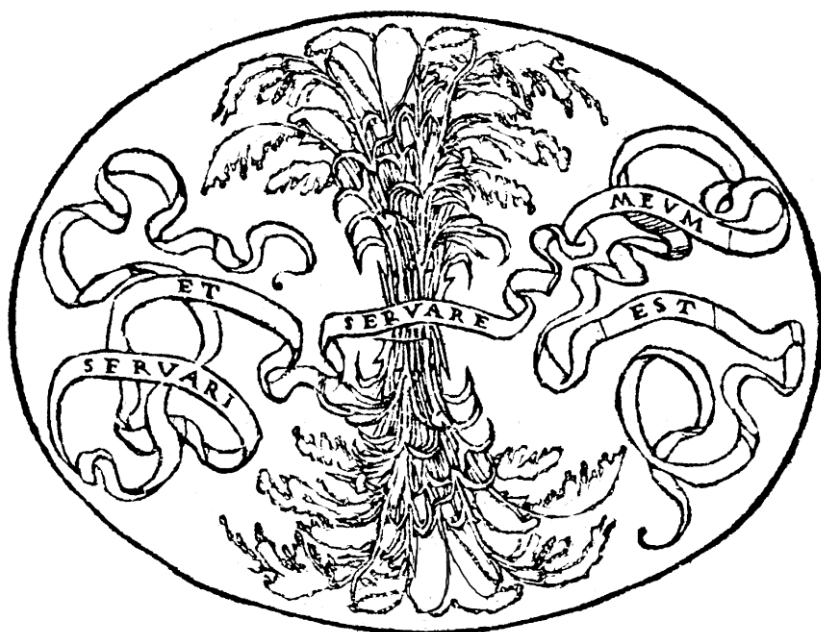


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

33/2024



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

Sperimentazioni tra parola e immagine nella seconda metà del Novecento
a cura di Sonia Puccetti Caruso e Giorgio Zanchetti

- SONIA PUCCETTI CARUSO, GIORGIO ZANCHETTI pp. 1-7
«Mettere in discussione gli schemi».
Sperimentazioni tra parola e immagine nella seconda metà del Novecento
- DAVIDE COLOMBO pp. 8-38
Intorno al 1971: Emilio Villa e i libri d'artista de La Nuova Foglio
- ALESSANDRA ACOCELLA pp. 39-64
Luciano Caruso e Claudio Parmiggiani:
dialoghi e interazioni al confine tra parola e immagine
- SILVIA PIFFARETTI pp. 65-92
Il cerchio dell'evocazione demoniaca (1978). Un poema/azione di Luciano Caruso sull'origine dell'alfabeto e della scrittura
- JULIANA DI FIORI PONDIAN pp. 93-113
Relazioni tra Brasile e Italia nell'ambito della poesia concreta
- DUCCIO DOGHERIA pp. 114-149
Underground poetry: l'esperienza verbovisuale di Piermario Ciani
- ARTE & LINGUA**
- BARBARA PATELLA pp. 153-180
La versione elettronica del *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681)
di Filippo Baldinucci

Luciano Caruso, *Non parlate di colpa*, 1986-1988, pp. 52 di misure diverse, chiuso 23x25x2 cm, libro-opera, collage, tempera, inchiostri vegetali, nero di china, pastelli colorati, scrittura su carta. Firenze, Archivio Luciano Caruso, Fondo libri in copia unica, inv. 13. Foto: Filippo Marietti

SPERIMENTAZIONI TRA PAROLA E IMMAGINE NELLA SECONDA METÀ DEL NOVECENTO

a cura di
Sonia Puccetti Caruso e Giorgio Zanchetti



**IL CERCHIO DELL'EVOCAZIONE DEMONIACA (1978).
UN POEMA/AZIONE DI LUCIANO CARUSO
SULL'ORIGINE DELL'ALFABETO E DELLA SCRITTURA**

Pur essendo noto principalmente per la realizzazione di libri-opera, libri-oggetto e poesie-oggetto e per la vasta produzione critica e curatoriale, Luciano Caruso ha svolto anche un'attività performativa di particolare interesse, che risulta però ancora relativamente poco studiata. Nel poema/azione *Il cerchio dell'evocazione demoniaca*, presentato a Villa Poggio San Felice a Firenze nel maggio del 1978, risulta evidente la capacità dell'artista di far interferire, secondo un coerente processo circolare, ambiti disciplinari differenti: performance, libro d'artista in copia unica ed edizione numerata, secondo un *modus operandi* privo di precedenti all'interno della sua produzione performativa, dove il poema/azione non si esaurisce nella sola esecuzione, ma individua nel formato del libro d'artista una traccia concreta del gesto attuato. Si tratta di una modalità operativa anticipata soltanto nell'azione poetica *Episodi. Storia di un pedone (bianco) e di una regina (nera)* (1978), dove il percorso ideativo si sviluppa a parti inverse: dal libro d'artista alla performance. L'approccio interdisciplinare fondato sul superamento delle distinzioni tra diversi linguaggi sviluppa alcuni atteggiamenti tipici degli anni Sessanta, ma risulta altrettanto influenzato da precise letture e dall'interesse di Luciano Caruso per determinate figure e movimenti d'avanguardia: entrano in gioco la conoscenza e l'apprezzamento degli scritti di Antonin Artaud, e in particolare la sua idea di un teatro in grado di portare sullo stesso piano tutte le forme di linguaggio, ma al contempo il concetto di totalità poetica futurista. *Il cerchio dell'evocazione demoniaca*, infatti, segue a un preciso periodo dell'attività di Caruso, avviato nel 1972 e dedicato alla curatela di manifestazioni di poesia sonora legate a Dada, Futurismo e Lettrismo¹; nonché all'inizio del processo di studio e rivalutazione del movimento futurista condotto insieme all'amico Stelio Maria Martini dal 1974. Durante il corso del 1978, in concomitanza a una prolifica attività performativa, l'artista si dedica alla curatela di mostre e pubblicazioni futuriste, ma anche a una intensa produzione di libri d'artista affiancata dall'ideazione della pionieristica esposizione *Formato lib(è)ro. Mostra del libro/oggetto in Italia* (Firenze, Fortezza da Basso, 7-15 gennaio 1978). Il poema/azione, dunque, si pone in una fase matura del percorso artistico, critico e curatoriale di Luciano Caruso, successiva all'approdo in territorio fiorentino, che segue di ormai dieci anni l'esordio napoletano e l'orientamento verso un'idea di poesia materiale.

Oltre a questo, *Il cerchio dell'evocazione demoniaca* è memore dell'attività performativa già esercitata da Caruso nell'ambiente napoletano, dove egli – entro una sperimentazione di diversi linguaggi – prende parte a interventi collettivi (nei quali è presente una componente performativa in senso più ampio) come *Operazione Vesuvio* (Napoli, Galleria Il Centro, 1972)², a cui partecipa insieme al gruppo Continuum³. Un'azione di disturbo nei riguardi del sistema dell'arte nel corso della quale, davanti all'ingresso della galleria, veniva riversato da un camion

¹ Tra le curatele dedicate alle manifestazioni di poesia sonora si segnalano: *Poesia sonora I* (Napoli, Galleria Il Centro, febbraio 1972), *Poesia sonora II* (Napoli, Incontri culturali de La Nuova Italia, 1973), *Poesia sonora III, testi nastri e dischi di Isidore Isou e il Movimento Lettrista* (Napoli, Incontri culturali de La Nuova Italia, marzo 1974), *Poesia sonora IV* (Napoli, Studio Ganzerli, maggio 1974) e *Poesia sonora V, testi futuristi, dadaisti, lettristi e del gruppo Continuum* (Napoli, Galleria Schettini, giugno 1975). Mentre tra le principali curatele di esposizioni dedicate al Futurismo si ricordano: *Poesia sonora futurista* (Napoli, Studio L'Impronta, febbraio 1976), *Omaggio al Futurismo* (Firenze, Galleria l'Indiano, maggio 1977), *Poesia sonora e parole in libertà futuriste* (Pistoia, Palazzo del Comune, maggio 1977), *Tavole parolibere e tipografia futurista* (Venezia, Ca' Corner della Regina, Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, ottobre-novembre 1977) e *Scrittura visuale e poesia sonora futurista* (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, novembre-dicembre 1977).

² Per approfondire *Operazione Vesuvio* e l'esperienza napoletana di Luciano Caruso si veda ACOCELLA 2020.

³ Cfr. CONTINUUM 1983.

un carico intero di lapilli e pietre laviche vesuviane che ostruivano il passaggio e bloccavano il traffico stradale all'esterno. La necessità di *Operazione Vesuvio* di un'interazione con il territorio caricata di specifiche componenti simboliche sarà altrettanto ripresa nella scelta del contesto del giardino di Villa Poggio San Felice per il poema/azione del 1978. Al periodo partenopeo risale anche il primo poema/azione *Poesia olfattiva* (s.l., 1970, e Napoli, Studio L'Impronta, 1975) di Luciano Caruso: una performance in cui l'artista, sulla superficie di alcuni specchi, brucia delle composizioni verbali, creando una situazione che risulta connotata da un forte stimolo olfattivo. Anche in questo caso si tratta di un'azione performativa sviluppata a partire dall'influenza reciproca di amici artisti come Luca, Giuseppe Desiato ed Enrico Bugli, per i quali Caruso scrive a sua volta alcuni contributi dedicati a loro performance realizzate in concomitanza⁴.

Il cerchio dell'evocazione demoniaca, terzo poema/azione di Caruso, viene ideato a Firenze nel 1978 e cade in un anno prolifico sia per l'attività performativa dell'artista che, in generale, per la performance in Italia. Basti pensare alla prima edizione della *Settimana Internazionale della Performance*, tenutasi soltanto un anno prima presso la nuova sede della Galleria d'Arte Moderna di Bologna⁵, seguita nel giugno 1978 – un mese dopo l'azione di Caruso – dalla seconda edizione dedicata alla postavanguardia teatrale e alla poesia sonora e gestuale alla quale partecipano Henri Chopin, Maurice Lemaître, Adriano Spatola e Arrigo Lora Totino con cui l'artista è in contatto⁶. La rassegna vede l'alternarsi di rappresentazioni teatrali ed esecuzioni di poesia e documenta l'assimilazione in ambito teatrale di alcune caratteristiche distintive della performance, quali l'assenza di una struttura narrativa e la preponderanza degli aspetti visuali, nonché la contaminazione dei mezzi espressivi e la focalizzazione sull'evento propria sia dell'ambito teatrale sia di quello performativo. Nel 1978 Luciano Caruso, oltre al poema/azione in questione, porta in scena nel capoluogo toscano *Episodi. Storia di un pedone (bianco) e di una regina (nera)* (Sala degli Innocenti, febbraio 1978), sviluppati da un testo poetico inserito nell'omonimo libro d'artista del 1968 e aventi per protagonista il pedone bianco interpretato dall'attore Renato Miracco⁷. Agli *Episodi* si affiancano anche *Direttive di politica culturale in Italia* (Palazzo Strozzi, Sala della Strozziina, marzo 1978) e *Mariage* (Villa Poggio San Felice, novembre 1978), di cui però permangono limitate fonti documentarie. L'attività performativa di Caruso proseguirà poi negli anni immediatamente successivi con i poemi/azione *Per una totalità (altimetrica) della musica* (Anacapri, Villa Moccia, settembre 1979), ideato insieme a Giuliano Longone e Stelio Maria Martini e di cui si conosce poco, *Lettura d'Artaud* (Livorno, Libreria Belforte, giugno 1980) – probabile interpretazione di un testo del drammaturgo – e, con Emanuele Mennitti Paraito, *Omaggio a Satie* (Milano, Studio Santandrea, aprile-maggio 1981), tributo al compositore e pianista francese⁸. Al contrario, le successive *Totem étrangle/azione poetica in tre tempi* (18-19 febbraio 1981) e *Dolce amore poesia/concerto per voci* (10-11 maggio 1982) si configurano come delle vere e proprie azioni poetiche tenutesi presso lo spazio fiorentino del Teatro Affratellamento e il connesso Loft Studio, un ex palestra trasformata in spazio teatrale alternativo. In *Totem étrangle* l'artista ricorre a diversi interpreti e artisti che si dedicano alla lettura di testi di Nietzsche, Torquato Tasso e Antonin Artaud⁹. Lo stesso avviene in *Dolce amore poesia/concerto per voci*, uno spettacolo-performance fondato su un collage di testi futuristi, la cui lettura – affidata all'interpretazione di Antonio Petrocelli – è giocata sul contrasto fra la ripetizione veloce e

⁴ A questo proposito, si fa riferimento alla poesia *Agonia del tempo reale* composta per la performance *Ritual/azione* (Napoli, Visual Art Center, 1975) di Giuseppe Desiato e alla pubblicazione CARUSO–MARTINI–PICCOLO 1972.

