

## Note e discussioni

---

### Disegnare il caos: scienza e pittura in *Passare la spugna* di Paolo Volponi di Eleonora Lima\*

Il contributo esamina la poesia *Passare la spugna* di Paolo Volponi, pubblicata nel 1988 in una plaquette a tiratura limitata accompagnata da nove disegni inediti del pittore Omar Galliani. Fine di questo saggio è ricostruire il retroterra culturale da cui nacque il testo: le ricerche dell'astrofisico J. Richard Gott e il suo modello di Universo "a spugna", la pittura della Transavanguardia e il ritorno alla tradizione figurativa rinascimentale. Il saggio si propone di riportare l'attenzione su di testo extravagante e meritevole di essere riscoperto e di dimostrare, tramite un'approfondita analisi testuale, come il nesso pittura-scienza teorizzato da Volponi guidasse la sua elaborazione poetica.

*Parole chiave:* Paolo Volponi, arte e letteratura, Omar Galliani, Transavanguardia, cosmogonia, scienza e letteratura, cosmologia, astrofisica, J. Richard Gott.

*Painting chaos: Scientific and visual references in Paolo Volponi's «Passare la spugna»*

This study analyses Paolo Volponi's poetry *Passare la spugna*, published in 1988 in a limited-edition booklet, together with nine original drawings by the painter Omar Galliani. This essay aims at retracing the cultural background from which the text emerged: the research done by the astrophysics J. Richard Gott and his "spongy" Universe model, the painters from the Transavanguardia movement and its return to Renaissance figurative tradition. This study wants to draw new attention to a long-forgotten text and, by means of a thorough textual analysis, also to demonstrate to what extent the connection between science and painting, theorized by Volponi himself, was crucial for his poetics.

*Keywords:* Paolo Volponi, art and literature, Omar Galliani, Transavanguardia, cosmogony, science and literature, cosmology, astrophysics, J. Richard Gott.

La scrittura di Paolo Volponi è al fondo definibile attraverso immagini di contrasti non risolti, polarizzazioni sempre instabili e sovvertibili, le quali compongono l'esperienza dell'autore: fiero urbinato, sebbene sempre in fuga dalla città rinascimentale verso una Milano industriale che lo attrae e insieme gli procura insofferenza; figura di peso nel mondo industriale italiano e militante nel Partito Comunista; propugnatore di un ritorno al naturale, da opporre al dominio dell'artificiale, e tuttavia alieno da ogni tentazione luddista.

\* Trinity College Dublin; limae@tcd.ie.

Non stupisce, dunque, che la rinnovata attenzione intorno alla scrittura volponiana segua spesso le polarità di questo *uterque homo* e si concentri sugli interessi molteplici e disparati che arricchiscono la sua opera, tra cui spiccano per ricorrenza e peculiarità la passione erudita per la pittura e i suoi interessi verso le teorie scientifiche, soprattutto novecentesche, di cui, se non dominava lo specifico, si teneva tuttavia al corrente traendone spunti di riflessione esistenziale'. Che i due ambiti di interesse siano da mettere in comunicazione, o che abbiano quantomeno delle tangenze, è opinione di Emanuele Zinato, il critico che negli ultimi decenni si è dedicato più assiduamente allo studio dell'opera dello scrittore. In apertura al saggio introduttivo a una raccolta di testi volponiani inediti ed extravaganti – tra cui si trova anche la poesia *Passare la spugna*, centro di questo studio – Zinato precisa, infatti, come la propria scelta di adottare un «denominatore comune scientifico»<sup>2</sup> costituisca solo uno dei possibili criteri interpretativi secondo cui leggere questa produzione rimasta marginale. Suggerisce pertanto come possibile altra chiave di lettura quella dell'interesse volponiano per le arti figurative, aggiungendo: «Del resto, la scienza e l'arte, nell'invenzione "meta-disciplinare" di Volponi sconfinano l'una nell'altra: come accade nel saggio su Masaccio che – non a caso – fin dal titolo salda con un *trait d'union* pittura e scienza»<sup>3</sup>.

È proprio a partire dall'individuazione di Zinato della convergenza tra gli interessi volponiani in campo pittorico e scientifico – intuizione acuta eppure ad oggi ancora inesplorata dalla critica – che prende le mosse l'analisi qui proposta del testo poetico *Passare la spugna*, pubblicato dalla Galleria BelloSguardo di Cagliari nel dicembre 1988 in una plaquette di soli cinquecento esemplari<sup>4</sup>, la quale raccoglieva insieme nove disegni inediti del pittore Omar Galliani. Per citare

1. Per quel che riguarda gli interessi di Volponi per le arti figurative si leggano M. Manganeli, *Volponi tra scrittura e pittura*, in "L'immaginazione", 143, 1997, pp. 25-6; G. Santato, *Follia e utopia, poesia e pittura nella narrativa di Volponi*, in "Studi Novecenteschi", 25, 1998, pp. 29-66; E. Zinato, *Tra scrittura e pittura*, in P. Volponi, *Romanzi e prose*, a cura di E.Z., Einaudi, Torino 2002, pp. XIX-XXII; A. Gaudio, *Se una pietra o un albero si sforzassero di parlare*, in Id., *Animale di desiderio. Silenzio, dettaglio e utopia nell'opera di Paolo Volponi*, ETS, Pisa 2008, pp. 93-107; *Paolo Volponi: lessico dell'immagine*. Atti del Convegno (Università degli Studi di Macerata, Macerata, 27 giugno 2012), a cura di M. Verdenelli, G. Vincenzi, Edizioni Università di Macerata, Macerata 2013. Riguardo, invece, gli interessi di Volponi in ambito scientifico si rimanda a E. Zinato, "Un pianeta senza moneta". *Cosmogonie volponiane: utopia, scienza e letteratura*, in P. Volponi, *La zattera di sale e altri frammenti inediti o rari*, in "Istmi", XIII-XIV, 2003-2004, pp. 9-38; E. Lima, *Paolo Volponi's «La Macchina Mondiale» as a Cybernetic Utopia: The Limits of a Solely Allegorical Interpretation*, in "Forum Italicum", LI, 2017, 3, pp. 618-40.

2. Zinato, "Un pianeta senza moneta", cit., p. 9.

3. *Ibid.* Emanuele Zinato fa qui riferimento allo scritto volponiano del 1968 *Il principio umano della pittura-scienza* (in P. Volponi, *Dal naturale all'artificiale*, a cura di E. Zinato, Il lavoro editoriale, Ancona 1999, pp. 85-99), che introduceva il volume della collana dei Classici dell'Arte Rizzoli dedicato a Masaccio. Il testo analizza l'opera del pittore in relazione ai mutamenti nel paradigma scientifico dal Quattrocento, in primo luogo la scoperta della prospettiva. Di questo saggio e del rapporto che Volponi individua fra pittura e scienza a partire dalla figura di Masaccio si parlerà più diffusamente nel prosieguo di questo studio.

4. Oggi leggibile in Volponi, *La zattera di sale e altri frammenti inediti o rari*, cit., pp. 155-6, edizione da cui verrà citato il testo da qui in poi.

ancora Zinato, *Passare la spugna* è «un poemetto cosmogonico, ad alta caratura filosofico-scientifica»<sup>5</sup>, in cui Volponi riflette sulla sorte e il ruolo dell'umanità a fronte delle scoperte astronomiche relative alla struttura del cosmo e alla sua natura infinita e dunque inconoscibile. I nove disegni a carboncino di Galliani, tutti datati 1988, rappresentano figure evanescenti e dai tratti sfocati, come immagini che emergano dalle nebbie di un caos primordiale e siano colte in lenta via di definizione. Ciascun disegno reca come titolo un nome di persona – tranne il primo che si intitola *Il mio nome* –, unico tratto fortemente definitorio di immagini pittoriche altrimenti sfuggenti.

Volponi non era certo nuovo a collaborazioni con il mondo dell'arte: fine collezionista – la sua vasta e preziosa raccolta di opere, donata alla Galleria Nazionale delle Marche, è oggi custodita presso il Palazzo Ducale di Urbino<sup>6</sup> –, intratteneva rapporti con moltissime figure di spicco dell'arte italiana di quegli anni, da Guttuso a Schifani, a Cucchi, e prestò spesso la sua penna a cataloghi di mostre di autori da lui stimati, soprattutto quando vi fosse un legame con le sue amate Marche, come nel caso qui della Galleria BelloSguardo di Cagli. Parallelamente, le suggestioni offertegli dai modelli cosmologici sull'infinità caotica dell'Universo, presenti in *Passare la spugna*, ricorrono anche in altri luoghi dell'elaborazione critica e in versi di Volponi fin dalla metà degli anni Sessanta, tanto che concetti come il principio di indeterminazione o le leggi della termodinamica sollecitano ripetutamente la sua vena artistica<sup>7</sup>. *Passare la spugna* potrebbe pertanto essere considerata un'ulteriore testimonianza dell'eclettismo dell'autore, fine estimatore delle arti visive e curioso lettore delle più aggiornate teorie scientifiche. Se ciò è senz'altro vero, un'interpretazione secondo cui scienza e pittura sarebbero semplicemente ambiti per Volponi da cui prendere spunti tematici per arricchire la propria vena risulta tuttavia riduttiva: solo attraverso la ricostruzione del dialogo profondo che lega poesia, scienza e pittura è infatti possibile mettere in luce la complessità della riflessione dell'autore, il quale pone in dialogo i tre piani di ricerca e ne fonde i discorsi. Ancor più, l'invenzione metadisciplinare di cui parla Zinato caratterizza non solo la composizione del testo volponiano, ma quella di tutta la plaquette, che si costituisce così quale luogo fisico di incontro tra linguaggi diversi. Ecco che questa pubblicazione, frutto di una collabora-

5. Zinato, "Un pianeta senza moneta", cit., p. 28.

6. Per un approfondimento sul collezionismo di Volponi e sui suoi rapporti con artisti dell'epoca si rimanda alla dettagliatissima nota 2 al testo, in Gaudio, *Animale di desiderio*, cit., p. 93 e al saggio di M. Vallora, "Dovuto a una passione che mi travalica". *Materiali per un'indagine sui rapporti di Volponi e il collezionismo*, in *Volponi estremo*, a cura di S. Ritrovato, T. Toracca, E. Alessandrini, Metauro Edizioni, Pesaro 2015, pp. 419-46.

7. Ci si riferisce qui a testi quali il romanzo *La macchina mondiale* (Garzanti, Milano 1965), in cui il trattato scientifico del protagonista è informato da teorie cibernetiche e dal concetto di negentropia, al testo critico di poco successivo intitolato *Le difficoltà del romanzo* (in "Le conferenze dell'associazione culturale italiana 1965-1966", XVII, 1966, pp. 27-41) in cui Volponi esplicita il proprio debito di scrittore verso l'elaborazione scientifica più recente, ma anche alla raccolta poetica *Nel silenzio campale* (Manni, Lecce 1990), in cui personaggi e concetti del mondo scientifico sono più volte evocati in forma di metafora e, per concludere, i già citati testi raccolti nel numero monografico di "Istmi" in cui si trova anche *Passare la spugna*.

zione estemporanea, viene pertanto a significare più che una semplice istanza dell'eclittismo volponiano, e si offre invece come un testo-laboratorio attraverso cui seguire da vicino la stratificazione del suo fare poetico. Perché si possa dunque ricostruire tale rete di scambi e convergenze tra saperi diversi, è necessario partire da una ricostruzione puntuale del retroterra culturale che ha prodotto il testo, almeno per quanto è possibile ipotizzare con sufficiente fondatezza.

