

L'intensa attività poetica di Mario Diacono anzi, se si vuole, la stagione della sua produzione poetica può essere collocata tra il 1960 e la metà degli anni settanta. Anche tenuto conto del suo odierno soggiorno negli Stati Uniti, e del frequente ricorso alla lingua inglese (ma non solo), la sua produzione poetica deve essere considerata italiana, al pari della sua singolare vocazione di scrutatore appassionato di eventi nell'ambito delle "arti plastiche", di cui qui si troverà solo qualche accenno, ma a cui attende strenuamente fin dalla fine degli anni cinquanta. Dalla seconda metà dei settanta, infatti, e dopo che dal 1984 si fu trasferito definitivamente in USA, lo si vedrà proseguire una sua particolare attività di gallerista-critico senza che, da ultimo, si dia più di poter registrare ulteriori suoi documenti di scrittura poetica. La sua è, dunque, un'attività poetica circoscritta in un quindicennio, ma singolare e ricca oltre che di lavoro, di riscontri e di effetti, come si può anche rilevare dalla lettura della sua fitta corrispondenza con l'autore della presente nota e con Caruso, poi pubblicata da quest'ultimo in *L'avanguardia a Napoli* (Schettini, Napoli, 1976, pp. 348-364: *Nel flusso-erezione della parola-esistenza*). Mario Diacono (D'Amico) nacque nel 1930 a Roma, dove poi si laureò in lettere e dove, pur nella frequentazione dei poeti ivi residenti e arcadeggianti, riuscì a trovar modo di coltivare la propria singolarissima vocazione alla scrittura, pubblicando intanto brevi prove e scritti su varie riviste (*Tempo presente*, *Il Caffè*, *Italia domani*). Tra quei poeti vanno qui menzionati Sandro Penna, di cui Diacono mise a punto l'edizione di *Croce e delizia* (Longanesi, 1958) e Giuseppe Ungaretti, di cui Mario fu per alcuni anni segretario e curò *l'Appendice delle Visioni di William Blake* (Mondadori, 1965, pp. 443-545), com'è affettuosamente dichiarato dallo stesso Ungaretti nell'introduzione al volume (p. 12). Decisivo però per Diacono fu il suo incontro con Emilio Villa, con il quale egli stabilì uno stretto sodalizio che, oltre al resto, gli diede anche modo di frequentare i più avanzati pittori: Colla, Burri, Nuvolo, Novelli. Fu Villa, inoltre, a procurare l'incontro di Diacono con il sottoscritto, a sua volta reduce dall'esperienza napoletana di *Documento-sud*, e dall'incontro subito nacquero i tre fascicoli di quaderno (gennaio-luglio 1962), a cui collaborò anche Villa. Era appena cessata l'uscita di Appia, *l'atlante internazionale d'arte nuova*, su cui ricordiamo un memorabile intervento di Diacono, *Spazio ed esistenza* (n. 2, gennaio 1960), sulla pittura americana alla quale il fascicolo era dedicato (Tobey, Pollok, Rothko in ispecie, Hartung, Rauschenberg, e tutti presentati attraverso lavori datati tra gli anni trenta e i cinquanta). Parallelamente all'uscita di *quaderno* (sul cui n. 2 figura il villiano *Comizio millenovecento53*), Villa e Diacono decisero di dar vita alla sigla editoriale *Ex*, per la quale quello stesso anno 1962 comparvero in formato quasi in folio le due raccolte, *Heurarium* (1947-61) di Villa e *Denomisegninatura*, che raccoglie le varie prove di scrittura poetica di Diacono fino ad allora. Gravano su queste prime scritture di Diacono un'indicazione e un tentativo di cattura inconsapevolmente convergenti tra loro, ma entrambi fuorvianti. L'indicazione, sbrigativa, è di Ungaretti, che (in op. cit. p. 12) colloca Diacono "sulla linea dei Novissimi", ancorché gli riconosca "notevole arguzia". Per parte sua, al "nuovissimo" Sanguineti parve che "son (di Diacono) veritable idéal c'est une antipoésie très soigneusement calculée, du dada corrigé par Joyce, en somme". Questo giudizio si legge nella rivista belga di Théodore Koenig *Phantomas* (n. 