⁵ Sul contesto della performance a Bologna si veda *LA PERFORMANCE A BOLOGNA NEGLI ANNI '70* 2023.

⁶ I contatti sono testimoniati dai carteggi conservati presso l'Archivio Luciano Caruso (d'ora in poi ALC) con gli artisti citati.

⁷ CARUSO 1968a; CARUSO–LOCATELLI 1968; *EPISODI* 1978a; «E/MANA/AZIONE» 1978a; *NEGLI EPISODI* 1978 e *POESIO* 1978.

⁸ CARUSO–MENNITTI PARAITO 1981.

⁹ *GUIDA PER SETTE GIORNI* 1981; *IL MAGO BAKU* 1981; *POESIO* 1981a e 1981b; *TEI* 1981; *TOTEM ÉTRANGLE* 1981 e *UNO STRANO TOTEM A FIRENZE* 1981.

ossessiva della lettura di testi materici, astratti, onomatopeici e di testi lineari interpretati attraverso le modalità di recitazione di famosi attori dell'epoca¹⁰. Il collage verbale si risolve in un «pastiche linguistico»¹¹ messo in atto dalle voci degli attori e della cantante, la cui unione è affidata alla gestualità di una ballerina che realizza una serie di movimenti in concomitanza alla lettura dei brani.

A evidenziare il carattere atipico de *Il cerchio dell'evocazione* è il luogo scelto per l'azione poetica, un giardino all'italiana d'ispirazione panica che si discosta dai tradizionali luoghi deputati per le azioni performative, quali gallerie d'arte e spazi teatrali, selezionati per le performance del 1978 e le successive. La scelta di Caruso si inserisce entro una tendenza che individua, negli anni Settanta, uno spostamento delle attività performative da contesti istituzionali canonici a luoghi informali e alternativi¹², così come già verificatosi a partire dal 1967 con operazioni nello spazio urbano come *Parole sui muri* (Fiumalbo, 1967 e 1968) – a cui prende parte anche Caruso – *Arte Povera più Azioni Povere* (Amalfi, 1968) e *Campo urbano* (Como, 1969)¹³. Il luogo, inoltre, reclama una precisa valenza simbolica in relazione al contenuto principale del poema/azione, non ispirato da poesie, letture e reinterpretazioni di testi filosofici, futuristi, letterari, di drammaturgia teatrale e composizioni musicali, ma da un'approfondita lettura da parte di Caruso del volume *I miti greci* (1977) di Robert Graves, che colloca in una centralità sacrale la natura.

A risultare interessante è la stessa scelta da parte di Caruso del termine 'poema/azione', che è quello che ricorre più spesso, accanto ad altri quali 'azione poetica' e 'performance', per definire le proprie azioni performative¹⁴. 'Azione', che individua negli interventi tra performance e installazione di Joseph Beuys un riscontro internazionale, si configura come un termine tra i più impiegati per definire le ricerche performative in quegli anni e al contempo si discosta dagli ulteriori di 'evento', 'happening', 'esperienza' e 'comportamento'¹⁵. La definizione di poema/azione, che sottolinea uno sconfinamento tra l'idea di azione performativa e poesia, si inserisce perfettamente nel solco di una nuova idea di poesia maturata e delineata da Caruso nel saggio *La poesia come gest-azione mentale*, pubblicato ne *Il gesto poetico. Antologia della nuova poesia d'avanguardia* («Uomini e Idee», n.s., X, 18, 1968)¹⁶. Nel contributo, l'autore sostiene la tendenza della poesia a essere non più esercizio letterario sui sintagmi e il linguaggio usato, ma azione – o meglio gesto – di scrittura in grado di verbalizzare gli oggetti e altresì di oggettivizzare la dimensione verbale¹⁷. Nonostante l'artista ritorni periodicamente sul valore dell'azione della poesia – basti pensare ai saggi successivi che identificano nel libro d'artista la traccia dell'azione poetica e allo stesso nome attribuito alla sua rivista autoprodotta di «E/mana/azione» (1976-1981) – l'assunto di questa prima teorizzazione del 1968 rimarrà sempre fondamentale.

¹⁰ AFFRATELLAMENTO LOFT STUDIO 1982; AMORE FUTURISTA 1982; CHIARINI 1982; FIRENZE TOSCANA 1982; «PAESE SERA» 1982; SPETTACOLI 1982; TEI 1982; TESTI FUTURISTI 1982.

¹¹ Poster di "Dolce amore, poesia" (*l'altra faccia del futurismo*) / *Concerto per voci*, ALC, rassegna stampa, inv. 6527.

¹² TERRITORI DELLA PERFORMANCE 2023. In merito al panorama performativo italiano si veda anche COSTELLAZIONI DELLA PERFORMANCE ART IN ITALIA 2024.

¹³ Per approfondire si veda ACOCELLA 2016.

¹⁴ Nel riferirsi alle proprie azioni performative, Luciano Caruso impiega il termine di poema/azione in rapporto a *Poesia olfattiva* (1970, 1975), *Episodi. Storia di un pedone (bianco) e di una regina (nera)* (1978) e *Dolce amore poesia/concerto per voci* (1982), come attestato dagli inviti, dalle riviste e dalle pubblicazioni prodotte dall'artista. Mentre il termine di 'azione poetica' – come riportano gli articoli dell'album di rassegna stampa (ALC, rassegna stampa, inv. 6526) – è adottato solamente in *Letture d'Artaud* (1980) e *Totem étrangle* (1981). La definizione di 'performance', invece, è utilizzata in riferimento a *Direttive di politica culturale in Italia* (1978) e *Marriage* (1978) (si vedano «ABACO» 1978 ed «E/MANA/AZIONE» 1979).

¹⁵ TERRITORI DELLA PERFORMANCE 2023.

¹⁶ CARUSO 1968c.

¹⁷ Quanto riportato ne *La poesia come gest-azione mentale* (1968) è ripreso altresì in CARUSO 2019.

Il poema/azione a Villa Poggio San Felice

Il poema/azione, presentato il 27 maggio 1978 presso Villa Poggio San Felice, come si apprende dall'invito e dalle segnalazioni sui quotidiani locali – «L'Espresso», «La Nazione» e «Paese Sera»¹⁸ – si configura come un'indagine sulle origini dell'alfabeto e della scrittura sviluppata a partire dal mito celtico delle colonne d'Ercole. Proprio a tale mito si riferisce la citazione in calce all'invito e allo speciale di «E/mana/azione»¹⁹ (13, 1978) dedicato al poema/azione, tratta dal volume *I miti greci* (1977) di Robert Graves (Fig. 1)²⁰. L'estratto, che costituisce l'indizio sottaciuto lasciato dall'artista per decifrare il significato dell'intera performance, identifica una prassi comune del processo artistico di Caruso, che per la realizzazione delle opere, oltre ai consueti materiali artistici, ricorre a volumi e testi di carattere mitologico, filosofico e letterario accumulati nella sua stanza di lavoro. Altrettanto esemplificativa del *modus operandi* di Caruso è la scelta di servirsi della tecnica della citazione, che impiega frequentemente sia nella produzione di libri-oggetto, libri-opera e poesie-oggetto sia nell'attività di composizione poetica²¹. Al fine di comprendere il contenuto dell'estratto e l'intera performance, è necessario effettuare anche una lettura parallela del precedente libro *La Dea Bianca* di Robert Graves, uscito a quella data soltanto nella versione originale e da cui il volume *I miti greci* si sviluppa²². A partire da quest'opera, Graves inizia a riflettere sul tema dell'atto poetico, della scrittura e dell'alfabeto con il quale Caruso individua una particolare affinità, rilevata anche nel comune interesse per l'alchimia, l'esoteria e la magia portata avanti dall'artista fin dagli anni Sessanta. L'attrazione per le dottrine alchemiche ed esoteriche, condivisa con Emilio Villa e Mario Diacono, discende da interessi storico-filosofici ed è esplorata attraverso i contatti con l'avanguardia parigina dove vi è una fitta schiera di cultori. Un interesse che si riflette nell'operatività artistica di Caruso. A un atteggiamento alchemico si riconduce la necessità dell'artista di riscattare gli elementi dalla loro dimensione quotidiana, come pure la concezione dell'opera quale momento di una ricerca più vasta e mai conclusa²³. Il passaggio de *I miti greci* citato da Caruso conferma che il poema/azione si propone innanzitutto come indagine sulle origini dell'alfabeto e della scrittura. Eracle – noto anche con il nome di Ogma Volto di Sole – crea l'alfabeto bardico Boibel-Loth di venti lettere innalzando quattro colonne di eguale altezza, di cinque lettere ciascuna, coperte d'oro rosso e identificate dall'interpretazione mistica iberico-celtica come astrazioni alfabetiche. Con questa operazione il semidio sostituisce il precedente alfabeto Beth-Luis-Nion, nel quale a ogni lettera corrispondeva il nome di un albero²⁴.

¹⁸ Rispettivamente *CHE C'È DI NUOVO* 1978, *ARTE E CULTURA* 1978 e *POEMA-AZIONE* 1978.

¹⁹ L'esperienza della rivista eseditoriale di «E/mana/azione» – definita «foglio dis/continuo a circolazione privata, acefalo» (CARUSO–MARTINI 1976) – è avviata da Luciano Caruso e Stelio Maria Martini nel 1976 e conclusa nel 1981. All'interno della rivista gli autori si propongono di approfondire la ricerca di una nuova forma di comunicazione extraverbale, attraverso la pubblicazione di materiali eterogenei in forma di appunti: opere, fotografie, lettere, saggi, articoli, testi critici e filosofici. Cfr. ZANCHETTI 2014.

²⁰ GRAVES 1977, p. 633.

²¹ L'indagine di Caruso sulla citazione si sviluppa all'inizio degli anni Settanta con il primo e fondamentale contributo *Piccola teoria della citazione* (CARUSO 1974), poi ripreso in successive pubblicazioni, talvolta con aggiunte o tagli, o trascritto come testo in molteplici libri-opera e libri-oggetto.

²² Il volume de *La Dea Bianca* a quella data era uscito nella versione inglese col titolo di *The White Goddess* (1948). La pubblicazione è certamente nota a Caruso dal momento che il volume di Graves del 1977 fa riferimenti a essa e che nella sua biblioteca possiede una copia della quarta ristampa italiana per Adelphi (GRAVES 1992). All'interno della ristampa, inoltre, sono conservati dei ritagli di giornale di articoli relativi all'uscita della pubblicazione, rispettivamente CITATI 1993, LOEWENTHAL 1993 e ZOLLA 1992.