*Passare la spugna*, che non entrò a far parte dell'ultima raccolta volponiana *Nel silenzio campale*, uscita solo due anni più tardi, è letta giustamente da Zinato come riflesso dell'interesse di Volponi per le tesi in campo astronomico elaborate a partire dalla seconda metà del xx secolo, più precisamente gli studi dedicati ai buchi neri e la teoria dell'Universo in espansione. Se questo è certo il *milieu* scientifico entro cui la poesia prende forma, è tuttavia necessario compiere un passo ulteriore e mettere in connessione il testo con la teoria dell'Universo a spugna elaborata dall'astrofisico J. Richard Gott di Princeton, insieme ad Adrian L. Melott, della University of Chicago, e a Mark Dickinson, sempre di Princeton. I risultati di questa ricerca vennero resi pubblici nel luglio 1986, due anni prima dell'uscita della plaquette, sulla rivista scientifica "The Astrophysical Journal", in un articolo intitolato *The Sponge-Like Topology of Large-Scale Structure in the Universe*<sup>8</sup>. È verosimile, tuttavia, che Volponi non fosse venuto a conoscenza della scoperta scientifica di Gott attraverso questa fonte, ma, più probabilmente, tramite l'articolo di stampo divulgativo *Cosa è l'Universo? Un'immensa spugna con una sua memoria*, pubblicato su "la Repubblica" il 12 novembre dello stesso anno a firma di Franco Prattico, inviato per il quotidiano a New York.

La teoria dell'Universo a spugna mirava a mettere in crisi un modello cosmologico a struttura omogenea, fosse esso concepito come un mare a bassa densità materica, in cui navigano isole dense di molecole, o come una sorta di terraferma ad alta densità in cui si aprono varchi di vuoto, ossia i buchi neri. Come spiegano Gott e il suo team nell'articolo, l'Universo era stato fino ad allora pensato come una stoffa bianca a pois neri, o come una stoffa nera a pois bianchi. Tale visualizzazione, errata secondo il gruppo di astrofisici, sarebbe derivata dall'assunzione di un modello bidimensionale, che postulava non solo la predominanza di un elemento sull'altro – vuoto o materia, a seconda che si teorizzi la "stoffa nera" o la "stoffa bianca" –, ma anche l'isolamento delle zone minoritarie – i pois, per così dire. Gott propone invece l'adozione di un modello tridimensionale che dimostrerebbe come l'Universo non sia costituito da un mare a bassa densità in cui galleggiano isole ad alta densità, ma vi siano invece due regioni equivalenti, le quali vanno immaginate come un'enorme spugna bucherellata, piena di rientranze e sporgenze, immersa in acque oceaniche. Gott, facendo riferimento tanto all'immagine della spugna marina che al modello matematico della spugna di Menger<sup>9</sup>, spiega:

8. J.R. Gott III, A.L. Melott, M. Dickinson, *The Sponge-Like Topology of Large-Scale Structure in the Universe*, in "The Astrophysical Journal", CCCVI, 15 luglio 1986, pp. 341-57.

9. In matematica la spugna di Menger, dal nome del matematico che per primo ne descrisse la struttura nel 1926, è un frattale tridimensionale che si ottiene a partire da un cubo in cui ciascuna faccia sia divisa in nove cubi eguali, a creare un totale di ventisette. Si sottrae dunque

What does the picture look like? Is it white polka dots on a black background, or black polka dots on a white background? We are so conditioned to looking at the two-dimensional pictures that it is easy to come to the erroneous conclusion that if the high-density regions are connected, the low-density regions must not be, and vice versa. In fact [...] a third possibility exists in three dimensions: that the high- and low-density regions are both connected and interlocking in a sponge-like topology. [...] The body of a marine sponge forms one connected region; the sea water also forms one connected region percolating throughout the sponge<sup>10</sup>.

La teoria dell'Universo a spugna, dunque, restituirebbe l'immagine di un cosmo in equilibrio, con una struttura apparentemente irregolare, perché di aspetto schiumoso – «frothy»<sup>11</sup>, scrive Gott – e tuttavia composta da due regioni equivalenti per estensione e in continua trasformazione secondo un disegno evolutivo insito nella materia stessa, e da qui il riferimento alla *memoria* dell'Universo nel titolo dell'articolo uscito per «la Repubblica». Gott e il suo gruppo di ricerca, infatti, sostengono che la forma a spugna dell'Universo – «one connected super-cluster and one connected void»<sup>12</sup> – sarebbe una diretta evoluzione della struttura iniziale assunta dalla materia dopo il Big Bang, cioè le zone a più alta concentrazione avrebbero aumentato la propria densità, mentre le zone più rarefatte si sarebbero evolute nel senso opposto, in conseguenza di leggi di fluttuazione della fisica quantistica – e proprio l'analisi informatica, tramite l'impiego di un algoritmo, della plausibilità scientifica dell'evoluzione della struttura a spugna è il nucleo centrale dello studio, aspetto toccato solo sommariamente negli articoli divulgativi che riportarono la notizia.

Non stupisce, tuttavia, che l'attenzione dei non addetti ai lavori si sia concentrata sull'immagine altamente suggestiva dell'Universo come una «spugna con una sua memoria», piuttosto che sulla sua dimostrabilità secondo le leggi della fisica<sup>13</sup>. È infatti alla capacità evocativa di questa «sponge-like topology»<sup>14</sup> dell'Universo che va imputata anche la suggestione che la teoria esercitò su Volponi, situazione che non può non richiamare alla mente l'interesse che i modelli cosmologici

il cubo centrale di ogni faccia e si ripete l'operazione di divisione e sottrazione per ognuno dei cubi creati: il cubo si svilupperà dunque secondo una progressione frattale e il suo aspetto bucherellato assomiglierà sempre di più a quello di una spugna marina. A testimonianza del potere evocativo che la struttura della spugna di Merger possiede ben al di là del campo matematico, si segnala che una sua riproduzione figura in copertina al volume di Kerstin Pilz, dedicato a letteratura e scienza in Calvino, *Mapping Complexity. Literature and Science in the Works of Italo Calvino*, Troubador, Leicester 2005.

10. Gott, Melott, Dickinson, *The Sponge-Like Topology of Large-Scale Structure in the Universe*, cit., p. 342.

11. Ivi, p. 341.

12. Ivi, p. 355.

13. Il 18 novembre 1986, a pochi giorni dall'uscita dell'articolo di «la Repubblica», anche «The New York Times» pubblicò un pezzo simile a firma di James Gleick intitolato *New "Sponge Theory" Could Produce "True" Picture Of Universe's Structure* che illustrava le maggiori innovazioni della teoria facendo largo uso delle metafore visive elaborate da Gott.

14. Gott, Melott, Dickinson, *The Sponge-Like Topology of Large-Scale Structure in the Universe*, cit., p. 341.

suscitavano in quegli stessi anni nell'alter ego calviniano del signor Palomar. Il riferimento è qui all'articolo pubblicato sul "Corriere della Sera" il 23 gennaio 1976, dal titolo *Ultime notizie sul tempo. Collezionista di universi*<sup>15</sup>, in cui Calvino, assumendo l'identità fittizia del signor Palomar, prende in esame le teorie sul tempo e sulla formazione dell'Universo elaborate da David Layzer, cosmologo di Harvard, contenute nel suo articolo *The Arrow of Time*, uscito nel 1975 per la rivista di divulgazione scientifica "Scientific American"<sup>16</sup> di cui Calvino era assiduo lettore. Due sono gli elementi secondo cui è possibile mettere in relazione la curiosità che le teorie sul tempo di Layzer suscitarono in Calvino e la fascinazione che Volponi dovette provare nei confronti dell'Universo a spugna di Gott: la possibilità di derivare un'interpretazione filosofica delle leggi cosmiche che si opponesse a una sconsolata valutazione dell'ineluttabilità del caos entropico, e l'attenzione tributata agli aspetti visivi e iconografici dei modelli scientifici presi in esame.

Esulando ovviamente dalle considerazioni di carattere più puramente scientifico riguardo ai due modelli cosmologici, è interessante notare come entrambe le teorie affermino la coesistenza di ordine e disordine: per Gott, le due regioni a diversa densità sono asimmetriche e in costante mutamento, eppure equivalenti per estensione e conseguenza diretta dello stato iniziale della materia; per Layzer, ordine e disordine si generano contemporaneamente al momento del Big Bang, in quanto la materia in frantumi si disperde in maniera caotica a livello macroscopico, ma si ordina a livello microscopico in stelle e galassie. Il postulare questa antinomia alla base della struttura del cosmo permette dunque a Calvino di interpretare Layzer affermando che

[l']universo comincia nello stesso momento a costruirsi e a distruggersi, e così continua e continuerà: senza mai disfarsi completamente. E questo è certo un bel vantaggio su altri modelli di universo che non riescono a scongiurare l'inevitabilità della morte cosmica<sup>17</sup>.

La teoria di Layzer interessa Calvino in quanto propone una conciliazione tra entropia e crescita di informazione, tempo biologico ciclico e processi degenerativi della termodinamica, e permette così una lettura non disperante del destino dell'Universo, attraverso un tentativo di conciliazione degli opposti. In maniera speculare, come si metterà meglio in luce attraverso l'analisi testuale di *Passare la spugna*, Volponi è attratto dalle tesi di Gott proprio perché esse fornirebbero una base scientifica all'elaborazione di quella sorta di pessimismo eroico che, come vedremo, emerge dall'ultima strofa della poesia.

15. I. Calvino, *Ultime notizie sul tempo. Collezionista di universi*, in "Corriere della Sera", 23 gennaio 1976, p. 3, ora consultabile in Id., *Palomar e i modelli cosmologici*, in Id., *Saggi 1945-1985*, vol. II, a cura di M. Barenghi, Mondadori ("I Meridiani"), Milano 1995, pp. 2009-12, da cui il testo verrà da qui in avanti citato.

16. D. Layzer, *The Arrow of Time*, in "Scientific American", CCXXXIII, 1975, 6, pp. 56-69. L'articolo fa parte di una serie di interventi scritti da Calvino per la rubrica *L'osservatorio del signor Palomar*, tenuta sul "Corriere della Sera" tra il 1975 e il 1977, di cui alcuni testi convergeranno poi nella raccolta *Palomar* (Einaudi, Torino 1983).

17. Calvino, *Palomar e i modelli cosmologici*, cit., p. 2010.



Per quel che riguarda poi il potere suggestivo delle rappresentazioni visive di questi modelli cosmologici, è evidente quanto questo aspetto sia stato determinante nel catturare l'attenzione tanto di Calvino che di Volponi. Se quest'ultimo non ha lasciato nessuna dichiarazione a riguardo – sebbene l'aver scelto di assumere la spugna come metafora ricorrente fin dal titolo sia certo indice della potenza che l'immagine deve aver avuto agli occhi dell'autore – Calvino invece, sempre attribuendo il discorso al proprio alter ego, chiude l'articolo dichiarando di privilegiare il dato iconografico su quello scientifico:

Di tutta questa dimostrazione quel che gli è rimasto più impresso [al signor Palomar] è un disegno che illustra una digressione accessoria: si tratta d'una serie di quattro rappresentazioni della probabilità in varie fasi dell'evoluzione d'un sistema nel tempo. Nel primo disegno la probabilità è rappresentata come una piccola sfera in mezzo a un grande cubo; nel secondo, la sfera ha messo fuori dei corni da lumaca o rametti d'una vegetazione corallina; nel terzo, la sfera occupa gran parte del cubo ma in realtà non ha mai aumentato di volume: si è estesa come un cespuglio dalle ramificazioni sempre più complicate e sempre più sottili. Il signor Palomar decide di iniziare un'altra collezione: d'immagini che non sa perché lo attraggono e che sente che potrebbero significare molte cose<sup>18</sup>.