45/49, *Phantomas/Italie*, juin 1964, p. 19), fascicolo che, sotto un certo aspetto, si può considerare come l'incunabolo della poesia avanzata italiana di quegli anni. Preparato ancor esso in quel fatidico 1962 a cura dei bellissimi Oberto, Anna e Martino (i quali praticavano diverse importanti frequentazioni, all'estero come in Italia e dal gennaio 1959 venivano pubblicando la rivista *Ana eccetera*) nonché dal pittore milanese Sergio Dangelo, il fascicolo esibiva praticamente tutta quella che vi era chiamata "la poésie italienne de la nouvelle avant-garde" e non solo essa. Vi figuravano nell'ordine, oltre ai Novissimi (Giuliani, Pagliarani, Sanguineti, Balestrini, Porta) anche Cesare Vivaldi e Mario Diacono, di seguito ai primi e tutti insieme presentati da Sanguineti (*Sept poètes*, p. 17). Seguivano i poeti della rivista torinese *Antipiùgiù* con un testo collettivo tra i cui autori (dei quali dopo di allora non si seppe più niente) figurava Arrigo Lora-Totino. Venivano poi *5 poètes indépendants*: Emilio Villa, Aldo Braibanti, Carlo Belloli, Corrado d'Ottavi (già visivo), Ugo Carrega e quindi, agli *exempla* di costoro faceva seguito il primo testo elettronico (come allora si disse, p. 51) dovuto a Balestrini: *Tape Mark 1*. C'era poi un piccolo manipolo di poeti tardo e post futuristi ancora in vita: Farfa, Antonino Tullier, Antonio Sabatelli, Tullio Mazzotti d'Albisola. A questo punto si apriva una

fantastica, incredibile silloge come di un Novecento italiano, in cui, alla rinfusa, tra altri, figuravano testi di D'Annunzio, Savinio, Boccioni, Marinetti, Fillia, Verhaeren e Pascoli, Guido da Verona, Annie Vivanti e Stefano Landi, nonché, buon ultimo, ...il sottoscritto. Intanto, quale unica collaborazione dichiarata da Villa e Diacono, risultava la "*révue quaderno, tout récemment parue à Naples*". Né sarebbe completa la nostra informazione se omettessimo di riportare i nomi di almeno alcuni tra i pittori le cui illustrazioni si alternavano ai testi nelle pagine di *Phantomas/Italia*: E. Castellani, A. e G. Pomodoro, G. Turcato, P. Manzoni, L. Fontana, E. Scanavino, G. Bertini, G. Novelli, E. Baj, A. Perilli, G. Dova, R. Crippa, M. Schifano, A. Recalcati, lo stesso Dangelo. Ma, per tornare alla scrittura poetica di Diacono, si deve osservare che oltre ai testi raccolti in *Denomisegninatura* (i quali, insieme alla peculiarità della disposizione dei membri sulla pagina, si spingono fino al calligramma) devono essere considerati anche quelli che il poeta veniva intanto pubblicando nei fascicoli di quaderno e poi di *Linea-sud* (sei numeri, maggio '63-aprile '67), nonché su *Ex* (1963-68, cinque numeri), la rivista-contenitore da lui realizzata con Villa subito dopo l'uscita del terzo e ultimo *quaderno*, in prosecuzione e ampliamento dell'esperienza di quest'ultima quasi provvisoria testata. Si tratta di una scrittura davvero "accuratissimamente calcolata" e "programmaticamente antipoetica", e ciò attraverso la grafia, la formazione verbale e la plurivalenza linguistico-sonora. *Ex sta sb'Urrbe sant'Inficata s'agra al Ficario...*: per come sono scritte e formate, queste parole non sono altro che umori ed irritazioni, a seconda dei casi, violenti, sarcastici o anche divertiti, profanazioni/dissacrazioni del verbum dato come identico al *denotatum*. Tanto più poi se si riflette che molto spesso molti riferimenti risultano strettamente legati all'attualità: nell'esempio addotto sarebbe mai possibile oggi riconoscere in *Ficario* l'irrisione della polemica suscitata in quei mesi dalla rappresentazione in Italia della pièce *Il Vicario* dello svizzero Rolf Hochhuth? Ci pare inoltre che proprio il calcolo che regge questa scrittura valga di per sé a escludere l'irresponsabile imperturbabilità