²³ Si veda quanto dichiarato da Luciano Caruso in ZANCHETTI 1995, pp. 23-25.

²⁴ L'alfabeto ogamico o Beth-Luis-Nion viene identificato nel volume di Graves come il più antico alfabeto irlandese che, tramandato oralmente nei secoli, prende il nome dai primi tre elementi di una sequenza arborea: *Beth* 'betulla', *Luis* 'sorbo selvatico' e *Nion* 'frassino'. L'alfabeto Beth-Luis-Nion, formato da cinque vocali e tredici consonanti, è un tipo di scrittura utilizzata per trascrivere antiche lingue celtiche. Ogni lettera è ottenuta con un numero diverso di incisioni, a destra e a sinistra, su una linea principale secondo un sistema di scrittura che,

Gli elementi tratti da Graves trovano puntuale corrispondenza nelle diverse componenti della performance, anche rispetto ai materiali e ai procedimenti operativi adottati. L'installazione è costituita da un grande cerchio, realizzato con venti tavolette lignee, che domina l'intero giardino della villa fiorentina. Al suo interno, al centro, l'artista inserisce una lastra di marmo nero lucido affiancata da un libro-oggetto di carta a mano rilegato in pergamena, la cui particolarità risiede nell'essere scritto con inchiostro bianco su bianco, rendendo la grafia appena percettibile. A dividere il giardino dall'orizzonte del paesaggio toscano, sullo sfondo rispetto al cerchio, sono i quattro imponenti alberi ai quali sono sospesi con un fil di ferro quaranta libri immersi in inchiostro nero che chiudono l'installazione. In mancanza di altre fonti documentarie, per ricostruire il poema/azione si rivela fondamentale il *corpus* fotografico conservato presso l'archivio dell'artista, in parte pubblicato sullo speciale di «E/mana/azione» insieme al *Formulario per assistere all'atto letterale di Luciano Caruso in horto* di Emilio Villa. In questo testo poetico Villa tenta di chiarire le motivazioni a monte di questo «duplice esercizio / estrattivo e sottrattivo dell'Atto in cui Luciano Caruso / si inoltra nel reparto giardino della / odierna fluidità, moderna acrobatica (rigenerazione) / in faccia al logos spento, logos di scarsi / fondamenti»²⁵ che ha perso la sua efficacia e necessita di essere recuperato tramite una nuova idea di poesia come «gest-azione mentale»²⁶.

Il soggetto principale degli scatti fotografici – realizzati da Caruso stesso e Roberto Banchi, Massimo Becattini, Gabriele Cavicchioli, Arrigo Coppitz e Maria Koutsikou²⁷ – è il grande cerchio realizzato con venti tavolette di legno che corrispondono alle venti lettere dell'alfabeto Boibel-Loth (Fig. 2). Il cerchio delimita il perimetro dell'azione poetica, dichiarata esplicitamente dal titolo stesso come momento di manifestazione di una entità soprannaturale. In particolare, nel ventitreesimo capitolo de *La Dea Bianca*, l'autore descrive un cerchio magico tracciato con una verga – solitamente di sorbo selvatico, nocciolo o salice – entro il quale il poeta si isola per compiere l'atto creativo²⁸. Alla luce di ciò, il soggetto principale della performance è proprio colui che dell'alfabeto e della scrittura fa i suoi principali strumenti per la creazione: il poeta²⁹, «smagliatura del sistema» e ricercatore di essenze dell'uomo concreto in grado di «chiudere il circolo ragione fantasia vita»³⁰. Figura, secondo Graves, non lontana da quella del profeta, la cui anima, nell'atto di ricevere la profezia, si assenta per un momento cedendo il corpo alle potestà e alle dominazioni demoniache che parlano attraverso la sua bocca³¹. Dopo aver ricevuto la rivelazione divina, il poeta-profeta ne trascrive le parole per eternarle su un supporto che, nel caso del poema/azione, è costituito dalle tavolette lignee, proprio come accadeva nel racconto di Erodoto – riferito da Graves – nel quale un certo «Mīs», inviato dal re Dario di Persia a consultare gli oracoli greci, è scortato da tre sacerdoti che portano

precedente dal basso verso l'alto, richiama la forma di un albero dal cui tronco dipartono dei rami. Da qui la definizione di scrittura arborea associata a questo tipo di alfabeto. Il Beth-Luis-Nion, come riporta Graves, sarà sostituito verso il 400 a.C. dal successivo Boibel-Loth, un alfabeto di venti lettere suddivise in quattro gruppi corrispondenti alle colonne innalzate da Eracle e rappresentate nel poema/azione del 1978 dai quattro alberi del giardino.

²⁵ VILLA 1978, p.n.n.

²⁶ CARUSO 1968c. In merito a *Formulario* si esprime anche Giorgio Zanchetti, il quale dichiara come l'intenzione di Emilio Villa sia quella di indicare lo iato, fertile in poesia, tra la pertinacia filologica e la dissoluzione alchemica del verbo, necessario per la creazione di una nuova lingua, nuove parole e nuove lettere. Cfr. ZANCHETTI 2014.

²⁷ «E/MANA/AZIONE» 1978b, pp.n.n. Alcune delle fotografie non pubblicate sulla rivista, conservate presso il fondo fotografico dell'Archivio Luciano Caruso, sono visionabili sul sito dell'archivio www.archiviolucianocaruso.org <7 aprile 2024>.

²⁸ GRAVES 1992, pp. 471-486.

²⁹ La figura del poeta sarà protagonista anche della successiva azione poetica *Totem étrangle* (1981), nella quale però egli cade vittima della sua stessa aspirazione alla bellezza e all'amore. Per un confronto e per approfondire l'azione poetica di *Totem étrangle* si vedano *TOTEM ÉTRANGLE* 1981 e *IL MAGO BAKU* 1981.

³⁰ CARUSO 1968b, p. 43.

³¹ GRAVES 1992, pp. 487-510.

tavolette per scrivere³². Una volta ottenuto il responso oracolare da parte della sacerdotessa, Mis lo trascrive su una tavoletta strappata dalle mani di uno dei sacerdoti.

Al centro del cerchio di Villa Poggio San Felice, invece, l'artista – come documenta una fotografia – deposita la lastra di marmo affiancata dal libro-oggetto appositamente pubblicato in edizione limitata per l'occasione³³ (Fig. 3). La lastra di marmo nero lucidato non sembra lontana dall'«infuriato» e «vuoto» *speculum*³⁴ menzionato da Villa nel suo *Formulario*: le lettere dell'alfabeto – rappresentate dai giornali inchiostriati – si riflettono e cadono al suo interno.

È interessante notare come l'accento dell'artista sia marcatamente rivolto alla costruzione nell'ambiente naturale dell'installazione di libri, lastra di marmo e tavolette, nonché alla centralità del contenuto poetico affidato alla scrittura nel libro-oggetto. Infatti, nessuna delle fonti dell'epoca documenta una componente sonora di lettura o declamazione dei testi o altri elementi che tradizionalmente connotano maggiormente la dimensione performativa (Figg. 4-5). Dunque, Caruso si distanzia da quella tendenza segnalata da Renato Barilli e Francesca Alinovi – curatori della *Seconda Settimana Internazionale della Performance* – secondo cui «i poeti sono tornati non solo a leggere pubblicamente e ad alta voce le loro composizioni [...] bensì a animarle col canto, emissioni vocali di ogni specie, gesticolazioni accese, coinvolgendo tutto il corpo» in una «forma di spettacolo miniaturizzato»³⁵. Il poema/azione si allontana dall'attenzione per le potenzialità espressive della sonorità delle parole e la loro declinazione gestuale di Arrigo Lora Totino, o dalla declamazione di un testo poetico di fronte a un microfono come nella performance *Variazione & Varianti* (1978) di Adriano Spatola, eseguita per la *Seconda Settimana Internazionale della Performance* con l'accompagnamento di un suonatore di tamburo. Allo stesso modo si discosta dalle precedenti azioni poetiche di *Poesie e no* (1964) del fiorentino Gruppo 70, uno spettacolo itinerante in cui Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti e Lucia Marcucci declamano da un palcoscenico frammenti prelevati dai giornali. Secondo la descrizione villiana, l'azione di porre «litteras in horto» – porre lettere nel giardino – si svolge in una «controversia emblematica» tra «lo scoglio del silenzio» – proprio della poesia e dell'alchimista a processo con la materia – e l'onda all'assalto delle cose scritte – «la houle à l'assant des Ecrits (choses écrites)»³⁶. Il valore poetico del silenzio, inoltre, era già stato indagato da Villa in *Le disque mutus* (1967), presentato in occasione della quarta edizione di *Poesia sonora* (4 maggio 1974) curata dallo stesso Caruso presso lo Studio Ganzerli di Napoli. Il disco restituisce «un cortocircuito tra voce e silenzio», e «la parola, in quanto enigmatica e iniziatica» – come suggerisce Davide Colombo – «può essere silenzio, vuoto di senso; [...] il silenzio, come stadio ultimo della parola e della comunicazione, può essere la sintesi ultima del significato e permettere una comunicazione a un livello "altro"»³⁷. L'unico dato certo è che in questo poema/azione l'artista, a differenza degli altri casi, non ricorre all'ausilio di attori, interpreti e di un intero entourage di professionisti teatrali – scenografi, costumisti e tecnici delle luci – o a una drammaturgia scritta, ma prevede la sua sola presenza.

Benché non sia specificato esplicitamente, si può ipotizzare che l'azione performativa consistesse in massima parte nella strutturazione dell'insieme degli elementi fisici³⁸ e che l'artista immaginasse un ruolo attivo da parte del pubblico, dal momento che – nell'invito – si rivolge a

³² Si veda il sedicesimo capitolo *Il sacro e ineffabile nome di Dio* ivi, pp. 315-346.

³³ Su questa edizione si veda la descrizione fatta più avanti in questo stesso saggio.

³⁴ «et donc: speculum furens speculum vacuum / faventis speculi per intercarminationem: cadant in eo speculo (-um, -um) / litterae aquae atque soirent / alchemica (-haemica) supplicia hortus / in anonymo gurgite speculi / in fluxu transgresso, transpresso, transverso, transresto» (VILLA 1978, p.n.n.).

³⁵ ALINOVI–BARILLI 1979.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ ZANCHETTI–COLOMBO ET ALII 2014, p. 32.

³⁸ A rimanere tuttora aperta è la questione relativa all'installazione del cerchio e dei libri sospesi agli alberi nel giardino di Villa Poggio San Felice: non è chiaro, infatti, se questi manufatti siano stati lasciati sul posto per un periodo temporale prolungato oltre il momento dell'azione performativa.

quest'ultimo invitandolo a partecipare all'installazione. Ma, a fronte della documentazione pervenuta, risulta difficile stabilire se il pubblico sia stato direttamente coinvolto, così come sarebbe avvenuto nella successiva azione poetica di *Totem étrangle* (1981). Nella performance del 1981, richiamandosi ai principi del teatro della crudeltà di Antonin Artaud, Caruso coinvolge il pubblico in un'immersione fisica totale collocandolo al centro dell'azione, al di sotto di un telone di plastica destinato a discendere su di lui³⁹. L'azione del 1978, pertanto, può essere interpretata come un'offerta fisica dell'oggetto poetico da parte dell'artista al pubblico che, in una fotografia, viene mostrato nell'atto di varcare il cerchio della creazione poetica, in un tentativo di sconfinare oltre la linea di semplice osservatore per immedesimarsi nel ruolo del poeta.