Le quattro tavole che accompagnano l'articolo di Layzer a cui si fa qui riferimento, dietro la finzione del signor Palomar collezionista di modelli cosmologici, stimolano l'immaginazione del Calvino-autore a prescindere dal loro contenuto scientifico, il quale viene così derubricato a semplice suggestione iniziale, da arricchire poi attraverso l'invenzione letteraria. Quest'uso immaginifico delle rappresentazioni visive dei modelli scientifici, per cui Calvino venne criticato dalle colonne della stessa testata dall'astrofisica Margherita Hack<sup>19</sup>, sembra mettere in luce la volontà di dare forma biologica – e dunque familiare e riconoscibile – a un Universo caotico e incomprensibile: la materia originale ad altissima densità del Big Bang prende l'aspetto, nell'interpretazione di Palomar-Calvino, prima dei corni di una lumaca, poi di un corallo, quindi di un fitto cespuglio. Similmente, Gott usa in maniera intercambiabile nel suo articolo definizioni di fisica matematica e immagini naturali di spugne marine immerse in acque oceaniche e tale sovrapposizione fra dato biologico, tangibile e familiare, e spazio cosmico, infinito e sfuggente, verrà accolto nella poesia di Volponi.

18. Ivi, p. 2012. Sull'importanza che la componente visiva delle teorie scientifiche ricopre nell'orientare l'interesse calviniano a riguardo, si legga M. Porro, *Images and Scientific Knowledge in Calvino*, in *Image, Eye and Art in Calvino: Writing Visibility*, a cura di B. Grundtvig, M. McLaughlin, W. Petersen, Legenda, London 2007, pp. 60-75.

19. Alla critica sollevata da Margherita Hack riguardo al suo articolo *I buchi neri* (in "Corriere della Sera", 7 settembre 1975, p. 3) Calvino risponde con queste parole: «Per uno che pensa per immagini, e che va continuamente in caccia d'immagini al limite del pensabile, questo è un duro colpo: come incontrare un cartello di "caccia vietata" in un bosco (la scienza) che per lui era riserva pregiata di selvaggina» (I. Calvino, *Un maremoto nel Pacifico*, in "Corriere della Sera", 29 ottobre 1975, p. 3).

Nell'assunzione di questi modelli cosmologici da parte dei due autori sembra pertanto esservi una doppia occasione di riscatto dall'ineluttabilità di un cosmo avviato verso il caos e la consunzione: da un lato l'affermazione di un principio antinomico, che equilibra le contraddizioni senza risolverle, dall'altro la possibilità di dare una forma conoscibile, a misura d'uomo, al caos. Se questo è dunque quanto emerge a livello di riflessione critica dall'articolo di Calvino, nella poesia di Volponi si tratta invece di analizzare come tali presupposti teorici, la cui genesi abbiamo sin qui ipotizzato, siano stati applicati nella prassi poetica e quali risultati abbiano prodotto a livello compositivo e stilistico.

*Passare la spugna* è un poemetto composto di sessantasette versi, suddivisi in tre strofe di lunghezza variabile – rispettivamente ventitré, venti e ventiquattro versi –, con uno schema metrico a rima baciata che si ripete in maniera piuttosto regolare per tutto il testo. Anche a livello contenutistico è possibile individuare una struttura tripartita, la quale però non segue la suddivisione in strofe, ma si sviluppa in un lunghissimo periodo iniziale, che va dal primo al trentunesimo verso – ossia fino all'ottavo della seconda strofa –, poi seguito da una parte, distinguibile per diverso tono e cadenza metrica, che occupa i restanti dodici versi della seconda strofa, per poi chiudersi con un terzo movimento, interamente coincidente con l'ultima stanza.

Il lungo periodo che apre la poesia ha inizio con un distico dal tono didascalico e assertivo da trattato scientifico: «Si apprende infine che l'Universo / è simile a una spugna di mare»<sup>20</sup>, affermazione che l'uso del verbo all'impersonale sembra rendere ancora più oggettiva e dunque inconfutabile, e a cui l'inizio *in media res*, marcato dal connettivo «infine» in apertura di periodo, conferisce un senso di urgenza. Questi due effetti combinati suggeriscono dunque al lettore che quanto seguirà sarà un'osservazione certa quanto rivelatrice sulla struttura dell'Universo. A tale precisione definitoria, tuttavia, fa seguito uno spiazzante affastellarsi di definizioni contrastanti, un'elencazione che si protrae per ben ventinove versi, accostando paratatticamente tutte le proprietà di questo Universo a spugna, multiforme e impossibile da fissare, così come, in maniera del tutto speculare, fluido e quasi sdruciolevole risulta anche l'andamento poetico del testo:

Si apprende infine che l'Universo  
 è simile a una spugna di mare  
 pieno di buchi, elastico, immerso  
 o no, che rimbalza, che dondola,  
 scosceso sopra un terso  
 convoglio di galassie o sulla nuvola  
 di gas, accanto o fuori, deterso  
 o sporco di materia, infilato a traversare  
 la non materia, i buchi neri, avverso  
 oppure in relazione ad essi<sup>21</sup>.

20. Volponi, *Passare la spugna*, cit., vv. 1-2.

21. Ivi, vv. 1-10.



In questi dieci versi iniziali è possibile individuare le strategie retoriche che caratterizzano il primo movimento della poesia e concorrono a evocare un Universo sfuggente a ogni possibile definizione, immagine che, va ricordato, segue il distico iniziale di tono opposto, il quale pare così avere la funzione di suscitare nel lettore aspettative subito disattese, amplificando il senso di stordimento derivante dall'elencazione caotica che segue. Lo schema metrico, fatta eccezione per i versi 3-6, si sussegue uguale per tutto il primo movimento ripetendo la rima baciata AB che, attraverso un ritmo monotono e cantilenato, restituisce il senso di crescita ipertrofica senza fine né direzione, a cui contribuisce ulteriormente il ricorrere sistematico di annominazioni in posizione di parole-rima, come ad esempio «terso» e «deterso», o «avverso», «verso» e «traverso», le quali riduplicano a livello del linguaggio quel mutamento impercettibile e costante a cui l'Universo descritto da Volponi è sottoposto. Anche l'uso ricorrente di disgiunzioni – «immerso o no», «accanto o fuori», «deterso o sporco» – non dà al testo un andamento dilemmatico ma, così come l'abbondante aggettivazione, mira ad aggiungere elementi sempre diversi eppure intercambiabili a una casistica impossibile da esaurire.

Sempre volto a creare l'immagine di un cosmo proteiforme e caotico appare poi l'uso ricorrente in posizione-rima di verbi all'infinito, che sottraggono così la descrizione dell'Universo a spugna a ogni possibile definizione temporale. È interessante notare come molti di questi verbi siano riconducibili a un linguaggio di carattere tecnico-scientifico atto a circoscrivere e discernere – come ad esempio nel caso di «segnare», «dilatare», «coordinare», «confermare», «contare», «manovrare» –, e come ciò metta in luce quella tensione, già individuata nel rapporto tra i primi due versi e i restanti ventinove della prima parte, tra ansia definitoria del discorso scientifico e natura sfuggibile del suo oggetto di studio. Ed è proprio il ritmo di una rincorsa mai compiuta, a singhiozzi, che Volponi imprime a questa prima parte del testo, anche attraverso l'uso costante dell'enjambement, che prolunga e disloca le mille e contraddittorie descrizioni dell'Universo e che, lasciando fluire il discorso senza soluzione di continuità da un verso all'altro, e dalla prima alla seconda strofa, sembra riprodurre a livello ritmico e sintattico lo scorrere dell'acqua marina tra gli anfratti e le sporgenze della spugna-Universo, come descritto da Gott nel suo articolo.

Questo movimento si interrompe però bruscamente all'ottavo verso della seconda strofa, il quale marca il confine tra prima e seconda parte della riflessione volponiana. Non solo lo schema metrico cambia, passando da AB a BD – e tale resterà fino alla fine della poesia –, ma il ritmo si fa cadenzato, il tono perentorio ed epigrammatico, e dell'Universo, di cui era stato dato nella prima parte un elenco confuso di caratteristiche in aperta contraddizione tra loro, sono ora invece enunciati i tre tratti salienti in maniera assoluta e incontrovertibile:

La spugna è interamente ignota a sé come ignare  
 le sono le diverse parti, zone e qualità.  
 La spugna è interamente senza identità e amare  
 sono le sue sconfinite presenze e varietà.

La spugna è interamente folle, senza poter pensare di sé, riconoscersi, nominarsi, confortarsi, pietà avere di sé<sup>22</sup>.

È uno stacco repentino e inaspettato questo che avviene a mezzo della seconda strofa e sembra contraddire alle radici il discorso sviluppato dal primo movimento e imprimere un ritmo e un tono del tutto nuovi al testo, quasi come se una seconda voce prendesse il sopravvento sulla precedente e vi si sostituisse. Allo scorrere di caratteri tutti plausibili eppure incerti della prima parte, subentra una definizione dell'Universo a spugna scandita in tre dichiarazioni epigrammatiche: la spugna non ha coscienza di sé, non possiede alcuna forma e identità ed è perciò inconoscibile perché priva di un principio da penetrare e attraverso cui spiegarne le leggi. La formulazione di questi principi assoluti che governano il cosmo è poi resa ancora più lapidaria dalla ripetizione anaforica del primo emistichio – «La spugna è interamente» –, con l'avverbio a negare ogni possibile eccezione alla regola. La fluidità della sintassi e del discorso, raggiunta nella parte iniziale attraverso la costruzione paratattica e il ricorrere sistematico all'enjambement, viene qui ribaltata in rigore definitorio anche grazie alla scelta di parole tronche in posizione-rima – «qualità», «varietà», «pietà», «metà», «velocità», «totalità» – che riproducono a livello fonico la nettezza di tratti attraverso cui si sviluppa il pensiero espresso. Anche la figura dell'*enumeratio*, presente già nel primo movimento, assume qui una funzione opposta, passando da accumulazione caotica a volontà di precisione e completezza, in quanto gli elenchi non accostano più caratteri contraddittori e ambivalenti, ma mirano a dare un quadro il più esaustivo possibile dell'ineluttabile e tragico destino della spugna-Universo.

Ma qual è il motivo dello scarto che Volponi imprime alla sua riflessione in versi? Contrariamente a quanto potrebbe apparire a una lettura superficiale, le due tappe del discorso non si escludono a vicenda, ma piuttosto la prima costituisce il presupposto da cui discende il teorema enunciato nella seconda. La multiformità infinita dell'Universo a spugna, dichiarata a inizio di poesia, equivale a stabilire un principio di invarianza, poiché se è possibile affermare allo stesso tempo ogni cosa e il suo contrario, ciò significa che nessuna delle proprietà elencate come peculiari di tale cosmo è atta a definirlo. Ne deriva che la struttura di un Universo infinitamente proteiforme può paradossalmente essere fissata in una definizione netta e assoluta, più precisamente attraverso quella sorta di ontologia al negativo che è il secondo movimento, per cui la spugna è definita come «interamente ignota a sé», «interamente senza identità» e «interamente folle».