dadaista (una cui traccia potrebbe essere l'insistito avvilimento verbale *Inficata, Ficario*). E quanto a Joyce, si tratterebbe in ogni caso del Joyce di *Finnegan 's Wake*, di cui proprio allora Diacono aveva approntato due brevi saggi di traduzione (pubblicati nel primo quaderno de *La Tartaruga*, Roma, 1961 e quindi ne *I Lilliput*, Colonnese, Napoli, 1970). E tuttavia, nonostante l'asperità di tale scrittura, più attenta alla disposizione del testo sulla pagina che non alla misura quale che sia del verso (ciascun a capo è generalmente semplice prosecuzione del rigo precedente, ma spesso i membri del testo si dispongono in una successione quasi regolare di brevi brani prosastici), non sono pochi gli attacchi né i passaggi di insinuante, divertita musicalità: *Nel phalligramme ascolto, Nàusica da camera ...*, oppure: *... o tell mi all (P-all)/Anna caòntami ...*, ecc. Ma Joyce, come s'è detto. Debitamente messo a conoscenza della nostra intenzione di raccogliere, come qui ormai s'è fatto, le disperse sue scritture del periodo compreso tra la stampa di *Denomisegninatura* fino al suo abbandono della scrittura verbale (1961-1967), richiesto di voler indicare un titolo per tale raccolta, Diacono si è risolto a proporci questo *Words in Progress* in cui, come scrive, "il rimando a Joyce è evidente, ma anche lo sperimentalismo, sganciato da un programma narrativo alla *Finnegan's Wake*". Dunque l'autore stesso, in coerenza con quanto qui si accennava, considera l'insieme di queste scritture come lavoro "in progress", "non narrativo" ma ugualmente rispondente a un progetto, e di fatto, a ripercorrerle nella loro successione cronologica, si trova che Diacono vi sprofonda progressivamente come in una vigilia verbale sempre più fitta, pullulante, corriva ad ogni più impensabile ambivalenza grafico-sonora (non esclusi i refusi di stampa), fino al raggiungimento di una lingua strettamente, come si dice, 'idiolettica'. A tale fase di scrittura verbale, come pure si è accennato, l'a. pose, deliberatamente e nettamente, termine con l'inizio del 1968, avendo maturato (non inaspettatamente) la decisione di passare alla scrittura oggettuale, come si può leggere nel breve intervento (v. *continuum*, n° O, estate 1968 - intervento qui riportato anche come saggio della tipica prosa di D.) che accompagna un suo primo specimen della nuova fase scritturale. Nell'articolo *Livelli di scrittura (Linea-sud, n. 2, aprile 1965)* Diacono teorizzò che l'opera oggi prodotta cade nella società sia in senso orizzontale (*best seller*), sia verticale, e cioè in profondità fino a raggiungere "l'endosfera dei moventi neri dell'agire mentale", e ciò avviene in particolare per quelle opere che nascono "per promuovere Ignoranze", e tale differenza si riflette nella

distinzione basilare tra "Poesia e Produzione di consumo". In tale quadro si dà che è proprio il poeta, e non altri, a vivere "l'Essere della Massa", e per questo avviene che "estromesso il poeta dalla società, la lingua della poesia non può che verificare tale estromissione, collocandosi protagonista d'inaudite situazioni extra e meta comunicative: e non siamo che all'inizio". Come, naturalmente, Diacono fu vicino all'esperienza napoletana di *Linea-sud*, così rimase vicino anche alla successiva di *continuum* (anzi, questo nome venne da lui), ben oltre la sua partecipazione al primo foglio (estate 1968), come si può vedere nella ricordata corrispondenza con Caruso. Nel luglio 1967 il *Marcatré* (n. 30/33, Lerici, Milano), aveva pubblicato *AA (AlterAction, Action Autre, ma anche Antonin Artaud)*, "composizione per teatro" di Egisto Macchi, con un testo per tre voci recitanti (AA, Aa, aA) che Diacono aveva preparato nel '65 ricavandolo dalle lettere di Artaud. Tale evento