A chiudere l'installazione del maggio 1978, come una scenica quinta teatrale, sono i quattro alberi sullo sfondo, già formalizzati – secondo Graves – come pilastri a Creta, in Grecia e nel Mediterraneo orientale e identificabili con le quattro colonne di cinque lettere ciascuna innalzate da Eracle, costituenti l'alfabeto Boibel-Loth di venti lettere. A questi pilastri, tramite l'ausilio di un rotolo di fil di ferro, sono appesi i quaranta libri immersi in inchiostro nero:

librature distribuite esibite proibite
lungo le quattro stazioni impervie rampicate
sul filo dei Quattro Albori (Arbores Quattuor)
della Difficoltà della (in)Differenza della Diffidenza
germogliano all'ingiù a capofitto a scapicollo: sono
le Misure attrirate e annidate dalla Tentazione⁴⁰

A capofitto e in una sospensione quasi magica, che talvolta esibisce e talvolta nasconde l'espedito del filo, si annidano in trame e mappe di arterie vocali i libri-lettere – «des Objets Lettres repandus au Vent Diaphragme, / disponibles à la pollution, à la perforation Mythique, / in actu et in statu»⁴¹ – che, come scrive Villa, volano dall'anima degli alberi come semi erranti (Figg. 6-7).

Il libro-oggetto per le Edizioni Elle Ci

In occasione del poema/azione sono presentate le prime copie del libro-oggetto, in edizione numerata e firmata, *Il cerchio dell'evocazione demoniaca*, una delle quali è inserita all'interno del cerchio accanto alla lastra di marmo⁴². In un contesto in cui l'artista spesso assume su di sé anche il lavoro dell'editore autoproducendo le proprie opere, è interessante come Caruso non prenda le distanze dagli editori, tutt'altro. Ne è testimone la collaborazione con le Edizioni Elle Ci di Elena Lacava Conversi, dedicate esclusivamente ai libri d'artista e alle ricerche sul materiale cartaceo e la scrittura. Altrettanto singolare è la scelta di Caruso che, pur usando una tecnica in gran parte artigianale e manuale, non realizza una copia unica, ma decide di realizzare un'edizione numerata e firmata. L'ideazione del libro-oggetto prosegue su binari paralleli allo sviluppo della performance, così come testimoniano sia il ciclostilato allegato agli esemplari, che riporta la dicitura «Roma, maggio 1978», sia il carteggio con l'editrice Elena Lacava Conversi.

³⁹ LAPINI 1981.

⁴⁰ VILLA 1978, p.n.n.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Il libro-oggetto *Il cerchio dell'evocazione demoniaca* (1978) è pubblicato dalle Edizioni Elle Ci di Elena Lacava Conversi – nate a Roma nel 1974 – in trentasei esemplari, di cui trenta contrassegnati in numeri arabi e sei esemplari unici fuori commercio in carta Pescia. Luciano Caruso parlerà di questa edizione in occasione della mostra *Una collezione per il biblioclasta. I libri-oggetto delle Edizioni Elle Ci* (Roma, Libreria Giulia, 5 aprile 1979). A tale occasione espositiva, si affiancheranno anche ulteriori partecipazioni alle mostre di Elle Ci, come *Gli artisti delle edizioni Elle Ci* (Roma, Galleria Il Luogo, dicembre 1980) e *Ne la cava di libroggetti / Edizioni Elle Ci* (Torino, Galleria-Libreria Il Segno, maggio 1990).

Le copie dell'edizione, presentate a Villa Poggio San Felice, saranno ultimate – come indica la lettera del 14 luglio 1978 dell'editrice all'artista – soltanto alcuni mesi dopo: «i libri sono bellissimi e avrei piacere che tu li completassi, firmassi»⁴³. Nel ciclostilato di presentazione (Fig. 8) allegato al libro-oggetto Caruso sintetizza:

è la traccia di un'azione sull'origine dell'alfabeto e della scrittura, in cui l'albero diventa tavola, il libro è bianco in attesa dalla profanazione e il sasso rimanda allo specchio di pietra dove si riflette l'universo. L'intento, al di là degli effetti apotropaci, è quello di caricare del peso della materia un oggetto che ha perso definitivamente la sua funzione⁴⁴.

Mentre nel panorama della performance degli anni Settanta la traccia dell'azione è normalmente conservata attraverso la documentazione fotografica o audiovisiva, Luciano Caruso, attraverso l'ideazione di un libro d'artista, individua un'inedita modalità di restituzione del suo poema/azione, strettamente connessa alla dimensione performativa che prevede il coinvolgimento diretto dello spettatore. Infatti, come sostiene Barbara Cinelli, ciò che conta per comprendere la pratica carusiana del libro d'artista è «il rapporto con le procedure di una messa in scena, che reclama, indispensabile in questo come in ogni “spettacolo”, la presenza di un pubblico»⁴⁵. Questo libro-oggetto del 1978, però, oltre che diretta traccia dell'azione, diviene anche occasione di riflessione sul valore e la funzione del libro d'artista. Nell'ambito della sua attività critica e curatoriale, infatti, Caruso identifica il libro come un oggetto che ha ormai perso la sua realtà funzionale per divenire segno e materia totalmente investito dalla sensibilità dell'autore⁴⁶. Alla base di questa riflessione sta l'idea di un *logos* ormai spento, sottolineata anche da Emilio Villa nel suo testo poetico di accompagnamento al poema/azione del 1978. Soltanto una nuova idea di poesia materiale può riscattarlo. Il libro-oggetto, albero trasformato in pagina, diviene il supporto ancora in attesa di essere profanato dal *logos*-scrittura che deve incidere su di esso. Mentre il sasso – in analogia con la lastra di marmo della performance – è identificato con lo specchio di pietra nel quale l'universo si riflette, evocato nel testo villiano e al centro del coevo poema/azione *Storia di un pedone (bianco) e di una regina (nera)*⁴⁷. Il pedone protagonista di quest'opera ha la capacità di riflettere e conquistare gli altri – a eccezione della regina nera – attraverso la bianchezza della sua pelle che diviene un dispositivo di riflessione. All'idea di universo, inoltre, ci riconduce – secondo Stelio Maria Martini – perfino lo stesso processo ideativo del libro d'artista carusiano in cui, all'estremo opposto della necessità dell'opera di essere compresa tramite un'adesione tattile, si colloca l'artista «che attira a sé cose ed oggetti nel vortice della sua disperata riduzione dell'universo a libro, a sua volta oggetto da sempre deputato a contenere il mondo»⁴⁸.

I trentasei esemplari – di cui trenta contrassegnati con numeri arabi e sei esemplari unici fuori commercio in carta Pesca – sono realizzati uno per uno a mano dall'artista con pietre, colla e inchiostri di china di colore bianco e nero e rilegati con carte colorate a mano dal legatore Giulio Scura. In merito al processo realizzativo e alle relative scelte dei materiali e di stampa, risulta chiarificatrice una lettera – senza data – di Elena Lacava Conversi a Caruso, nella quale è riportato uno schizzo del libro-oggetto con il titolo in copertina, entro cui si trova la sigla LC delle edizioni. Dalla lettera è possibile apprendere come il progetto iniziale prevedesse una rilegatura in vera pergamena che però sarebbe risultata eccessivamente costosa. Non volendo utilizzare una finta pergamena che avrebbe dato un risultato dall'estetica insoddisfacente, si è successivamente optato per l'utilizzo di carte di colori diversi realizzate a mano da un artigiano

⁴³ ALC, Carteggio Elena Lacava Conversi.

⁴⁴ ALC, Fondo libri d'artista-multiplo, ALC 142.

⁴⁵ CINELLI 2003.

⁴⁶ CARUSO 1989.

⁴⁷ Lo specchio, nel medesimo anno, è al centro anche della poesia-oggetto *Come in uno specchio – poesia oggetto* (1978).

⁴⁸ MARTINI 1994, p. 14.

(Fig. 9)⁴⁹. La copertina, in carte diverse per ciascun esemplare, reca un'impressione in oro al centro, realizzata con la tecnica della pressione a caldo: le informazioni editoriali scritte con la calligrafia dell'artista formano un cerchio entro il quale si collocano le iniziali dell'editrice; nella parte inferiore della copertina è stampata la dicitura «edizioni elle ci»⁵⁰.

I vari esemplari, una volta aperti sciogliendo i lacci in pelle posti a chiusura, presentano una serie di pagine incollate tra loro a dichiarare il fatto che ogni lettura di tipo tradizionale è preclusa. Al centro di ciascuna pagina si apre uno squarcio circolare, realizzato con l'ausilio di una fustella tonda, che riprende il monogramma in copertina e anticipa un cerchio calligrafico a inchiostro presente sull'ultima pagina. Tale impostazione deriva da quella di una precedente poesia-oggetto, *Luce dell'eidottico* (1976), nella quale figura il medesimo squarcio (Fig. 10). In questa poesia-oggetto del 1976, all'interno di una cassetta lignea, l'artista colloca una serie di pagine incollate fra loro su un fondo che riproduce una doppia pagina di un codice manoscritto. Anche qui, le pagine presentano un'apertura di forma circolare al centro, entro la quale l'artista inserisce un piccolo sasso. Un'impostazione analoga è seguita anche nel successivo libro-opera *Un alfabeto e altre carte* (s.d., ma sicuramente degli anni Novanta): un piccolo abecedario realizzato per la figlia nel quale una serie di pagine di cartoncino, caratterizzate dal medesimo foro circolare, sono tenute insieme da un cordoncino (Fig. 11)⁵¹. All'interno di ogni pagina, entro il cerchio, si trovano le lettere dell'alfabeto ed elementi a collage in carta e cartoncino colorato.

Tornando a *Il cerchio dell'evocazione demoniaca*, all'interno del foro praticato nelle pagine, l'artista inserisce delle pietre diverse per tipologia e tonalità in ciascun esemplare. È probabile che la scelta delle pietre, oltre che rispondere a criteri estetici, non sia esente dal riferimento a simbologie e significati magici, che Caruso avrebbe potuto riprendere, oltre che dai volumi di Graves, dall'opuscolo *Le pietre magiche* (Roma, 1971) presente nella sua biblioteca. Nel volume de *La Dea Bianca* Graves riferisce come nelle narrazioni dei mistici ebraici si parli di un pettorale d'oro, fabbricato da artigiani egiziani, indossato dal sommo sacerdote – ma anche dal re di Tiro in onore di Eracle –, sul quale sono incastonate quattro file di pietre preziose in una sequenza corrispondente a quella dell'alfabeto arboreo⁵². Le gemme, attraverso un particolare sistema di meccanismi, illuminano nelle tenebre le lettere dell'oracolo che fornisce così i suoi responsi. Al carattere divinatorio delle pietre, come riportato ne *I miti greci*, è legata anche la vicenda di Ermete, «protettore dei poeti prima che Apollo ne usurpasse le prerogative»⁵³ e inventore dell'alfabeto, a cui le Trie insegnarono a predire il futuro osservando la disposizione di alcuni sassi in un catino pieno d'acqua⁵⁴.

Tra la varietà di pietre presenti negli esemplari a oggi catalogati del libro-oggetto figurano l'ametista, la calcite e il cristallo di rocca, tre minerali le cui proprietà magiche e simboliche sono coerentemente connesse ai principali temi dell'azione: il poeta e l'atto poetico (Figg. 12-13). Ad esempio, l'ametista – il cui nome nella mitologia greca significa 'incantesimo contro l'ubriachezza' – è nota per la capacità di paralizzare gli incanti e le opere di magia, favorire la lucidità mentale, l'emersione dalla coscienza delle immagini oniriche e rendere più vividi i sogni⁵⁵. Inoltre, in stato di veglia è in grado di stimolare l'ispirazione e l'intuizione – fondamentale per il poeta – ma anche la concentrazione e l'efficienza dei processi di pensiero. Altrettanto connessa al processo di elaborazione creativo è la calcite, la quale veicola energie per

⁴⁹ ALC, Carteggio Elena Lacava Conversi.