Non appena postulato un destino disperante e ineluttabile a cui l'intero Universo sarebbe condannato, ecco che Volponi ribalta nuovamente il discorso nel suo contrario e dedica la terza parte, coincidente con l'ultima strofa, all'evocazione di una sorta di mito fondativo a base scientifica, attraverso il quale sarebbe possibile ridare senso e forma al cosmo, e quindi restituire all'uomo una posizione non marginale all'interno di esso. La strofa ha inizio con la figura insieme

22. Ivi, vv. 32-38.

casalinga e mitologica di una donna che prende in mano la spugna-Universo per accingersi a usarla nelle faccende domestiche:

Adesso un uomo o meglio una donna da lavare potrebbe prendere in mano la spugna e tutta là strizzarla o stenderla, utile per lavorare<sup>23</sup>.

La spugna, da informe e inconfondibile, passa qui a essere rappresentata come un oggetto di uso comune, familiare e maneggevole, e allo stesso tempo come immagine altamente parlante di una cosmogonia moderna, la quale deve di necessità fare i conti con la razionalità scientifica e con le sue inquietanti scoperte sulla natura del cosmo, per poi da lì ripartire nell'elaborazione di miti consolatori. Due suggestioni opposte possono essere messe in relazione a questa figura casalinga e mitologica insieme, una proveniente dalle *Cosmicomiche* di Calvino, dove l'abbassamento comico con cui sono rese le teorie scientifiche dalle quali prende le mosse ciascun racconto è costante stilistica dell'opera<sup>24</sup>, l'altra dall'evo- cazione del mito shintoista sulla creazione del mondo che Elsa Morante men- ziona a Volponi in una lettera del 1974. Nella missiva, di cui dà notizia Zinato, Morante riassume brevemente il racconto eziologico che le sarebbe tornato alla mente leggendo *Corporale* e scrive:

c'era una volta il Caos, straziato – dall'angoscia più terribile. Allora impietosi ven- nero due angeli, i quali per aiutarlo gli fecero dei buchi. In conseguenza, il caos aveva cessato di essere il Caos e guariva<sup>25</sup>.

Il cosmo bucherellato della mitologia giapponese potrebbe dunque precedere il modello dell'universo a spugna con cui condivide la forma, sebbene sia possibile che Volponi al momento della composizione del testo non avesse ricordo di tale

23. Ivi, vv. 44-46.

24. Il racconto cosmicomico a cui accostare in maniera più calzante l'immagine creata da Volponi della donna che prende in mano la spugna-Universo per accingersi a pulire, è il rac- conto *Tutto in un punto* (I. Calvino, *Le cosmicomiche*, in Id., *Racconti e romanzi*, vol. II, a cura di M. Barenghi, B. Falcetto, Mondadori ["I Meridiani"], Milano 1992, pp. 118-23) in cui la teoria sulla creazione dello spazio-tempo di Hubble viene resa attraverso il racconto di una comunità costretta a vivere nell'angusto spazio di una materia iper-densa, la quale inizia a espandersi quando la signora Ph(i)Nko, figura materna ed erotica insieme, annuncia: «Ragazzi, avessi un po' di spazio, come mi piacerebbe farvi le tagliatelle!» (ivi, p. 122). È dallo slancio generoso di lei e dal desiderio inappagato di tagliatelle di tutti i membri della comunità che ha inizio l'espansione della materia e prende forma il concetto di spazio, lo spazio «che avrebbero occupato le tonde braccia di lei muovendosi avanti e indietro con il mattarello sulla sfoglia di pasta» (*ibid.*).

25. Il testo della lettera di Elsa Morante del 3 marzo 1974 a Paolo Volponi, custodita presso l'archivio privato dello scrittore nella sua casa di Milano, è riportato da Zinato (*Un pianeta senza moneta*, cit., p. 31). Si segnalano alcune imprecisioni nel racconto che Morante riporta: Izanagi e Izanami non sono angeli, ma dèi e la creazione del mondo non sarebbe avvenuta per mezzo dell'apertura di buchi, ma i due avrebbero rimescolato le acque indistinte del caos primordiale con una lancia sacra e dalle gocce cadute dalla sua punta si sarebbero generate le prime terre emerse, ossia le isole del Giappone (cfr. *The Kojiki. An Account on Ancient Matters*, trad. a cura di G. Heldt, Columbia University Press, New York 2014, p. 65).

suggestione<sup>26</sup>. Quanto rileva sottolineare, al di là dell'ascendenza, è tuttavia il carattere ambivalente dell'immagine creata da Volponi, insieme dimessa e imponente, la quale, evocando la figura della donna che prende in mano la spugna per utilizzarla nei lavori domestici, punta a una nobilitazione del quotidiano e non, come in Calvino, a un abbassamento comico, richiamando così alla mente, nella solennità dei toni e nell'atemporalità dell'immagine, racconti mitici di un'epoca arcaica.

A questa rappresentazione potente si accompagna il senso di una rinnovata speranza, veicolato anche da precise scelte linguistiche e compositive che caratterizzano l'ultima strofa, come, ad esempio, il ricorrere del verbo *potere*, prima al condizionale e poi all'indicativo futuro – «potrebbe prendere», «potrebbe apprendere», «potrà confrontarsi», «potrà interrogarla» –, a marcare una crescente fiducia nella possibilità per il genere umano di porsi nuovamente in comunicazione armonica con l'ambiente circostante. Analizzando poi i campi semantici a cui appartengono i verbi all'infinito in posizione di rima, emerge come, a fronte dei già segnalati rimandi al sapere astratto e scientifico del primo movimento, troviamo qui una maggioranza di parole del linguaggio comune che indicano gesti concreti e quotidiani, come «lavare», «lavorare», «ascoltare», «usare», «fare», «pitturare». In generale, si è posti di fronte al passaggio dall'astratto al concreto e dalla condanna disperante della seconda parte alla felicità propositiva dell'ultima, resa ancora più evidente dall'abbondanza di verbi che esprimono azioni vitali e positive – quali «accettare», «favorire», «affermare», «comprendere» – e dal ricorrere di parole già presenti nelle strofe precedenti, ma qui poste in un contesto diverso e perciò caricate di significato opposto, come nel caso del nome «totalità» e dell'avverbio «totalmente». Se nella seconda parte questi termini esprimono un senso di ineluttabilità soffocante, negli ultimi versi, invece, alludono a una pienezza che deriva dal legame di rispecchiamento tra umanità e cosmo, reso in termini visivi dall'immagine della donna che prende tra le mani la spugna-Universo. Alla «consueta, indistinguibile, implacabile totalità»<sup>27</sup> del secondo movimento si contrappone la «totalità/individuata, istru-

26. L'immagine di un cosmo bucherellato, evocato da Morante nella lettera a Volponi, può suggerire un parallelo con la struttura dell'Universo teorizzata dal mugnaio condannato per eresia Domenico Scardella, di cui Carlo Ginzburg ricostruisce la storia nel suo *Il formaggio e i vermi: il cosmo di un mugnaio del '500* (Einaudi, Torino 1976). Parallelamente, Gott e il suo gruppo di ricerca, nell'articolo più volte citato, offrono, insieme all'immagine della spugna, anche quella del formaggio come metafora del cosmo: «Topologically the cell structure model [...] is identical to a "Swiss cheese" model in which one starts with a uniform high-density medium and excise "tremas" or voids from it» (*The Sponge-Like Topology of Large-Scale Structure in the Universe*, cit., p. 341). Per quanto non vi siano ad oggi dati sufficienti a stabilire una connessione tra il cosmo-formaggio dell'eretico Scardella e l'elaborazione volponiana intorno all'Universo a spugna, la suggestione che nasce dall'accostamento di questi due testi, di cui ringrazio Luca Fiorentini per la segnalazione, risulta ancora più forte qualora si ponga a confronto il mugnaio di Ginzburg e personaggi volponiani come Anteo Crocioni in *La macchina mondiale* o Gerolamo Aspri in *Corporale*: figure di folli ed emarginati, propugnatori di teorie visionarie volte non solo a mettere in questione le basi del sapere scientifico, ma, in maniera più profonda, il principio di autorità su cui esso poggia.

27. Volponi, *Passare la spugna*, cit., v. 31.

ita, maneggiata»<sup>28</sup> dei versi di chiusura, definizione che, mantenendo la struttura tripartita della precedente, amplifica così il senso di rovesciamento.

Quanto resta dunque da indagare è il ragionamento sotteso a tale spiazzante ribaltamento di posizione. Per quel che riguarda il rapporto in cui si pongono i tre movimenti, Zinato parla di «pensiero triadico e dialettico»<sup>29</sup>, ma è forse più precisamente un legame antinomico a connettere le parti di *Passare la spugna*. Dalla descrizione di un Universo multiforme e in continua mutazione discende l'enunciazione delle leggi perentorie e immutabili della seconda parte, ossia dai tratti di infinitezza e informità si deducono paradossalmente i caratteri assoluti espressi nei termini negativi di silenzio e in conoscibilità. Per spiegare poi il colpo di coda con cui la terza strofa passa ad affermare la «saluberrima beltà»<sup>30</sup> del sistema a spugna, è utile tentare un raffronto con *L'infinito* di Leopardi, autore a lungo meditato da Volponi<sup>31</sup>, e quindi leggere la funzione della spugna-cosmo in maniera speculare a quella della siepe leopardiana. Così come la concreta finitezza di questa, facendo da inciampo alla vista, rende concepibile l'altrimenti impensabile per contrasto, così la spugna, a cui nel secondo movimento vengono attribuiti caratteri netti e immutabili, si oppone nella propria finitezza all'indistinzione dello spazio cosmico e permette all'uomo di porsi nuovamente in relazione conoscitiva con esso. Come emerge dai versi quasi in chiusura di poesia, la spugna grazie alla propria materialità ha la funzione di contrastare l'*horror vacui* che altrimenti condannerebbe l'umanità a un destino di insensatezza:

L'uomo non soffrirà più la universale totalità  
che lo invade colmandolo alla follia, a deplorare  
la presenza come smarrimento e vacuità;  
ma potrà confrontarsi con la spugna, indagare  
i tratti e i modi, comprendere le cavità:  
potrà interrogarla, avvertirla, usare  
dei suoi beni, moti e di ogni altra sua proprietà  
fino a comprendere l'universo<sup>32</sup>.