teatrale, realizzato in scena da Franco Valobra, fu probabilmente all'origine di quel buttarsi di tutti, come succede, sull'opera e la figura del rivisitato Artaud. Ma siamo ormai al tempo del breve soggiorno milanese di Diacono, immediatamente precedente una sua prima partenza per gli Stati Uniti, e tracce della sua attività si possono trovare in due effimere pubblicazioni, realizzate con Daniela Palazzoli sotto la sigla editoriale ED 912, Edizioni di cultura contemporanea, che sono la rivista *B⁰t* (o anche *Bit*, quattro fascicoli tra 1967 e 1968) e, prima, il numero rimasto unico *Da-a/u delà* (ottobre 1966). Inoltre, dal febbraio 1969 (e fino a giugno), Ugo Carrega e Diacono (ma questi ormai vi figura già oggettuale e con l'indirizzo di San Francisco, California) danno vita a tre numeri ciclostilati *ââ- azioni off kulchur* (che si aprono con lo scritto di Diacono *Poesia astratta e oggettuale*), iniziativa di cui si sottolinea l'analogia con quaderno a riprova della vocazione assolutamente underground di Diacono. En passant rileviamo che *Da-a/u delà*, oltre al testo di Diacono *Les six.thèmes d'évie* (tutto scritto, e pertanto da porre a fianco di quelli contemporanei comparsi su *quaderno*, *Ex*, *Linea-sud*), esibisce anche un primo testo visuale di Emilio Villa, *Etras*, firmato dall'autore insieme a Lourdes Castro. Il primo soggiorno statunitense di Diacono è da lui speso in una docenza presso l'università di Berkeley, e si può pensare che proprio questa poté essere l'occasione in cui prese pratica consistenza la sua vecchia idea di volersi tener fuori al possibile dalla palude italiana. Col suo ritorno definitivo in USA, in seguito, egli potrà dedicarsi a tempo pieno all'osservazione ravvicinata e all'illustrazione delle vicende più avanzate delle "arti plastiche" in senso specifico. Il primo è però anche un periodo in cui Diacono continua a tenersi in stretto contatto con i suoi sodali italiani e ciò è attestato olte che dal ricordato carteggio con Caruso anche dalla sua partecipazione ai vari fogli di *continuum*, *a bt*, *bollettino tool* (di Carrega e Kemeny, Milano, dall'ottobre '70, da non confondere, dunque, col sopra citato *B⁰t*). Le tavole e gli oggetti della raccolta *OBJECTionS* sono datati Milano 1967, ma sono stampati in 199 copie presso la Futura Press di San Francisco per le Edizioni Tool, Milano, 1968. Sono una trentina di *objtexts* o testi/oggetto che per l'autore segnano il passaggio diretto dalla scrittura verbale del tipo, poniamo, degli appena ricordati *Six.thèmes*, alla creazione di feticci o parole/oggetto (a volte piccole tavole, pur sempre oggetti esse stesse), per lo più inglesi ma non esclusivamente. Ancora il 1968 è l'anno in cui compare *JCT 1*, quaderno ancor esso stampato alla Futura Press di San Francisco, ma questa volta per le edizioni JCT, sigla che qui figura oltre che come titolo del quaderno, anche come insegna editoriale e, com'è indicato dalla numerazione, d'ora in poi essa contrassegnerà tutto ciò che Diacono darà di creativo ancora alle stampe. Già contenuta nel titolo *OBJECTionS*, la sigla è contenuta altresì nella parola *JUNCTIONS*, con la quale sono designati in inglese i nodi autostradali, nodi che rappresentano quelli dell'esperienza letteraria nella cui tradizione viene a collocarsi la scrittura del nostro autore. Sul frontespizio di *JCT 1*, infatti, si legge quest'altro titolo: *a/METRICA/n 'aboo/lira*, 1968 (v. *Un coup de désjamais n'abolira le hasard*), luogo e data dell'edizione sono San Francisco 1968 ed è esibito come *copyright* "S. Mallarmé-M. Diacono, 1897-1968". In effetti i segmenti rossi e blu delle JCT occupano sulle pagine del quaderno i medesimi spazi che occupano le parole nelle pagine del *Coup de dés*, a significare inequivocabilmente la definitiva soppressione della parola, secondo suona anche l'indicazione del quaderno come *Kat'Alogos*. Questo JCT 1 appare dunque un punto nodale nell'evoluzione della scrittura poetica di Diacono perché segna il passaggio a una terza fase di essa. Consideriamo infatti che dopo i diversi esperimenti di *Denomisegninatura* egli diede luogo a una nuova