⁵⁰ È opportuno specificare che l'analisi delle edizioni numerate de *Il cerchio dell'evocazione demoniaca* realizzate per le Edizioni Elle Ci è stata effettuata attraverso la visione dei seguenti esemplari: esemplare 14/30, ALC, Fondo libri d'artista-multipli, inv. 142; esemplare 26/30, ALC, Fondo libri d'artista-multiplo, inv. 186; esemplare unico fuori commercio in carta Pesca 2/6, Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Stelio Maria Martini, q-SMM Lda Caruso 1.

⁵¹ ALC, Fondo libri d'artista-copia unica, inv. 661.

⁵² GRAVES 1992, pp. 301-314.

⁵³ GRAVES 1977, p. 633.

⁵⁴ Ivi, pp. 53-56.

⁵⁵ LE PIETRE MAGICHE 1971, pp. 40-42.

tradurre in realtà le proprie idee, rafforza la memoria e la capacità di discriminare. Il cristallo di rocca, invece, è dotato di poteri magici terapeutici a cui ricorrere per scacciare demoni e malattie, ma è altrettanto impiegato per la creazione di sfere utilizzate per predire il futuro⁵⁶.

In una lettera, l'editrice Lacava Conversi evidenzia la difficoltà di includere un inserto a stampa all'interno del libro, ma non è possibile ridurre unicamente a questa preclusione la volontà di Caruso di inserire in ciascuna copia un intervento calligrafico diretto⁵⁷. Particolarmente suggestiva è la scelta di realizzare questi interventi a scrittura in inchiostro bianco su bianco, rendendoli quasi impercettibili e impedendo una lettura completa del testo. Attraverso questo inserto calligrafico – che è una delle cifre stilistiche di Caruso – il lettore è coinvolto in un gioco di svelamenti e in una serie di continui tentativi per decifrare la profezia dettata dal demone e trascritta dall'artista⁵⁸ – poeta e novello Eracle – sul libro bianco «in attesa della profanazione»⁵⁹.

Il libro-opera in copia unica

Al poema/azione si lega anche un libro-opera in copia unica del 1978, che reca un titolo quasi identico a quello dell'azione: *Il cerchio magico dell'evocazione demoniaca*. L'aggiunta dell'aggettivo «magico» sembra voler rimarcare il riferimento al luogo separato indicato da Graves all'interno del quale il poeta si isola per creare⁶⁰. La volontà di Luciano Caruso di esprimersi attraverso la forma del libro-opera, ricorrente lungo il suo intero percorso artistico, mette in atto la sua idea di libro come «affermazione della propria esistenza, di se stesso come gesto»⁶¹. Per lui il libro-opera – come scrive Christopher Wagstaff – tende a significare la sua produzione, il gesto o l'azione di cui costituisce la traccia o l'indice; perfino lo stesso processo di fruizione si configura come una modalità di partecipazione a quel gesto attraverso la presenza materiale della traccia scrittoria. Secondo Caruso, infatti, il libro-opera aspira a essere «una traccia senza residui di una “parola” che si muta nella forma del silenzio della scrittura»⁶² e che diviene – proprio come la stessa performance – «metafora dell'assenza e del silenzio»⁶³ della poesia.

Il 1978 è un anno prolifico anche sul versante della realizzazione di libri-opera e libri-oggetto, a cui peraltro Caruso affianca il ruolo di curatore – insieme a Eugenio Miccini e Maurizio Nannucci – della mostra *Formato lib(è)ro. Mostra del libro/oggetto in Italia* (Firenze, Fortezza da Basso, 7-15 gennaio 1978), prima esposizione dedicata a questo tipo di produzione artistica in Italia⁶⁴. I libri d'artista realizzati in quell'anno sono cinque: *Come in uno specchio – poesia oggetto*, *Liber mutus – libro oggetto*, *Librooggetto*, *I love you (poesiaoggetto)* e *Librooggetto. Carta da lettere*. Tutti sono accomunati dalla confezione all'interno di contenitori e dalla stessa presenza di libri o

⁵⁶ Ivi, pp. 67-69.

⁵⁷ ALC, Carteggio Elena Lacava Conversi.

⁵⁸ Si riporta la parziale trascrizione del testo scritto da Caruso nel libro-oggetto *Il cerchio dell'evocazione demoniaca* (Elle Ci, 1978): «e così diceva uno di quei giorni che pure partendo dalla [...] città luogo d'infiniti incastri o [...] perso [...] calpestandolo e allora uno di quei giorni la sua ombra». Il testo riprende parzialmente alcuni frammenti di composizioni poetiche di Caruso, rispettivamente *Lo scacchiere della scrittura fantastica* e *Frammento per incoronato* pubblicate in CARUSO 1977, pp. 35, 42.

⁵⁹ ALC, Fondo libri d'artista-multiplo, inv. 142.

⁶⁰ ALC, Fondo libri d'artista-copia unica, inv. 133.

⁶¹ WAGSTAFF 1991, pp. 7-8.

⁶² CARUSO 2003c, p. 6.

⁶³ *POEMA-AZIONE* 1978.

⁶⁴ L'interesse di Luciano Caruso per il libro d'artista si manifesta sia attraverso la partecipazione a esposizioni personali e collettive nazionali e internazionali, sia attraverso lo sviluppo di una riflessione teorico-critica sul libro d'artista (si veda CARUSO 1997 e 2003b), ma altrettanto tramite la curatela di esposizioni dedicate a tale fenomeno come la già citata *Formato lib(è)ro. Mostra del libro/oggetto in Italia* e la successiva *Far libro. Libri e pagine d'artista in Italia 1955-1988* (Firenze, Casermetta del Forte Belvedere, 19 aprile - 20 giugno 1989).

giornali sui quali l'artista interviene attraverso un'azione di cancellatura volta sovente a evidenziare singoli elementi alfabetici⁶⁵.

Lo stesso Caruso ribadisce in un testo del 1994, *Di carta e d'altro. Libri d'artista*, il proprio interesse per un nuovo formato di libro d'artista che, già impiegato da artisti e gruppi diversi, dal Surrealismo, a Fluxus, alla scrittura visuale⁶⁶, sostituisce alla tradizionale legatura, tipica di un oggetto sfogliabile, il confezionamento entro teche, scatole e contenitori portaoggetti. Nel caso del libro-opera in copia unica *Il cerchio magico dell'evocazione demoniaca*, il contenitore è costituito da una custodia in cartone, come in *Librogetto. Carta da lettere*, apribile frontalmente e solcata su un lato da una banda di biacca su cui l'artista inserisce un intervento calligrafico a inchiostro dal tratto fine (Figg. 14-15). Si tratta di una scrittura volutamente indecifrabile che preclude al lettore la comprensione di questo ulteriore livello di narrazione, dal momento che entro una sequenza grafica apparentemente lineare solamente alcuni frammenti verbali risultano chiaramente leggibili. Nei lacerti riecheggiano riferimenti a un passato che nessuna immaginazione ha la forza sufficiente di far tornare, a un guazzabuglio infernale di pietre e insetti, così come al mondo degli astri, entro il quale si collocano stelle e pianeti legati ai contrapposti immaginari di luce e buio.

Secondo un processo comune agli altri libri-opera citati, sul fondo della scatola è applicato un supporto sul quale l'artista appone una serie di oggetti eterogenei, tra i quali figurano carte ed elementi naturali di vario tipo. In questo caso, il fondo del libro-opera è costituito da una tavoletta lignea sulla quale il poeta può trascrivere la profezia dettagli dal demone eternando il gesto e l'azione poetica⁶⁷. Alla tavoletta, albero divenuto supporto per la scrittura, è fissato tramite piccoli chiodi uno dei giornali immersi in inchiostro nero e sospesi agli alberi che durante la performance rappresentavano le lettere dell'alfabeto. Il legame con l'azione performativa è ulteriormente confermato dall'adozione della stessa tecnica di cancellatura e dalla datazione del giornale che, attraverso l'inchiostro, riporta appena leggibile la data del 9 maggio 1978. La cancellatura, impiegata dall'artista fin dalle prime prove poetiche, dimostra in questo caso la sua specifica particolarità: qui l'azione di cancellatura è totale, a differenza di quanto accade in altri libri-opera, come *Monocromi* (1965-1966) e *L'orma della disciplina* (1967), nei quali essa è soltanto parziale e solitamente limitata a singole pagine, frontespizi e tavole⁶⁸. Da «pretesto per suscitare e provocare la fantasia dei possibili lettori per costringerli a stabilire nuove connessioni tra le parole e le parole e le parole e le cose»⁶⁹, l'atto cancellatorio sembra quindi divenire negazione totale di ogni possibilità di comunicazione.

Il libro in copia unica prende corpo a partire dagli stessi materiali impiegati nell'azione performativa, secondo una concezione di trasformazione del quotidiano tipica dell'attività artistica di Caruso e retaggio dell'influsso situazionista⁷⁰. A questo proposito, ne *La poesia come gest-azione mentale* (1968) l'artista ribadisce come l'attività poetica, oltre a essere considerata

⁶⁵ Tra i libri d'artista in cui compaiono le lettere dell'alfabeto figura il *Liber mutus – libro oggetto* (1978), dove l'artista, entro una scatola, pone un foglio e due libri aperti sulle cui pagine proliferano filamenti di spago che, fermati da punti metallici o vinavil, uniscono una serie di lettere. L'alfabeto, precedentemente e successivamente al 1978, sarà protagonista di una serie di libri-opera come *Alfabeto per Emilio Villa* (1966), il già citato *Un alfabeto e altre carte* (s.d.) e *Alfabeto* (1995): quest'ultimo un abbecedario di fogli sciolti dove, a ogni lettera calligrafica in corsivo, è affiancato un segnalibro con l'immagine di un oggetto o di un animale associato alla lettera.

⁶⁶ CARUSO 2003a.

⁶⁷ MARTINI 1980.

⁶⁸ Il libro d'artista de *L'orma della disciplina* (1967), realizzato da Caruso insieme a Renato Carpentieri, è conservato presso l'Archivio Luciano Caruso (Fondo libri d'artista-copia unica, inv. 80), mentre i *Monocromi* (1965-1966) presso la collezione Archivio di Nuova Scrittura di Museion (ANS18).

⁶⁹ CARUSO 1968b, pp. 43-44.

⁷⁰ L'interesse per la trasformazione in senso poetico del quotidiano si struttura a partire da precisi contatti e letture, in primo luogo dai rapporti che Luciano Caruso nel 1964-1965 inizia ad avere, contestualmente alla partecipazione alla rivista «Linea Sud», con i situazionisti in Francia. Nella biblioteca dell'artista, oltre a pubblicazioni su Asger Jorn, Pinot Gallizio, Guy Debord e dei situazionisti redatte tra il 1957 e il 1972, si conservano anche testi e riviste letteristiche che costituiscono l'anticipazione diretta dei situazionisti.

azione, sia divenuta una continua creazione e reinvenzione del quotidiano tesa a lasciare una traccia nell'esistenza e nella materia. In questo modo, nel libro-opera di Luciano Caruso – e più in generale nella sua attività artistica – subentra il concetto di indistinzione dell'opera e dell'autore stesso dal vissuto quotidiano:

E ogni volta l'opera oscilla, e non può essere diversamente, fra il tempo del vissuto e quello atarassico, che è appunto un tempo senza tempo, dove ogni pagina è un frammento necessario di un percorso più lungo e dove convivono fratture, abissi, sovrapposizioni, emersioni, rinnovi, voci, forme aporetiche e tramature che coprono, nascondono, ricreano altri spazi e altre storie, in un "continuum", come accade o dovrebbe accadere nella vita di tutti e non soltanto dell'individuo estetico, che grazie all'esercizio del suo simbolismo ideologico riesce ad avvertire e sensibilizzare (proprio nel senso di rendere sensibile) l'urgenza del gran silenzio del nulla⁷¹.