28. Ivi, vv. 65-66.

29. Zinato, «Un pianeta senza moneta», cit., p. 28.

30. Volponi, *Passare la spugna*, cit., v. 67.

31. Per quel che riguarda l'importanza che la poetica leopardiana ha nell'elaborazione di Volponi, tanto in prosa che in versi, si rimanda a: E. Zinato, *La "bandiera leopardiana": due lettere di Giulio Bollati su «Il sipario ducale»*, in *Nell'opera di Paolo Volponi*, in «Istmi», XV-XVI, 2004-2005, pp. 251-62; M.C. Papini, *La desinenza in -ale: Paolo Volponi e Giacomo Leopardi*, in *Pianeta Volponi. Saggi e interventi*, a cura di S. Ritrovato, D. Marchi, Metauro Edizioni, Pesaro 2007, pp. 159-78; T. Spignoli, *Tra Freud e Leopardi: modelli intertestuali nell'opera di Italo Svevo e Paolo Volponi*, in G. Stellardi, E. Tanello, *Italo Svevo and His Legacy for the Third Millennium*, Troubador, Leicester 2014, pp. 125-42; A. Ravaggi, *Animalità selvagge, animalità utopiche. Il Volponi leopardiano, il suo lascito nella narrativa di Antonio Moresco*, in *Volponi estremo*, cit., pp. 289-306; P. Zublena, *Tra Marx e Leopardi. Lingua, animalità e utopia nel «Pianeta irritabile di Volponi»*, in *Volponi estremo*, cit., pp. 461-76.

32. Volponi, *Passare la spugna*, cit., vv. 55-62.

L'Universo – indicato qui con la minuscola, ma con la maiuscola nella prima sezione, a marcare ulteriormente lo slittamento dall'astrazione di carattere scientifico a un discorso concreto e quotidiano – torna a essere un sistema all'interno di cui l'umanità, se non più in posizione centrale e onnisciente, può tuttavia ridefinire un proprio spazio e una propria funzione e ciò è ottenibile grazie a una rinnovata corrispondenza tra realtà e sua rappresentazione. La funzione epistemologica della rappresentazione – che sembrava ormai persa a inizio di poesia, quando al fluire dei versi e all'accumularsi di immagini non corrispondeva alcuna costruzione di senso – torna ad affermarsi a partire dall'assunzione da parte di Volponi del modello cosmologico proposto da Gott. L'Universo, secondo la teoria del suo gruppo di ricerca, non è infatti assimilabile a una spugna per via di un legame metaforico, ma proprio in virtù del suo aspetto reale ed è questa l'efficacia rappresentativa che deve essere stata all'origine dell'interesse volponiano. Tale apparenza fisica del cosmo, fissata da ricerche in campo astrofisico, permette infatti all'autore, attraverso l'elaborazione poetica, di portare avanti un'interpretazione figurale dell'Universo-spugna, la cui fisionomia, indagata da fisici e scienziati nella sua concretezza, è invece considerata per la profezia che formula sul destino umano dal poeta Volponi. La spugna è pertanto la presentificazione tanto di un modello scientifico che di un discorso esistenziale e tale ambivalenza e densità semantica ne fanno una figura di rara pregnanza.

Il ruolo che in questo contesto assume la poesia, e più in generale la parola, è quello di connettere mondo visibile e orizzonte di senso e di ristabilire un principio di realtà su cui fondare il rapporto uomo-mondo, che Volponi ritiene essere il fine ultimo di ogni elaborazione poetica. In ciò è per lui modello primo e insuperato il *Cantico delle creature* di Francesco d'Assisi, poesia che, afferma Volponi, «dà valore alle cose, le mette davanti agli uomini, e dà un senso anche agli uomini nel loro rapporto con le cose»<sup>33</sup>. Non stupisce pertanto che la stessa potenza nominatrice della scrittura francescana, affidata ai caratteri di semplicità e materialità della rappresentazione, si trovi riverberata nell'ultima strofa di *Passare la spugna*. Se non è più possibile recuperare il senso di perfetta comunione del *Cantico delle creature* – perché tra uomo e cosmo si è aperto un abisso insanabile, che Volponi con l'ultima strofa tenta di esorcizzare ma non già di negare – la lezione di San Francesco rimane tuttavia per l'autore la sola praticabile, qualora si voglia arginare la «razionalizzazione irrazionale della modernità»<sup>34</sup> che mira a scindere segno e senso, mondo e sua rappresentazione. A questo proposito è utile mettere a confronto la riflessione svolta da Volponi sul *Cantico delle creature* – di sei anni successiva a *Passare la spugna* – con l'ultimo movimento della poesia, la cui specularità emerge tanto nella comunanza di temi che fin nelle medesime scelte lessicali:

33. E. Marongiu, *Intervista a Paolo Volponi*, Archinto, Milano 2003, p. 15.

34. L'espressione, da attribuire allo storico Massimo Bontempelli (*La conoscenza del bene e del male*, CRT, Pistoia 1998, p. 128), vuole illuminare il centro attorno a cui gravita il pensiero critico della Scuola di Francoforte a cui tanta parte dell'elaborazione volponiana certamente guarda.



La lezione di san Francesco è sempre attuale, e oggi più attuale che mai. Il *Cantico delle creature*, la prima poesia della nostra letteratura, resta forse ancora la più bella. C'è una scrittura limpida, materiale, ben riferita alle cose, che serve per elencare, prendere, usare, sentire la materia; per sentirsi realmente in piedi sulla Terra, per non avere paura della morte, per mettersi a lavorare, per essere confortati dall'Universo, dalle sue bellezze, dai suoi tesori, dalla sua grande pietà e generosità<sup>35</sup>.

L'insistere sui temi della concretezza, della rappresentazione e del lavoro manuale come fondamenti di quello che altrove, sempre in riferimento alla poesia francescana, Volponi chiama il «conflitto di bene»<sup>36</sup> tra uomo e mondo, spiega il senso dell'immagine umile e quotidiana della spugna, la quale viene a sovrapporsi alle rappresentazioni del modello cosmologico teorizzato da Gott.

Eppure una lettura in chiave interamente consolatoria di questa poesia risulterebbe fuorviante. Come già messo in luce, l'andamento antinomico della riflessione volponiana sembra proprio negare un possibile superamento dei due movimenti iniziali, in cui viene postulato un cosmo indefinibile e condannato all'infirmità e all'inconoscibilità. È infatti da tale realtà scientifica e dalle sue leggi incontrovertibili che nasce quella sorta di pessimismo eroico che dalla coscienza del caos cosmico trae la forza per opporvi il discorso utopico dell'ultima strofa. A simili conclusioni era giunto in anni appena precedenti anche Primo Levi nella sua introduzione al testo *Siamo soli*<sup>37</sup>, estratto dell'articolo *The Search for Black Holes*<sup>38</sup> del fisico statunitense Kip Stephen Thorne. La solitudine dell'uomo nell'Universo, invece di condurre a considerazioni sconolate, è accolta da Levi come una sfida posta all'intelletto umano che, nello sforzo di concepire l'esistenza dei buchi neri, testimonia di una resilienza e forza vitale che da sola vale a opporsi alla desolazione cosmica<sup>39</sup>.

Così come Calvino è attratto dal modello cosmologico di Layzer per la sua capacità di ristabilire un principio d'ordine, che convive tuttavia con le leggi dell'entropia cosmica, anche per quel che riguarda l'interesse di Volponi per la teoria dell'Universo a spugna è possibile avanzare un'ipotesi specula-

35. F. Leonetti, P. Volponi, *Il leone e la volpe. Dialogo nell'inverno 1994*, Einaudi, Torino 1995, p. 99.

36. Marongiu, *Intervista a Paolo Volponi*, cit., p. 15.

37. P. Levi, *Siamo soli*, in Id., *Opere*, vol. II, a cura di M. Belpoliti, Einaudi ("Nuova Universale Einaudi"), Torino 1997, pp. 1524-8.

38. L'articolo era uscito nel dicembre 1974 sulla rivista di divulgazione "Scientific American" (CCXXXI, 6, pp. 32-43), la stessa in cui Calvino avrebbe letto, un anno più tardi, l'articolo di David Layzer.

39. Sulla meditazione esistenziale e l'interesse scientifico di Levi per i buchi neri, si legga D. Scarpa, *Levi, Calvino e la scoperta letteraria dei buchi neri*, in "Sinestesi: rivista di studi sulle letterature e le arti europee", I-II, 2006, pp. 1-12 e M. Belpoliti, *Calvino, Levi e i buchi neri*, in Id., *Primo Levi di fronte e di profilo*, Guanda, Milano 2016, pp. 571-81. Si tenga presente, tuttavia, come Levi non mantenesse una posizione monoliticamente ottimista verso le magnifiche sorti e progressive del genere umano, ma oscillasse invece tra posizioni contrastanti, come emerge dal confronto tra *Siamo soli* con il testo poetico di pochi anni precedente, *Le stelle nere* (in *Ad ora incerta*, Garzanti, Milano 1984) sempre ispirato all'articolo di Thorne, in cui i buchi neri sono invece emblema di un cosmo ostile, che assorbe e fagocita ogni elemento vitale e positivo.

re. Come si alternano zone ad alta e bassa densità nel modello cosmologico di Gott, così Volponi alterna una poesia rarefatta a sezioni epigrammatiche; così come il processo di degenerazione cosmica iniziato con il Big Bang marca paradossalmente l'origine dell'inverso processo di riorganizzazione della materia, anche se limitatamente ad alcune zone isolate, specularmente il testo di *Passare la spugna* deve di necessità prendere le mosse dalla descrizione del caos universale per poter giungere a elaborare il messaggio utopico finale, la cui forza positiva è dunque sempre precaria e non già una serenità saldamente conquistata<sup>40</sup>.

Questa stessa tensione irrisolta, e perciò vitale, è individuata dalla critica come tratto ricorrente della produzione di Volponi fin dalla metà degli anni Settanta<sup>41</sup>, tendenza che diventa poi cifra distintiva della poesia dell'ultima raccolta, *Nel silenzio campale*, all'interno della quale *Passare la spugna* non venne inserita, ma con cui tuttavia condivide tematiche e scelte stilistiche<sup>42</sup>. Il testo che rivela senza dubbio maggiori consonanze con la riflessione di *Passare la spugna* è *Il cavallo di Atene*, nel quale suggestioni provenienti dal mondo dell'arte e discorso scientifico si fondono nella riflessione in versi. Volponi, ricordando una visita al Museo Archeologico di Atene, compiuta molti anni prima insieme ai figli, recupera la memoria della statua del Fantino di Capo Artemision, un bronzo della metà del II secolo a.C. raffigurante un fanciullo a cavallo, il quale diventa metafora del legame paterno costruito da Volponi: «Sono io il cavallo impazzito, / e sopra il mio dorso afferra la criniera / uno dei miei figli»<sup>43</sup>. I figli sono rappresentati in balia della passionalità autodistruttiva e della foga irrazionale del padre, il quale non sa e non può proteggerli se non indicando loro come antidoti il sapere scientifico e la poesia: «Dico ai miei figli / cercate di leggere Parmenide per capire / come riuscire a tenersi e a scendere / e anche Callimaco, Senofonte, Alceo»<sup>44</sup>. È in questo scontro tra irrazionalità animale e potere salvifico della conoscenza che si inserisce poi una breve strofa che costituisce quasi un *a parte* all'interno del discorso principale e sviluppa una riflessione molto vicina a quella conclusiva di *Passare la spugna*:

40. Scrive a questo proposito Zinato: «La riutilizzazione di tali paradigmi scientifici in forme di metafora, comporta un atteggiamento di scrittura oscillante tra allarme geoclasta e entusiasmo costruttivo, diviso cioè fra speranza in una palingenesi tecnologica e ossessione di una incombente distruzione esplosiva» (Zinato, *Un pianeta senza moneta*, cit., p. 15).

41. È ancora Zinato a mettere in luce come, a partire dal romanzo *Corporale*, Volponi sviluppi la propria riflessione, tanto in prosa che in versi, intorno ad una tensione di fondo tra vitalismo e disillusione: «La contraddizione che attraversa questi saggi è la stessa che permea i romanzi e i poemetti di Volponi, almeno a partire dal *Corporale* (1974) e da *Foglia mortale* (1974), tra un'ostinata ed accanita volontà di progetto e di forma e la constatazione della loro impossibilità» (Zinato, *Introduzione*, in P. Volponi, *Scritti dal margine*, Manni, Lecce 1994, p. 9).

42. A questo proposito si legga G. Terzanelli, *Tradito dall'astro nel silenzio campale: l'ultimo Volponi*, in «Fermenti», XL, 2011, 236, pp. 56-9.

43. P. Volponi, *Il cavallo di Atene*, vv. 63-65, in Id., *Nel silenzio campale*, cit., pp. 34-5.

44. Ivi, vv. 172-175.

Un pianeta artificiale, funzionante,  
 equilibrato, con principi, leggi, convinzioni,  
 esposizioni, raggi, proporzioni,  
 ombre intonate e intoccabili zone,  
 foreste vergini, vulcani, deserti, abissi,  
 del tutto nuovi, noti alla sola invenzione.  
 Un pianeta costruito e programmato,  
 e anche pianificato nella sua organicità e  
 funzionalità. Vivente, irritabile, manovrabile,  
 percorribile, adattabile, etc. etc.  
 Un pianeta senza moneta, senza mandati  
 né prezzi; senza costi, senza banche<sup>45</sup>.

Molteplici, come risultano già a una prima lettura, sono i punti di contatto tra i due testi, fin nell'uso ricorrente dell'*enumeratio* e dell'aggettivo «irritabile» con cui viene definito il cosmo, termine fondamentale dell'ultima produzione volponiana, che sta a indicare l'incoercibile vitalità e capacità di reazione dell'Universo contro le degenerazioni del neocapitalismo. Tali degenerazioni si trovano all'origine di quel progressivo scollamento tra mondo e sua rappresentazione che ostacola una valutazione lucida del reale, rendendo pertanto impossibile ogni conseguente progetto di ribellione. Da connettere al tratto dell'irritabilità è quell'essere «manovrabile» – e quindi a misura d'uomo – comune tanto al pianeta immaginato nei versi de *Il cavallo di Atene*, descritto come «percorribile», che all'Universo a spugna, definito specularmente come «comprensibile in chiare verità»<sup>46</sup>. Ed è proprio all'attributo della manovrabilità che bisogna riferirsi per chiarire il significato assunto qui dal termine «artificiale», che, contrariamente a quanto avviene di solito nel lessico volponiano, è da intendersi in accezione positiva. Se la moneta è massima espressione dell'artificiale nel senso di sottrazione di realtà e di perdita di un rapporto significante tra segno e senso, all'opposto scienza e arte sono per Volponi gli strumenti attraverso cui riappropriarsi di quel reale minacciato da mistificazioni e simulacri e ridargli significato, renderlo quindi maneggevole e comprensibile. Ciò non avviene tuttavia attraverso una comunione felice e spontanea – non più il *Cantico* francescano, ormai praticabile – ma attraverso uno sforzo creativo e intellettuale, che miri a recuperare il naturale per via artificiale: «foreste vergini, vulcani, deserti, abissi, / del tutto nuovi, noti alla sola invenzione»<sup>47</sup>.

Siamo di fronte alla stessa prospettiva di recupero di un rapporto felice e significante con l'Universo grazie al fare artistico – quello che Zinato defi-

45. Ivi, vv. 214-225.

46. Volponi, *Passare la spugna*, cit., vv. 52-53.

47. A sottolineare come il recupero del naturale per via di una creazione intellettuale sia un elemento chiave della riflessione che Volponi sviluppa in questi versi, si tenga presente come le varianti redazionali al testo, di cui dà conto Zinato, testimoniano di come l'espressione «noto alla sola invenzione» abbia sostituito l'originario «ignoto», «restituendo inaspettatamente sostanza utopica alla forza cognitiva dell'immaginazione connessa alla conquista di nuove visioni del mondo e del reale» (Zinato, «Un pianeta senza moneta», cit., p. 28).

nisce come il recupero da parte di Volponi del «progetto utopico dell'*Homo faber*, di natura rinascimentale»<sup>48</sup> – che conclude il testo di *Passare la spugna*, dove Volponi auspica la possibilità di «pitturare / il sistema a spugna nella sua saluberrima beltà»<sup>49</sup>. Modelli scientifici e rappresentazione pittorica sono intesi entrambi da Volponi come strumenti conoscitivi che permettono di dare forma e senso a un reale altrimenti sfuggente e incommensurabile all'intelletto umano: si tratta dunque della messa in versi di quel «principio umano della pittura-scienza» che Volponi aveva enucleato nel già citato saggio del 1968 dedicato all'opera di Masaccio<sup>50</sup>. Il Rinascimento, secondo Volponi, avrebbe visto l'affermarsi di un principio antropocentrico, di contro alla dimensione trascendente imposta dalla Chiesa, che avrebbe permesso di riconoscere al soggetto il ruolo di «interprete delle leggi della natura e autore della storia»<sup>51</sup>. Questo mutamento sarebbe da imputare al concorso congiunto di scienza e pittura, le cui ricerche si muovevano in una medesima direzione, tanto che Volponi afferma come

[l]'ideale quattrocentesco di una cultura unitaria, da contrapporre e sostituire a quella totale teologica, si realizza contemporaneamente all'ideale conoscitivo del mondo attraverso la logica concreta della pittura-scienza, contrapposta alla logica aristotelica degli universali astratti<sup>52</sup>.

Questa saldatura tra pittura e scienza, le quali per Volponi condividono la medesima funzione gnoseologica tesa a rendere la realtà intellegibile e a misura d'uomo, permane ben oltre il periodo rinascimentale fino all'età contemporanea, in cui lo statuto ontologico del reale non è più minacciato dalla trascendenza religiosa, ma dal progresso tecnologico da un lato e dalla proliferazione di simulacri su cui poggia la società neocapitalista dall'altro. Di fronte a un reale che appare irriducibile a ogni rappresentazione realistica che si fondi su un principio di corrispondenza tra mondo e sua rappresentazione, Volponi individua tanto nella ricerca scientifica che nella pittura gli strumenti per costruire un discorso significativo che, di nuovo, definisce con il termine «artificiale» in accezione positiva. Di fronte all'abisso che il cosmo infinito e multiforme apre davanti all'uomo, la risposta fornita da scienza e pittura è infatti la creazione artificiale – perché frutto di uno sforzo intellettuale – di isole di senso che, come per il Levi di *Non siamo soli*, permettano una strenua affermazione della presenza umana nell'Universo. Nel testo critico *Le difficoltà del romanzo* del 1965, in cui Volponi parla diffusamente dell'importanza che le nuove scienze assumono per l'elaborazione letteraria, scrive infatti:

48. Ivi, p. 30.

49. Volponi, *Passare la spugna*, cit., vv. 66-67.

50. Id., *Il principio umano della pittura-scienza*, cit., pp. 85-99.

51. Ivi, p. 92.

52. Ivi, pp. 92-3.

Mentre la natura per la vecchia fisica era “naturale”, descritta, prestabilita, per la nuova fisica diventa umana proprio perché artificiale, perché chi la osserva la scopre: è una natura in opposizione a quella visibile; cioè è stata abbandonata la scala del naturale per andare a scoprire l’indeterminato, l’invisibile, l’ipotetico<sup>53</sup>.

Specularmente, nello scritto che introduce il catalogo della mostra del novembre 1979 di Luciano Cacciò – un altro tra gli artisti marchigiani patrocinati da Volponi – si ritrova il concetto di creazione, qui artistica invece che scientifica, come affermazione di un artificiale positivo, che si opponga al suo corrispettivo in negativo, ossia l’artificiale inteso come proliferazione di simulacri: «Il razionale e l’artificiale entrano nel naturale, spazio e materia del quadro, come questo infine si riscatta in quell’artificiale superiore costituito dalla ricerca e dalla produzione artistica»<sup>54</sup>.

Ecco pertanto sciolto il significato, altrimenti chiuso, dei già citati versi conclusivi di *Passare la spugna* – «totalità / individuata, istruita, maneggiata per pitturare / il sistema a spugna nella sua saluberrima beltà»<sup>55</sup>: la spugna della teorizzazione scientifica di Gott e la spugna in quanto immagine iconografica, da cui ha origine l’immagine mitologica e familiare della donna che si accinge alle faccende domestiche, sono entrambe frutto di quell’artificiale superiore che permette di dare forma al caos, di ristabilire un orizzonte di senso laddove parrebbe impossibile qualunque atto affermativo.

Tuttavia, al fine di comprendere appieno come poesia, scienza e pittura convergano in questo testo sulla base della loro comune funzione gnoseologica, è necessario tenere presente come *Passare la spugna* entri in dialogo con lo specifico della pittura di Omar Galliani, le cui tavole accompagnano i versi nella plaquette, e con la corrente pittorica di cui l’artista faceva parte.

La prima fase dell’opera di Galliani, che va dalla metà degli anni Settanta fino alla fine del decennio successivo, può essere ricondotta al clima della Transavanguardia, movimento pittorico nato in reazione all’esperienza dell’arte concettuale, sentita come esaurita e ormai priva della carica creativa e dirompente delle origini e divenuta maniera. Più specificamente, Galliani è esponente del gruppo degli Anacronisti, formatosi nel 1983 intorno a Maurizio Calvesi, suo teorico e animatore<sup>56</sup>, e del movimento Magico primario, animato dal critico Flavio Caroli, che trae

53. Volponi, *Le difficoltà del romanzo*, cit., p. 35.

54. P. Volponi, *Introduzione*, in *Luciano Cacciò: paesaggio con vittima*. Catalogo della mostra (Libreria Internazionale Einaudi, Milano, 12-31 novembre 1979), s.n.t.

55. Id., *Passare la spugna*, cit., vv. 63-65.

56. La nascita della pittura anacronista coincide con la mostra intitolata *Gli anacronisti o pittori della memoria* curata da Maurizio Calvesi e Marisa Vescovo e tenutasi prima alla Galleria Vigato di Alessandria, dal 20 maggio al 30 giugno 1983 e poi presso i Civici Musei a Reggio Emilia tra il 29 ottobre e il 27 novembre dello stesso anno. È in questa occasione che la definizione di “anacronisti” viene utilizzata per la prima volta a indicare l’opera di pittori quali Stefano Di Stasio, Omar Galliani, Carlo Maria Mariani, Franco Piruca e Marco Antonio Tanganelli. Un secondo momento importante nella definizione della pittura anacronista è la mostra dell’anno successivo, a cura ancora di Calvesi e Vescovo insieme a Italo Tomassoni, intitolata *Anacronismo, Ipermanierismo* a cui partecipa nuovamente Omar Galliani. Per uno studio approfondito della pittura anacronista si rimanda a L. Kaiser, *L’anacronismo e il ritorno alla pittura. L’origine è la meta*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2003.

il nome dall'omonima mostra svoltasi a Ferrara nel 1980<sup>57</sup>. Sempre a testimoniare la centralità della figura di Galliani all'interno della Transavanguardia, va poi ricordata la sua partecipazione alla sezione della LXI Biennale di Venezia *Arte allo specchio*, curata da Maurizio Calvesi, il quale intendeva «raccolgere sotto il segno del recupero storico, del revivalismo culturale»<sup>58</sup> artisti italiani e stranieri.