Nel procedimento artistico carusiano, gli oggetti quotidiani – luogo di occasioni in cui per gli organi di senso è possibile sperimentare la conoscenza e la sconfitta del desiderio – divengono gli strumenti basilari dell'artista-poeta⁷². A testimoniare la pratica di reimpiego dei materiali è lo stesso libro-opera *Scrittura improbabile* (1967), dove, entro una scatola, l'artista pone tre libri, uno dei quali è libro immerso in inchiostro nero e legato con fil di ferro, chiaro antecedente delle «librature» utilizzate nella performance (Fig. 16).

Il punto di forza dell'operazione risiede nell'abilità di Luciano Caruso di sapersi destreggiare tra linguaggi artistici e teorici differenti che, a partire dal volume di Robert Graves e dal luogo individuato per la performance, prendono diverse forme legate alle sue modalità di lavoro, coerenti sia con la precedente che con la successiva attività performativa. L'operazione, pertanto, dimostra la volontà dell'artista di indirizzarsi verso una totalità poetica in grado di interrelare scrittura, gesto, materia e oggetto. *Il cerchio dell'evocazione demoniaca* diviene esempio emblematico dello stesso *modus operandi* di Caruso che avvia una complessa riflessione sulla figura del poeta e i suoi strumenti, la poesia e lo stesso atto poetico. A partire dalla constatazione di un uso improprio dell'alfabeto e del segno, l'artista – non più capace di raccontare qualcosa di nuovo attraverso il linguaggio alfabetico – si serve della citazione, cioè delle parole altrui, per realizzare un articolato poema/azione che mostra il suo stratificato bagaglio intellettuale. In questo modo Luciano Caruso struttura una complessa operazione di rilettura del quotidiano, che per essere compresa costringe a una continua ricerca di ulteriori significati, spesso celati, ma di cui l'artista stesso lascia indizi più o meno sottaciuti, che implicano un costante confronto con la sua cultura enciclopedica, satura di molteplici riferimenti filosofici, esoterici, letterari e simbolici.

⁷¹ CARUSO 2003c, p. 6.

⁷² La riflessione riguardante gli oggetti quotidiani, qui definiti come luogo di conoscenza e sconfitta del desiderio, è ripresa da quanto dichiarato in CARUSO–DANIELE–MARTINI 1979.

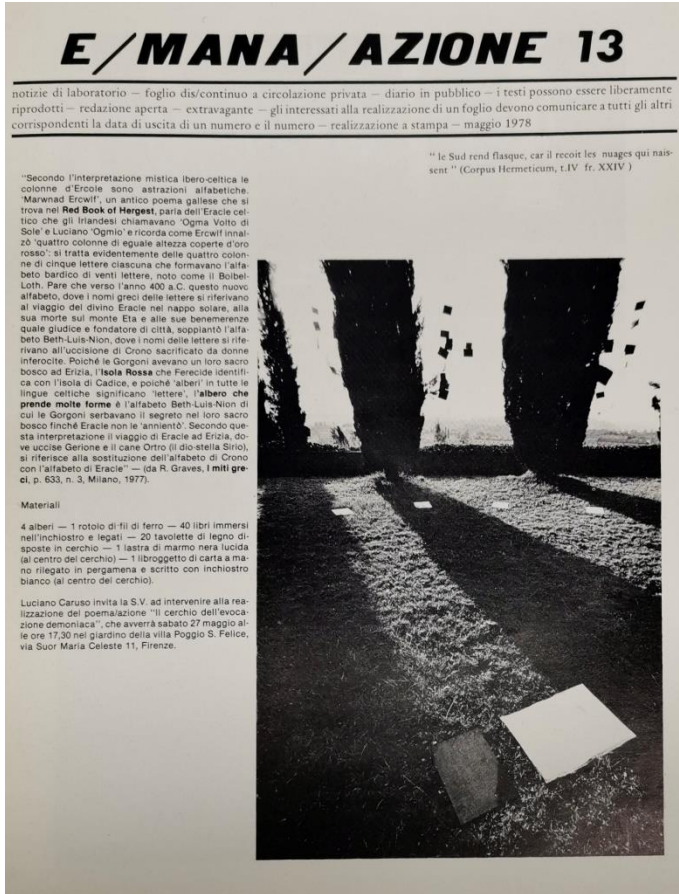


Fig. 1: «E/mana/azione», 13, 1978, p.n.n.



Fig. 2: Luciano Caruso, *Il cerchio dell'evocazione demoniaca*, maggio 1978, poema/azione, Firenze, Villa Poggio San Felice. Courtesy Archivio Luciano Caruso

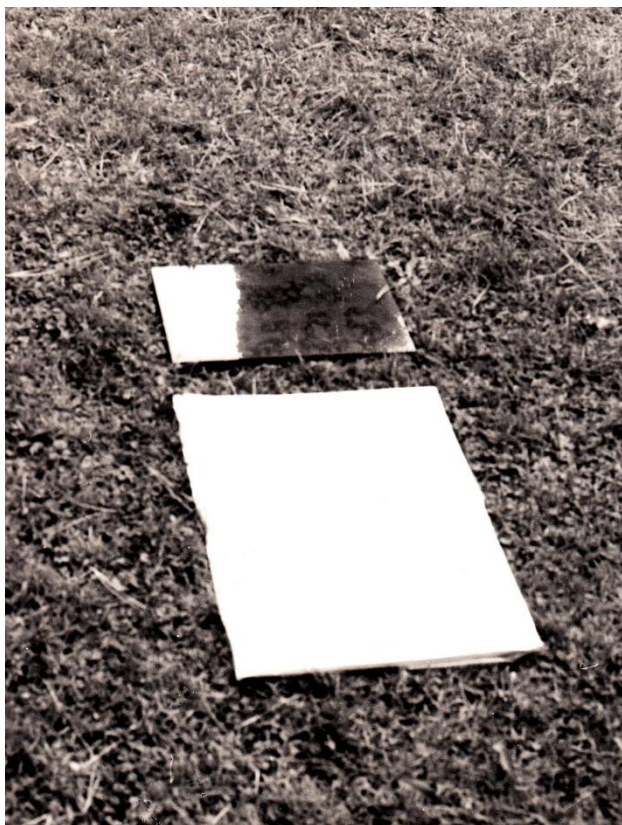


Fig. 3: Particolare del libro-oggetto e della lastra di marmo de *Il cerchio dell'evocazione demoniaca*, maggio 1978, poema/azione, Firenze, Villa Poggio San Felice. Courtesy Archivio Luciano Caruso



Fig. 4: Luciano Caruso durante l'installazione del poema/azione a Firenze, Villa Poggio San Felice, maggio 1978. Courtesy Archivio Luciano Caruso

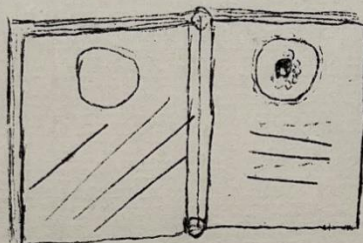


Fig. 5: Luciano Caruso nel giardino di Villa Poggio San Felice, Firenze, maggio 1978, in S.M. Martini, *Del poeta citando (Luciano Caruso 1962-1983)*, con scritti di U. Carrega, L. Vergine et alii, Livorno 1984, p. 4



Figg. 6-7: Particolare dei libri sospesi tra gli alberi de *Il cerchio dell'evocazione demoniaca*, maggio 1978, poema/azione, Firenze, Villa Poggio San Felice. Courtesy Archivio Luciano Caruso

Luciano Caruso - *Il cerchio dell'evocazione demoniaca*, libretto, di cm. 16X26X2, in carta pescia, rilegato con carte colorate a mano



è la traccia di un'azione sull'origine dell'alfabeto e della scrittura, in cui l'albero diventa tavola, il libro è bianco in attesa della profanazione e il rosso rimanda allo specchio di pietra dove si riflette l'universo. L'intento, al di là degli effetti apotropatici, è quello di caricare del peso della materia un oggetto che ha perso definitivamente la sua funzione.

Luciano Caruso

30 esemplari numerati - più 6 fuori commercio
Realizzati uno per uno a mano dall'autore con pietre,
colla e inchiostri di china bianco e nero.

Edizioni Elle Ci - Roma - 1978

Fig. 8: Ciclostilato allegato all'edizione de *Il cerchio dell'evocazione demoniaca* per Edizioni Elle Ci. Firenze, Archivio Luciano Caruso, Fondo libri d'artista-multipli, inv. 142. Courtesy Archivio Luciano Caruso

Il cerchio dell'evocazione demoniaca (1978).
Un poema/azione di Luciano Caruso sull'origine dell'alfabeto e della scrittura



Fig. 9: Luciano Caruso, *Il cerchio dell'evocazione demoniaca*, 1978, 26x16x2 cm, libro-oggetto in carta Pescia rilegato con carte colorate a mano, esemplari 14/30 e 26/30. Firenze, Archivio Luciano Caruso, Fondo libri d'artista-multipli, invv. 142 e 186. Courtesy Archivio Luciano Caruso



Fig. 10: Luciano Caruso, *Luce dell'eidottico / poesia-oggetto*, 1976, 36x26x5 cm, poesia-oggetto, assemblage, carta e sasso su legno. Firenze, Archivio Luciano Caruso, inv. B/1976 23. Courtesy Archivio Luciano Caruso

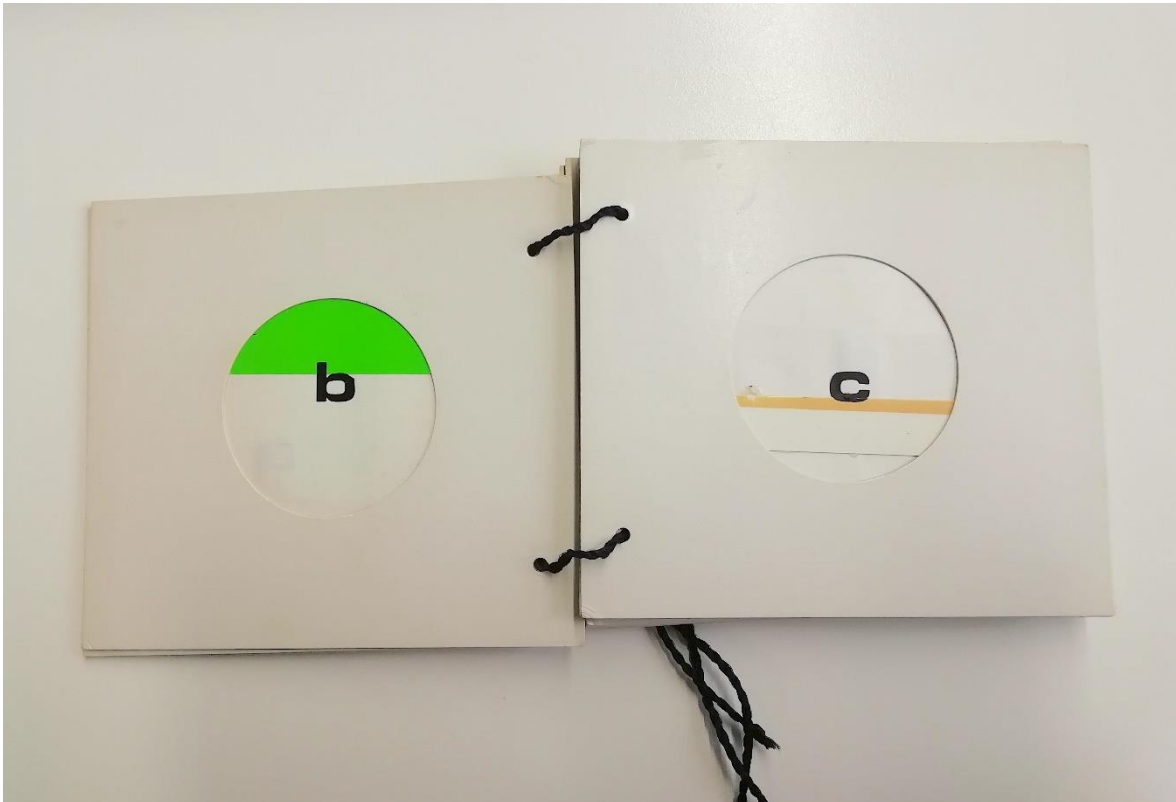
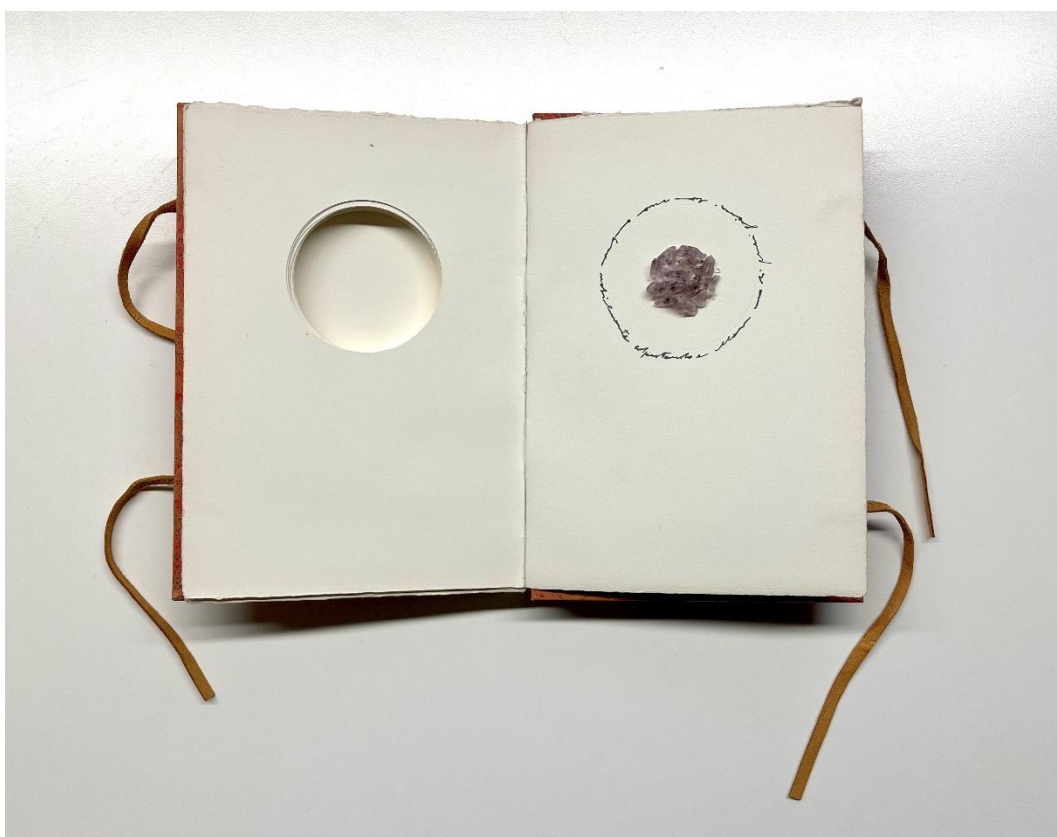
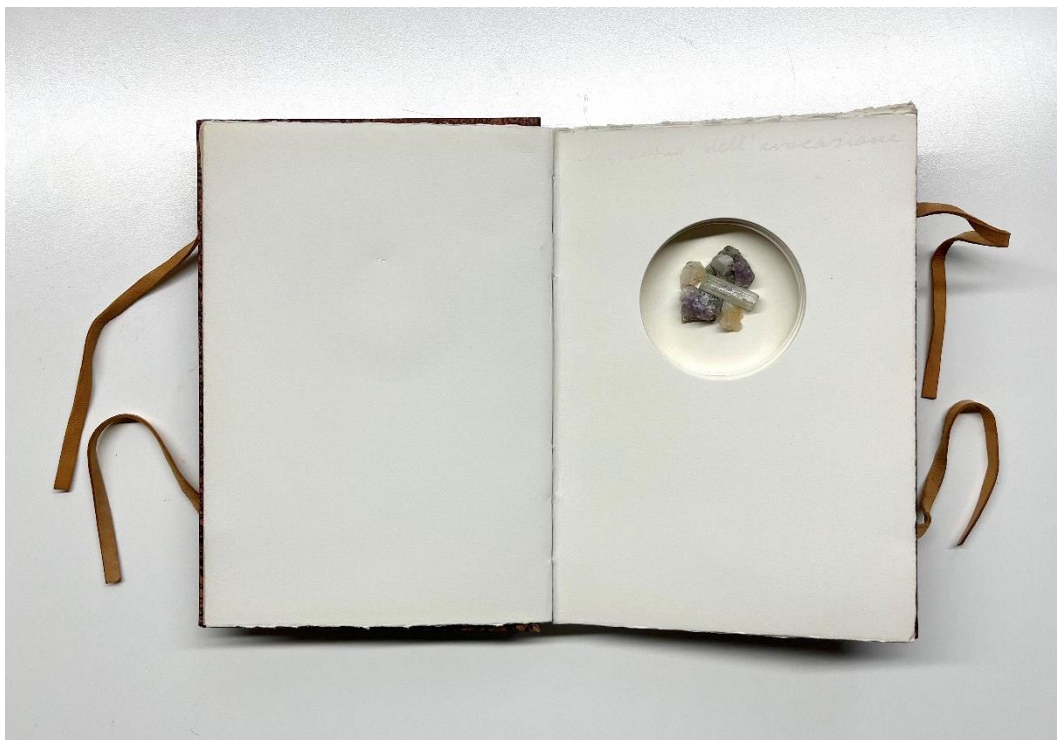


Fig. 11: Luciano Caruso, *Un alfabeto e altre carte*, s.d., 13x14x2 cm, libro-opera, collage, spago. Firenze, Archivio Luciano Caruso, Fondo libri in copia unica, inv. 661. Courtesy Archivio Luciano Caruso



Figg. 12-13: Pagine interne de *Il cerchio dell'evocazione demoniaca*, 1978, 26x16x2 cm, libro-oggetto in carta Pescia rilegato con carte colorate a mano, esemplari 14/30 e 26/30. Firenze, Archivio Luciano Caruso, Fondo libri d'artista-multipli, invv. 142 e 186. Courtesy Archivio Luciano Caruso



Figg. 14-15: Luciano Caruso, *Il cerchio magico dell'evocazione demoniaca*, 1978, 45x34 cm, tempera, inchiostro di china, carta, filo di ferro su tavoletta di legno. Firenze, Archivio Luciano Caruso, Fondo libri in copia unica, inv. 133. Courtesy Archivio Luciano Caruso



Fig. 16: Luciano Caruso, *Scrittura improbabile*, 1967, 35,5x36x5 cm, libro-oggetto, collage, inchiostro di china, inchiostro rosso, filo di ferro. Firenze, Archivio Luciano Caruso, Fondo libri in copia unica, inv. 71. Courtesy Archivio Luciano Caruso. Foto: Filippo Marietti

BIBLIOGRAFIA

Avvertenza. Alcuni articoli citati, conservati in album di rassegna stampa, sono stati consultati presso l'Archivio Luciano Caruso (ALC): per questo motivo ne viene indicato il riferimento alla loro collocazione invece dei numeri di pagina.

«ABACO» 1978
«Abaco», 3, 1978.

ACOCELLA 2016
A. ACOCELLA, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Milano - Macerata 2016.

ACOCELLA 2020
A. ACOCELLA, *Metascritture. Luciano Caruso e Napoli 1963-1976*, Milano 2020.

AFFRATELLAMENTO LOFT STUDIO 1982
Affratellamento Loft Studio, «La Città», 7 maggio 1982. ALC 6527.

ALINOVÌ-BARILLI 1979
F. ALINOVÌ, R. BARILLI, *Dopo il "tableau-mourant"*, «Il Patalogo Uno. Annuario dello spettacolo, cinema, teatro, musica, televisione», I, 1979, p. 371.

AMORE FUTURISTA 1982
Amore futurista, «Paese Sera», 13 maggio 1982. ALC 6527.

ARTE E CULTURA 1978
Arte e cultura, «La Nazione», 27 maggio 1978. ALC 3934.

CARUSO 1968a
L. CARUSO, *Dalla "Storia di un pedone bianco"*, «Ant Ed», 1, 1968, pp.n.nn.

CARUSO 1968b
L. CARUSO, *La pagina nera*, «Essere», 5, 1968, pp. 43-45.

CARUSO 1968c
L. CARUSO, *La poesia come gest-azione mentale*, in *Il gesto poetico. Antologia della nuova poesia d'avanguardia*, a cura di L. Caruso, C. Piancastelli, numero monografico di «Uomini e Idee», n.s., X, 18, 1968, pp. 2-4.

CARUSO 1974
L. CARUSO, *Piccola teoria della citazione*, in *Un caso di falsificazione continuata e aggravata. Mario Parentela: documenti inediti*, Padova 1974, pp.n.nn.

CARUSO 1977
L. CARUSO, *Chronica de Parthenope 1965-1967*, postfazione di S.M. Martini, Bologna 1977.

CARUSO 1989

L. CARUSO, *Es polvo, es sombra, es nada. Pagine e libri d'artista in Italia*, in *Far libro. Libri e pagine d'artista in Italia*, catalogo della mostra, Firenze 1989, pp. 17-29.

CARUSO 1997

L. CARUSO, *Una pratica trasversale: il libro d'artista*, in L. Caruso, *Anabasi senza nome. Poesia visuale e libro d'artista in Italia*, Bivongi 1997, pp. 27-40.

CARUSO 2003a

L. CARUSO, *Il libro-opera*, in *Il libro d'artista*, a cura di G. Maffei, Milano 2003, pp. 190-191.

CARUSO 2003b

L. CARUSO, *La pagina come «lusus» e «theatrum» nel libro-opera, anche*, in *IN FORMA DI LIBRO* 2003, pp. 8-9.

CARUSO 2003c

L. CARUSO, *Lo scioglimento dell'esercito. L'alta disputa del libro-opera e la dissoluzione culturale in atto*, in *IN FORMA DI LIBRO* 2003, pp. 4-7.

CARUSO 2019

L. CARUSO, *Contributi per una storia dei gruppi culturali a Napoli (1958-70)*, in *Luciano Caruso. Alchimia degli estremi. Scritti scelti 1964-2002*, catalogo della mostra, a cura di A. Acocella, Pontedera 2019, pp. 48-79 (edizione originale in «Logos», 1, 1973, pp. 162-176).