Tratto comune al gruppo degli Anacronisti, e particolarmente evidente nell'opera di Galliani, è il richiamarsi a una cultura umanistica tipicamente italiana, riformulando e contaminando iconografie e soggetti classici e proponendo il recupero dei grandi maestri del passato e il ritorno al figurativo, attuato attraverso la pratica della citazione e la riscoperta della materialità del fare pittura, ossia il ritorno alle tecniche classiche, quali il disegno, il carboncino, il colore ad olio<sup>59</sup>. Passando in rassegna alcune delle opere di Galliani nate in seno a questo clima, ritroviamo infatti molteplici citazioni dai grandi maestri della pittura rinascimentale: è il caso, ad esempio, di *Vero sfumato leonardesco* del 1976, che si propone come uno studio di alcuni particolari della *Dama con l'ermellino*; di *Inremeabilis error*, *Emanazione* e *Principio individuationis* del 1978, in cui i disegni di Galliani riproducono particolari da statue di Canova; e, ancora, dell'istallazione *Ri-tratto di dama con unicorno* del 1979, che cita Raffaello, e di *Ommaggio a Lorenzo Lotto. L'Annunciazione* del 1980<sup>60</sup>.

Questo sguardo all'indietro a ritrovare la tradizione – prassi che caratterizzava non solo gli Anacronisti, ma in generale tutta la Transavanguardia – nasceva dalle stesse esigenze che in quegli anni andavano definendo la pratica della citazione e della metariflessività quali strumenti della *pars construens* postmoderna dopo l'azzeramento delle avanguardie: non quindi una regressione innocente, ma un tentativo di poter affermare il ruolo positivo dell'arte proprio a partire dalla con-

57. Cfr. F. Caroli, *Magico primario. L'arte degli anni Ottanta*, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano 1982. La mostra *Magico primario*, curata dallo stesso Flavio Caroli e tenutasi nella Sala d'Arte Benvenuto Tisi di Palazzo dei Diamanti tra il 16 novembre e il 14 dicembre 1980, comprendeva opere di Luciano Bartolini, Omar Galliani, Luigi Giandonato, Gianfranco Notargiacomo e Aldo Spoldi.

58. G. Dorflès, A. De Simone, V. Trione, *Inviato alla Biennale Venezia: 1949-2009*, Scheiwiller, Milano 2010, p. 416. Per quel che riguarda la sezione della LXI Biennale, confronta M. Calvesi, *Arte allo specchio*, Electa, Milano 1984.

59. Proprio la centralità delle tecniche pittoriche, intesa come riscoperta delle radici dell'arte figurativa italiana, è, nell'opinione del pittore Franco Piruca, il tratto distintivo dell'Anacronismo, gruppo di cui lui stesso faceva parte: «Con il termine "anacronismo" si è voluto designare e circoscrivere tutta una serie di fenomeni in realtà contrastanti tra loro, se non in netta opposizione, con radici e intenzionalità diverse. Quello che dovrebbe accomunarli è il ritorno a tecniche pittoriche e a linguaggi anteriori alle rivoluzioni dell'arte moderna» (F. Piruca, *Dell'"anacronismo" e di altri "ismi"*, in Kaiser, *L'anacronismo e il ritorno alla pittura*, cit., p. 131).

60. La natura del recupero che Galliani fa della tradizione pittorica rinascimentale è messo bene in luce da Silvia Sinisi che sottolinea come «[e]straniati e isolati dal loro contesto, i mitici protagonisti delle saghe leggendarie sprigionano tutta la loro carica fantastica, aprendo un circuito inedito di relazioni con il contesto ambientale» (*Bestiario: Gianni Baretta, Luciano Bartolini, Marcello Camorani*. Catalogo della mostra [Palazzo Mazzancolli, Terni, 6 giugno-28 luglio 1981], Comune di Terni. Assessorato alla cultura, Terni 1981 consultato in O. Galliani, *Le ciglia del naufrago*, Agenzia Editoriale Essegì, Ravenna 1983, p. 72).



statazione del suo irrimediabile stato di crisi<sup>61</sup>. Il termine “anacronismo”, infatti, ben sintetizza la contraddizione su cui poggia questa proposta pittorica, nata dalla consapevolezza di trovarsi nella «[s]ituazione di fine corsa [...] di chi è giunto al termine di un percorso oltre il quale non si può proseguire, almeno in senso lineare e mantenendo la stessa logica di viaggio»<sup>62</sup>. Di fronte alle fine della Storia, i pittori della Transavanguardia scelgono pertanto di reagire volgendosi al passato «non per imitarlo o copiarlo antiquariamente, ma per riviverlo in una pienezza espressiva che [...] restituisca il ruolo di un'arte che può dire e fare tutto»<sup>63</sup>.

Questo apparente paradosso, che sta alla base di tanta parte della pittura del dopo-avanguardia, è chiarito da Renato Barilli nel testo critico che introduce la mostra del 1974 *La ripetizione differente*<sup>64</sup>, la quale segna l'inizio del citazionismo nella pittura italiana sulla scia dell'insegnamento di De Chirico. Barilli spiega che per superare l'impasse in cui si trova l'arte concettuale è necessario abbandonare un'idea lineare di storia e assumere invece un modello di tempo ciclico, che proceda per salti e permetta un recupero anacronistico del passato, il quale sia quindi spinta propulsiva verso il futuro.

Da questa breve disamina dei tratti fondamentali della ricerca artistica degli anacronisti è possibile individuare alcuni tratti che questa sembra condividere con la riflessione volponiana di *Passare la spugna*: la volontà di ridare forma al caos, per gli anacronisti attraverso il ritorno al figurativo, per Volponi attraverso l'assunzione dell'immagine della spugna, emblema e figura realistica insieme; il recupero di un rapporto diretto con la materia, lontano da intellettualismi e sperimentazioni, ossia la pratica artistica intesa come arte meccanica, nel senso rinascimentale del termine, che riporta il fare al centro del processo conoscitivo e, specularmente, l'essere maneggevole, manovrabile, concreta della spugna-cosmo, la quale diventa oggetto d'uso e strumento di conoscenza per l'*homo faber* volponiano. E, infine, l'assunzione di una logica antinomica che poggia sul rifiuto di un'idea lineare di progresso: come il senso di fine della Storia è quanto rende possibile agli anacronisti il volgersi alla tradizione passata – recupero ammissibile in virtù di quell'artificiale superiore della ricerca artistica teorizzato

61. Scrive infatti Danilo Eccher a proposito di questo recupero non “innocente” del figurativo da parte di Omar Galliani: «Il riscatto della figurazione, il grande sussulto della pittura, ha indubbiamente segnato gli anni ottanta del secolo scorso. [...] Un decennio folgorante che ha restituito dignità e grandezza alla ricerca, alla sperimentazione pittorica e al suo volto iconografico. Non un abbandono nostalgico, bensì la traccia di un ripensamento generale che si è diffuso nei decenni successivi fino a segnare con forza una contemporaneità confusa, disorientata, smarrita nell'ingorgo di linguaggi intrecciati» (D. Eccher, *Omar Galliani*, in O. Galliani, D.E., G. Mazzonis, *Omar Galliani: L'opera al nero*, Mazzotta, Milano 2014, p. 32).

62. R. Barilli, *La ripetizione differente*. Catalogo della mostra (Studio Marconi, Milano, 1974), poi in Id., *Informale, oggetto comportamento*, vol. II, Feltrinelli, Milano 1972, p. 108.

63. Kaiser, *L'anacronismo e il ritorno alla pittura*, cit., p. 20.

64. La mostra, tenutasi alla Fondazione Marconi di Milano, ospitava opere di Valerio Adami, Enrico Baj, Richard Hamilton, i “poveristi” Paolini, Fabro, Kounellis, Gerhard Richter e molti altri. Il titolo, citazione del saggio di Gilles Deleuze del 1968 *Différence et répétition* (Presses universitaires de France) mette subito in luce la centralità del tema del ritorno al passato tramite la pratica del citazionismo che sarà determinante per gruppi come quello della Transavanguardia, dei Nuovi-nuovi, degli Anacronisti e per il postmoderno più in generale.

da Volponi –, così l'Universo inconoscibile e informe delle prime due strofe di *Passare la spugna* è *condicio sine qua non* perché affiori il mito progressivo che chiude il testo. Dalla tabula rasa a cui si è giunti attraverso il concettuale in arte e le teorie cosmologiche in ambito scientifico, ha origine anacronisticamente, antinomicamente un nuovo sapere mitologico e figurale, che si afferma non nonostante il senso di precarietà dell'uomo nell'Universo, ma in conseguenza di esso.

E, tuttavia, potrebbe sorgere il dubbio che la convergenza appena enucleata tra riflessione volponiana e ricerche in seno alla Transavanguardia siano il frutto di speculazioni a posteriori, alimentate dall'occasione della pubblicazione congiunta di *Passare la spugna* e dei nove disegni di Galliani, la quale potrebbe invece configurarsi semplicemente come una preziosa edizione a tiratura limitata di un testo extravagante, che trovava così una sua collocazione editoriale. A rafforzare però l'ipotesi che il volumetto rappresenti qualcosa di più che non il semplice risultato di una collaborazione occasionale, vanno rilevati due precedenti contatti tra Volponi ed esponenti della Transavanguardia, da leggersi come testimonianze di un interesse più profondo dell'autore per queste nuove ricerche pittoriche in rapporto alla propria personale elaborazione.

La prima collaborazione a cui si fa riferimento risale all'estate del 1986, quando la School of Visual Art di New York organizzò un corso estivo presso l'Istituto superiore per le industrie artistiche (ISIA) di Urbino, che aveva sede nell'ex Convento di Santa Chiara. Il corso, organizzato da David Shiroy, era tenuto da Eliseo Mattiacci, scultore formatosi in seno all'Arte Povera, e da Enzo Cucchi, uno dei maggiori esponenti della Transavanguardia, e si concluse con un'esposizione presso la Galleria Franca Mancini di Pesaro il 3 agosto dello stesso anno. Le opere esposte, entrambe realizzate durante il corso, erano la scultura *Carro solare del Montefeltro* di Mattiacci e il dipinto *L'elefante di Giotto* di Cucchi, introdotte nel catalogo della mostra da un testo di Volponi, che raccoglie anche alcune foto dell'autore e dei due artisti nelle strade di Urbino.

Sia l'opera di Mattiacci che quella di Cucchi alludono a un dialogo con i maestri dell'arte italiana, in linea con quelle che erano le tendenze dell'arte post-concettuale: il Piero della Francesca del ritratto del duca Federico da Montefeltro, sul cui sfondo è rappresentato appunto il carro solare, nella scultura di Mattiacci, e il tondo di Giotto, che Cucchi deforma e ingigantisce in una serie di opere di cui quella esposta alla Galleria Franca Mancini fa parte. Due artisti marchigiani – Mattiacci originario di Cagli, Cucchi di Morro d'Alba, in provincia di Ancona – si ritrovano nella cornice urbinata a meditare sul rapporto tra l'opera dei grandi maestri del Tre-Quattrocento italiano e la propria elaborazione artistica<sup>65</sup>: non stupisce che Volponi, così profondamente legato alle radici marchigiane e rinascimentali della propria formazione culturale, abbia sentito una forte consonanza con questo progetto artistico. Ma vi è di più: tornando infatti all'analisi delle convergenze tra la riflessione di *Passare la spugna* e

65. Sull'importanza di un *humus* culturale marchigiano, che dal Rinascimento giunge a Leopardi e quindi a Volponi, nella ricerca pittorica di questi artisti del Novecento italiano, cfr. *Il segno marchigiano nell'arte del Novecento*. Scipione, Licini, Cucchi, a cura di F.R. Morelli, F. Pirani, Skira, Milano 2008.

la pittura della Transavanguardia, è interessante mettere in luce come nel testo introduttivo alla mostra Volponi esprima apprezzamento per l'opera di Mattiacci e Cucchi proprio perché le giudica in grado allo stesso tempo di evocare un cosmo infinito – e quindi potenzialmente annichilente – e di fornire un approdo, una misura che permetta all'uomo di relazionarsi con esso, esattamente come la spugna si oppone all'«universale totalità» senza tuttavia negarla:

Questi due nostri artisti ci fanno sorgere il pensiero, e ci consentono anche di svilupparlo, che l'universo non sia finito né definito, e ci mostrano, almeno nella pratica dell'arte, come sia possibile trovare una spaccatura, un nido, una barca, un riflesso o una fremente piattaforma spaziale (ma non nel senso della scienza bellica), che consenta la libertà di progettare e, pur in bilico tra le frane e le correnti o sopra gli smalti infuocati, allungare le mani e lavorare<sup>66</sup>.

La consonanza con la riflessione della strofa conclusiva di *Passare la spugna* è subito evidente: quello che Volponi definisce come l'artificiale superiore della produzione artistica ha la funzione di creare non già un argine allo spalancarsi dell'infinito, ma una «piattaforma spaziale», visualizzata attraverso immagini semplici e quotidiane – la spugna, la barca, il nido – che permetta all'uomo di «progettare, [...], allungare le mani, lavorare» – si noti come il campo semantico del lavoro manuale torna in entrambi i testi – così da ristabilire quel «conflitto di bene» tra uomo e mondo.

Che dunque la pittura della Transavanguardia – sia in senso proprio, che per quel che riguarda ricerche affini, come nel caso di Mattiacci – interessasse Volponi è poi testimoniato ulteriormente da una prima collaborazione con Omar Galliani, precedente pochi mesi quella di *Passare la spugna* e anch'essa legata alla Galleria BelloSguardo di Cagli, dove il 10 luglio 1988 si tenne un'esposizione intitolata “*Madrigale*” di Paolo Volponi con tre litografie di Omar Galliani, Sergio Monari, Ettore Sordini<sup>67</sup>. L'operazione editoriale, che pone in dialogo l'ultima poesia di Volponi con la pittura di Galliani nella plaquette presa qui in esame, ha perciò un diretto precedente: *Madrigale*, testo che confluirà poi nella raccolta *Nel silenzio campale* – con cui, come già messo in luce, *Passare la spugna* condivide temi e prospettive critiche – vede per la prima volta le stampe in questo esile libro d'arte, in cui si trova accostata all'opera di esponenti di quella che possiamo definire, con il critico Franco Caroli, «l'arte debole» degli anni Ottanta<sup>68</sup>.

66. P. Volponi, *Eliseo Mattiacci, Enzo Cucchi*, Galleria di Franca Mancini, Pesaro, 1986, s.p.

67. La notizia della mostra si ricava da un video reperibile su YouTube dell'evento tenutosi alla Galleria BelloSguardo il 10 luglio 1988 alle ore 19. Nel video, introdotto dalle informazioni riguardo al titolo, alla data e al luogo della mostra, si riconoscono tra gli intervenuti Volponi e Galliani. Esiste poi un video simile della mostra relativa a *Passare la spugna* del 3 dicembre dello stesso anno, anche questo caricato su YouTube dallo stesso utente e introdotto da una schermata che riporta informazioni su titolo, luogo e data, dell'evento. I due documenti video sono rispettivamente reperibili agli indirizzi [https://youtu.be/xiY\\_sFQoyAo](https://youtu.be/xiY_sFQoyAo) e <https://youtu.be/4oRpldozCcg>.

68. La definizione si trova come titolo di un intervento critico di F. Caroli, *Anni Ottanta: l'Arte debole*, in *Anni Ottanta*. Catalogo della mostra (Gallerie Salamon Agustoni Algranti, Bologna, 4 luglio-30 settembre 1985), a cura di C. Gentili, Mazzotta, Milano 1985.

La pittura anacronistica di Galliani viene dunque a costituirsi come ulteriore suggestione alla base della creazione poetica volponiana, eppure va sottolineato come tale consonanza tra scienza astronomica e pittura, che trova espressione nei versi di *Passare la spugna*, sia già presente nell'elaborazione critica intorno alla pittura dell'area della Transavanguardia. Tanto Renato Barilli, di cui si è già sottolineato il ruolo cruciale nel gettare le basi teoriche dell'arte figurativa post-concettuale in Italia, che Flavio Caroli, animatore e teorico di Magico Primario, di cui faceva parte Galliani, si soffermano lungamente sull'analisi dei risvolti filosofico-esistenziali conseguenti alla scoperta dei buchi neri. Questi infatti vengono a rappresentare la metafora più incisiva a esprimere il cambiamento che stava avvenendo nelle arti figurative alla fine degli anni Settanta. Ciò che risulta maggiormente rilevante al fine di mettere in relazione la specularità della riflessione volponiana con quella in seno alla Transavanguardia, è come tanto Barilli che Caroli siano attratti dalla natura contraddittoria e ossimorica dei buchi neri, descrivibile nei termini di contrazione ed espansione, o, come scrive Barilli, secondo la logica della «spinta implosiva»<sup>69</sup>. I modelli cosmologici vengono assunti anche dalle arti visive per esprimere quella tensione lacerante, e tuttavia foriera di sviluppi positivi, che ritroviamo in *Passare la spugna*, al punto che Barilli può dichiarare come

tutto il sistema delle arti [...], dopo la spinta esplosiva del '68 e dintorni, inverte la tendenza e precipita nel buco nero; o meglio, perché non parlare di una compresenza delle due spinte, come, sempre in via analogica, avviene nel nostro universo, ove coesistono esplosioni di sistemi solari e formazioni di addensamenti di materia?<sup>70</sup>

La stessa caduta a precipizio nel buco nero della Storia che, tuttavia, non si risolve nella fine dell'Arte, si incontra in Caroli il quale, per esprimere il punto di non ritorno in cui si trovano a operare i pittori di Magico Primario, ricorre all'immagine di un rombo formato da due piramidi: una bianca, la piramide dei valori positivi in cui «l'individuo era solo, rinascimentalmente tagliato contro un paesaggio»<sup>71</sup>, la quale però viene irrimediabilmente attratta e risucchiata dalla piramide nera, l'anti-piramide dei valori negativi, la cui massa è «enormemente superiore a quella del bianco, sottoposto a un lungo, ma irreversibile, processo di entropia, cioè di perdita di energia»<sup>72</sup>. Il momento di passaggio dalla materia all'antimateria coincide per Caroli con la presunta morte dell'Arte, alla quale, inaspettatamente, consegue un nuovo inizio: «la A-Storia: sistema di relazioni che risucchia i suoi valori – cambiati di segno – da quella che fu la storia»<sup>73</sup> e che permette che il buco nero possa «ristrutturarsi secondo una forma piramidale, cioè a costituire un nuovo sistema di valori»<sup>74</sup>.

69. R. Barilli, *Qualche anno dopo. Introduzione alla seconda edizione*, in Id., *Tra presenza e assenza: due ipotesi per l'età postmoderna*, Bompiani, Milano 1981, p. XV.

70. Ivi, p. XIV.

71. Caroli, *Magico Primario*, cit., p. 14.

72. Ivi, p. 6.

73. *Ibid.*

74. *Ibid.*

Dai valori positivi della piramide bianca, alla caduta nel caos dell'antimateria, alla ricostituzione di un sistema di valori che si afferma malgrado – e forse in virtù – del buco nero della Storia: possiamo dunque ritrovare nell'elaborazione critica a base scientifica di Barilli e Caroli quello stesso movimento a tre fasi che organizza la riflessione di *Passare la spugna*: dalla descrizione di un Universo polimorfo, alla negazione di ogni valore, all'affermazione felice del sistema a spugna. Ecco dunque che l'incontro tra l'opera di Volponi e Galliani si iscrive in un quadro più ampio e articolato di convergenze tra le ricerche poetiche dell'autore e quelle della pittura anacronistica e transavanguardista. I nove carboncini di Galliani sono immagini appena percepibili, in via di definizione, come colte in un processo di metamorfosi, il cui punto di arrivo pare segnato dai nomi di persona dei titoli: *Il mio nome*, *Laura*, *Massimiliano*, *Michelangelo*, *Marta*, *Claudio*, *Paolo*, *Sandro*, *Oscar*<sup>75</sup>.

Come Caroli riconosce le leggi dell'entelechia – il fiore contenuto nel seme – alla base della metamorfosi che porta dalla piramide bianca alla piramide nera<sup>76</sup>, come Gott teorizza un Universo con una sua memoria, che si sviluppa secondo un disegno già presente in potenza nella materia ai tempi del Big Bang, come i disegni di Galliani sembrano presagi di una forma a venire attraverso cui l'artista rappresenta il momento liminale all'interno di cui la pittura anacronista si muove, così il sistema a spugna di Volponi porta insito nella sua forma il destino di rinascita evocato nella poesia. È nel superamento dell'elaborazione scientifica con i mezzi della creazione artistica che per Volponi è possibile concepire il passaggio da un cosmo condannato a un'«implacabile totalità» alla «saluberrima beltà» del sistema a spugna: il testo poetico non come semplice crogiolo e sintesi di interessi e suggestioni, ma quale meditazione in versi sulle istanze vive della pittura-scienza.

75. Il carattere evanescente dei carboncini di Galliani contenuti nella plaquette è riconosciuto dalla critica come un tratto fondamentale della sua opera, fatta di «immagini che continuamente trascolorano l'una nell'altra, ma non si possono del tutto possedere, nel senso di capire il senso ultimo del concetto, del significato, immagini che si possono in parte afferrare attraverso un significato iconografico, o iconologico, ma non come pura verità, perché sono fluide, si sottraggono alla presa dell'occhio» (M. Vescovo, *Ho visto bruciare nella Costellazione di Orione "Blade Runner"*, in O. Galliani, M.A. Tanganelli, *Tempo sospeso*, Edizioni Graziano Vigato, Alessandria 1984, s.p.).

76. Caroli parla dell'entelechia nel manifesto al gruppo di Magico Primario come di un principio evolutivo che porta a compimento la piramide nera come forma in potenza già presente nella sua controparte bianca: «Il concatenamento obbedisce alle leggi dell'entelechia. Di che cosa si tratta? Secondo Bernhard, l'entelechia – ciò che porta in sé il fine – si svolge nel tempo, ma deve essere considerata fuori del tempo, come l'essere immanente al divenire. Servendosi della chirologia, Bernhard scrive: "Nella mano è disegnato tutto un destino, dal principio alla fine, così come l'entelechia è contenuta nel seme di una pianta. Quando l'ebbi compreso, sapevo che cosa significava l'entelechia". Essa è il fiore contenuto nel seme» (*Magico Primario*, cit., p. 14).