CARUSO–LOCATELLI 1968

L. CARUSO, U. LOCATELLI, *Storia di un pedone bianco (innamorato) di una regina nera*, Napoli - Piacenza 1968.

CARUSO–MARTINI–PICCOLO 1972

L. CARUSO, S.M. MARTINI, E. PICCOLO, *Stanze di s/composizione di E. Bugli*, Napoli 1972.

CARUSO–MARTINI 1976

L. CARUSO, S.M. MARTINI, *Continuum*, «E/mana/azione», 1, 1976, pp.n.nn.

CARUSO–DANIELE–MARTINI 1979

L. CARUSO, P.P. DANIELE, S.M. MARTINI, *La luce del sensibile ovvero l'at/terraggio del fare*, «E/mana/azione», 16, 1979, pp.n.nn.

CARUSO–MENNITTI PARAITO 1981

L. CARUSO, E. MENNITTI PARAITO, *“Istruzioni per l'uso / Concerto per carta: Omaggio a Satie”*, spartito in 110 copie numerate e firmate, Livorno 1981.

CHE C'È DI NUOVO 1978

Che c'è di nuovo, «L'Espresso», 28 maggio 1978. ALC 3934.

CHIARINI 1982

G. CHIARINI, *Prosa e concerti. Gli appuntamenti della settimana*, «La Città», 11 maggio 1982. ALC 6527.

CINELLI 2003

B. CINELLI, *Il Futurismo e lo “spettacolo dei testi”*, in *IN FORMA DI LIBRO* 2003, pp. 13-14.

CITATI 1993

P. CITATI, *Tu regina delle tenebre*, «La Repubblica», 12 febbraio 1993, p. 32.

CONTINUUM 1983

Continuum. Contributi per una storia dei gruppi culturali in Italia 1966-1976, a cura di L. Caruso, Napoli 1983.

COSTELLAZIONI DELLA PERFORMANCE ART IN ITALIA 2024

Costellazioni della Performance Art in Italia 1965-1982, a cura di L. Conte, F. Gallo, Cinisello Balsamo 2024.

«E/MANA/AZIONE» 1978a

«E/mana/azione», 12, 1978.

«E/MANA/AZIONE» 1978b

«E/mana/azione», 13, 1978.

«E/MANA/AZIONE» 1979

«E/mana/azione», 19, 1979.

EPISODI 1978a

Episodi. Storia di un pedone (bianco) e di una regina (nera), sceneggiatura per il poema/azione di L. Caruso, attore R. Miracco, scene e film di G. Di Cocco, luci di P. Croci, costume di R. Pignatelli, s.l. 1978.

FIRENZE TOSCANA 1982

Firenze Toscana, «L'Unità», 7 maggio 1982. ALC 6527.

FORMATO LIB(È)RO 1977

Formato lib(È)ro. Mostra del libro/oggetto in Italia, catalogo della mostra, a cura di L. Caruso, E. Miccini, M. Nannucci, Firenze 1977.

GRAVES 1977

R. GRAVES, *I miti greci*, Milano 1977 (edizione originale *The Greek Myths*, I-II, Harmondsworth 1955).

GRAVES 1992

R. GRAVES, *La Dea Bianca. Grammatica storica del mito poetico*, Milano 1992 (edizione originale *The White Goddess. A Historical Grammar of Poetic Myth*, New York 1948).

GUIDA PER SETTE GIORNI 1981

Guida per sette giorni, Teatro, «Paese Sera», 16 febbraio 1981. ALC 6526.

IDENTI DEL DRAGO 1972

I denti del drago. Le trasformazioni della pagina e del libro nell'era post-gutenberghiana, catalogo della mostra, a cura di D. Palazzoli, Milano 1972.

IL MAGO BAKU 1981

Il mago Baku in Totem étrangle, «L'Unità», 17 febbraio 1981. ALC 6526.

IN FORMA DI LIBRO 2003

In forma di libro. I libri di Luciano Caruso, catalogo delle mostre, a cura di C. Barbieri, C. Panizzi, Modena 2003.

LA PERFORMANCE A BOLOGNA NEGLI ANNI '70 2023

La performance a Bologna negli anni '70, [a cura di U. Zanetti], Bologna 2023.

LAPINI 1981

L. LAPINI, *E Artaud va in palestra*, «Paese Sera», 17 febbraio 1981. ALC 6526.

LE PIETRE MAGICHE 1971

Le pietre magiche. Storia delle pietre preziose: origini, virtù, facoltà e potenza occulta, Roma 1971.

LOEWENTHAL 1993

E. LOEWENTHAL, *E il dominio maschile usurpò la dea cosmica*, «Il Sole 24 Ore», 10 gennaio 1993, p. 25.

MARTINI 1980

S.M. MARTINI, *L'oggetto poi/etico*, in L. Caruso, H. Chopin *et alii*, *Il colpo di Glottide. La poesia come fisicità e materia*, Firenze 1980, pp. 15-16.

NEGLI EPISODI 1978

Negli Episodi una metafora del nostro vivere quotidiano, «L'Unità», febbraio 1978. ALC 3934.

«PAESE SERA» 1982

«Paese Sera», 10 maggio 1982. ALC 6527.

POESIO 1978

P.E. POESIO, *Episodi per Narciso*, «La Nazione», febbraio 1978. ALC 3934.

POESIO 1981a

P.E. POESIO, *Totem étrangle*, «La Nazione», 17 febbraio 1981. ALC 6526.

POESIO 1981b

P.E. POESIO, *Il Totem étrangle all'Affratellamento*, «La Nazione», 20 febbraio 1981. ALC 6526.

POEMA-AZIONE 1978

Poema-azione, «Paese Sera», 27 maggio 1978. ALC 3934.

SPETTACOLI 1982

Spettacoli, «La Nazione», 10 maggio 1982. ALC 6527.

TEI 1981

F. TEI, *"Totem Étrangle" all'Affratellamento. Tre oscure performances per disorientare il pubblico*, «La Città», 20 febbraio 1981. ALC 6526.

TEI 1982

F. TEI, *"Dolce amore, poesia" di Luciano Caruso*, «La Città», 13 maggio 1982. ALC 6527.

TERRITORI DELLA PERFORMANCE 2023

Territori della performance. Percorsi e pratiche in Italia (1967-1982), catalogo della mostra, a cura di L. Conte, F. Gallo, Macerata 2023.

TESTI FUTURISTI 1982

Testi futuristi recitati e ballati come negli anni '30, «Paese Sera», 8 maggio 1982. ALC 6527.

TOTEM ÉTRANGLE 1981

Totem étrangle: il poeta e la follia, «La Città», 18 febbraio 1981. ALC 6526.

UNO STRANO TOTEM A FIRENZE 1981

Uno strano Totem a Firenze, «Il Manifesto», 18 febbraio 1981. ALC 6526.

VILLA 1978

E. VILLA, *Formulario per assistere all'atto letterale di Luciano Caruso in borto*, in «E/MANA/AZIONE» 1978b, pp.n.nn.

WAGSTAFF 1991

C. WAGSTAFF, *Note dall'estero*, in *Luciano Caruso. Liber authore dicatus*, catalogo della mostra, presentazione di C. Wagstaff, Livorno 1991, pp. 7-8.

ZANCHETTI 1995

G. ZANCHETTI, *Una conversazione fiorentina con Luciano Caruso*, in *Luciano Caruso. Alchimia della scrittura. Opere 1963-1995*, catalogo della mostra, a cura di A. Tecce, M. Bandini, G. Zanchetti, Livorno 1995, pp. 15-25.

ZANCHETTI 2014

G. ZANCHETTI, *Il "duplice esercizio" di Luciano Caruso. Post-scrittura e meta-citazione*, in *La poesia in immagine/L'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, atti del convegno (Firenze giugno 2013), a cura di T. Spignoli, M. Corsi *et alii*, Pasian di Prato 2014, pp. 65-78.

ZANCHETTI-COLOMBO ET ALII 2014

G. ZANCHETTI, D. COLOMBO ET ALII, *Altre libertà. Pratiche performative e comportamentali nella poesia visuale italiana degli anni Sessanta e Settanta*, in *La performance in Italia: temi, protagonisti e problemi*, numero monografico di «Ricerche di storia dell'arte», 114, 2014, pp. 20-34.

ZOLLA 1992

E. ZOLLA, *L'ultimo che udì la voce della luna. Ritorna Graves, l'uomo che richiamò in vita i miti celtici*, «Corriere della Sera», 20 dicembre 1992, p. 28.

ABSTRACT

Il 27 maggio 1978, nella cornice del giardino di Villa Poggio San Felice a Firenze, Luciano Caruso mette in scena *Il cerchio dell'evocazione demoniaca*, un poema/azione sulle origini dell'alfabeto e della scrittura. Gli elementi protagonisti della performance sono quattro alberi, quaranta libri immersi nell'inchiostro tenuti in sospensione con del fil di ferro, venti tavolette di legno disposte in cerchio, una lastra di marmo nero lucida e un libro-oggetto di carta a mano rilegato in pergamena. L'articolo proposto intende delineare la genesi, gli sviluppi e le fonti letterarie e mitologiche del poema a partire da una serie di documenti di archivio, editi e inediti, conservati presso l'Archivio Luciano Caruso, quali fotografie, lettere, inviti, rassegne stampa e un testo poetico di Emilio Villa («E/mana/azione», 13, 1978, pp.n.nn.). In questo quadro, s'intende effettuare altresì una necessaria indagine di confronto con ulteriori performance dell'artista, quali *Episodi. Storia di un pedone (bianco) e di una regina (nera)* (febbraio 1978), *Direttive di politica culturale in Italia* (marzo 1978) e *Mariage* (novembre 1978), ideate nel 1978, anno prolifico per la sua attività performativa. L'analisi della performance messa in scena nella villa fiorentina verrà inoltre delineata dedicando uno specifico approfondimento al coevo libro-opera *Il cerchio magico dell'evocazione demoniaca* (1978) – un giornale immerso in inchiostro nero e fissato su una tavola lignea tramite fil di ferro – e all'omonima edizione in trentasei esemplari numerati per le Edizioni Elle Ci (Roma, 1978) che, presentata in occasione dell'azione performativa, si configura come traccia di quest'ultima. Il contributo intende così gettare luce attorno all'aspetto performativo dell'attività artistica di Luciano Caruso, sviluppato – nel caso preso in esame – attraverso un linguaggio in grado di far interferire, secondo un processo circolare, ambiti disciplinari differenti: performance, libro d'artista in copia unica e edizione numerata.

On 27th May 1978, in Villa Poggio San Felice's garden in Florence, Luciano Caruso staged *Il cerchio dell'evocazione demoniaca*, an action/poem on the origins of the alphabet and writing. The main elements of the performance are four trees, forty books dipped in ink and held in suspension by iron wire, twenty wooden tables arranged in a circle, a shiny black marble slab and a handmade paper artist book bound in parchment. The article intends to outline the genesis, the development and the literary and mythological sources of the action/poem starting from a series of documents preserved at Luciano Caruso Archive. These documents include photographs, letters, invitations, press reviews and a poem by Emilio Villa («E/mana/azione», 13, 1978, pp.n.nn.). The article also aims to carry out a comparison with further performances of the artist, such as *Episodi. Storia di un pedone (bianco) e di una regina (nera)* (February 1978), *Direttive di politica culturale in Italia* (March 1978) and *Mariage* (November 1978) conceived in 1978, a prolific year for his performance activity. The analysis of the performance enacted in the Florentine villa will be accompanied by a specific study of the artist book *Il cerchio magico dell'evocazione demoniaca* (1978) – a newspaper dipped in black ink and fixed to a wooden table with iron wire – and of the homonymous edition in thirty-six numbered copies for Edizioni Elle Ci (Rome, 1978) which, presented during the performance, is the trace of the latter. The paper intends to analyze Luciano Caruso's performative activity, developed through a language capable of making different disciplinary fields interfere in a circular process: performance, artist book in unique copy and numbered edition.