serie di testi, gli stessi qui raccolti per la prima volta (e che dobbiamo comprendere tra il 1961 e tutto il '67), di cui il primo (*graffiati contatti*) prospetta l'autore "en chasse de mots-d'eau", cioè a caccia di parole-acqua, che come l'acqua scorrono via, raccolte come sono "al livello stradale, volgarità espressiva" dell'anonimato urbano, "fattizio tecnoindustriale"; mentre il nono (*Word in progress*) sembrerebbe (almeno all'inizio) accennare a queste scritture come al libro generatore di libertà utile a introdursi nel proprio altomare più da attore che da scrittore. Ora, superata la stagione di caccia delle parole-acqua, Diacono si accinge a quella che gli pareva l'odierna "azione di scrittura che verbalizza gli oggetti, oggetti vizza la dimensione verbale", per cui, dopo aver cancellato realmente in *JCT 1* il testo capostipite della "situazione spaziale della parola fonica o grafica", subito dopo, in *JCT 2* affronta la scrittura oggettuale. *JCT 2* è infatti un foglio ("a visual pollution - pr'hinted in Berkeley on may 1970) che esibisce un intero rollino fotografico (32 foto) in cui sono ripresi alcuni dei nuovi oggetti verbalizzati o oggettivanti la dimensione verbale, e questa volta il "co-opywritings" (1968-69) è condiviso non più con Mallarmé, bensì con "the navajo indian tribes", cosa che denuncia una suggestione raccolta per l'occasione dall'oggettualità totemica di tale popolazione. Queste due uscite (ma, meglio, emissioni) di *JCT* codificano la nuova scrittura oggettuale di Diacono chiarendone progetto e termini, per quanto il passaggio fosse già stato documentato in Italia da una scatoletta di cartoncino rosa che esibiva due colonnine di parole inglesi, pubblicata sul foglio *continuum O* (Napoli, giugno 1968) oltre che dai testi oggettuali comparsi sulla ricordata *âââ* (febbraio 1969). Ma, se della parola (tranne quella del titolo-contenuto) quasi sembrano mancare le due seguenti produzioni di Diacono, ciò è perché esse sono ormai meri oggetti. *Book of Eros* (*JCT 1972*) è un libretto contenente una vágina bianca e una scritta (in realtà tutta nera). Le váginae (páginae/váginae) esibiscono, sì, se stesse, ma in quanto formanti un libro (luogo) d'amore riconducono la scrittura sulla pagina all'originario modello della penetrazione. Segue la coppia di libretti, uno tutto rosso e l'altro tutto nero, ciascuno piuttosto spesso per le 32 paginette di cartoncino colorato, *Libro rosso della guardia nera*, *Libro nero della guardia rossa*, entrambi *JCT 1972*. Tutti e tre i lavori appaiono privi di ogni altra indicazione, compresa quella dell'autore. Tra il marzo e il giugno 1972, in Roma e in più di una sede (studi o abitazioni dei partecipanti, Libreria Arcana, Palazzo Taverna), Diacono con altri (C. Tacchi, F. Gozzano, E. Mattiacci, G.F. Notargiacomo, F. de Filippi, S. Chia) danno luogo ad azioni individuali di confronto con il linguaggio sociale. Essi esibiscono, facendosi intanto fotografare, gesti personali nell'atto di venire alle prese con situazioni ed oggetti pubblici (p. es. Diacono ritaglia in forma di fallo le pagine di *Io e lui* di Moravia). In tal modo, come è dichiarato, resta annullato "il discorso critico-creativo individuale in quello creativo-critico sociale": una *performance* in cui l'opera consiste come in un rito, anzi un rituale, un comportamento estetico esibito davanti a un pubblico (*happening*) in compagnia di artisti non verbali, donde la mera ambivalenza in cui consiste tanto l'azione come il titolo del fascicolo a stampa che raccoglie le foto: *e/o* (Officina Grafica, Roma, 1972). La congiunzione, se si vuole, va riferita all'aggiunta di autori più altri autori e pubblico, la disgiunzione all'equivalenza dei due differenti arbitrii e casualità (gesti, situazioni e oggetti del linguaggio individuale e sociale). "Se il testo nel feticcio fallisce alla poesia, cioè se la magia non 'riesce', a rigore il solo destino che rimane alla poesia è di attuarsi nella impermanenza della performance", scriverà Diacono in *Thothality 1973/74* (autore: JTC, edizione: Tau/ma 4), ma ciò a cui Diacono mira è la perfetta identificazione di arte e vita, che è l'utopia di tutte le avanguardie. Tra *Denomisegninatura* e questo *e/o* (1962 e 1972) abbiamo così completato, secondo comodità di esposizione, il paradigma poetico di Diacono, che però nel frattempo, qualche volta in parallelo con altri lavori e sempre in arricchimento della *démarche* indicata, realizzò altri lavori sempre significativi. Così *Cross S, words* (*JCT 3*, ma questa volta il libretto esibisce anche il nome dell'autore, La Nuova Foglio, Macerata, 1971), che è come la celebrazione di un clamoroso attentato al papa Paolo VI perpetrato dal pittore sudamericano Benjamin Mendoza Amor nel 1970 "per salvare l'umanità dalla superstizione". L'evento è attestato dal collage delle righe dei giornali americani che riferivano l'impresa, ma qui poniamo questo lavoro accanto al ricordato *Book of Eros* dell'anno successivo per sottolineare come entrambi, su piani diversi, sono riconducibili alla centrale idea di Diacono della scrittura come violenza. In questo medesimo periodo Diacono dà

vita a *Tau/ma*, ermetica testata di una rivista/contenitore come era stata già *Ex*, solo che invece di fogli vari come quest'ultima, *Tau/ma* contiene un certo numero di libretti di vario formato, tipo e colore della carta. Fino al 1981 ne uscirono sette numeri, sempre realizzati a cura di Diacono insieme a Claudio Parmiggiani e col sostegno finanziario di Achille Maramotti. Ciascun libretto consiste nella ristampa o di vecchie scritture segrete (quali ad esempio un testo di Della Porta o i *carmina figurata* di Baldassarre Bonifacio) o di singoli testi delle avanguardie storiche, oppure, infine, di nuovi testi. Di questi ultimi abbiamo appena ricordato *Thotality* e, sempre di Diacono, ricordiamo ora *JCT Maza (Tau/ma 6)*, che porta la data New York 1975-76. Anche *Maza* raccoglie una diecina di feticci o *objtexts*, tra i quali segnaliamo un libro di legno di cui appaiono fotografati la copertina, l'antiporta, il testo (*méditation esthétique*), e il colophon, che recita: sado/maso/schism, e riferiamo ciò come a conferma dell'osservazione fatta sopra per *Book of Eros, Cross S, words* e per tutta la scrittura di Diacono. Né può parere un caso che *Slanguage* (S.L.A.=Simbionese Language Associations) raccolga "contributing words and sentences" che corrono da *The S.L.A. ins a The S.L.A. yers* (Visual Art Center, Pattern 3, Napoli, 1974). I *15 unedited poems*, stampati presso la galleria Véhicule di Montréal, Quebec, nel maggio 1974, realizzano l'assenza della parola, consistendo essi in altrettante quadrettature in rosso sulla pagina, in scala decrescente, dai 15 quadrettini per 30 della prima pagina fino a un quadrettino di base per due di altezza dell'ultima. La stessa quadrettatura in rosso, ma questa volta formante come una predisposta falsariga sull'intero foglio, questo piegato in due facce, appare in *Writhings* 1971 (JCT 6, edizioni exempla), prezioso fascicoletto cucito a mano, del 1973. Qui la quadrettatura appare riempita (non sempre) di lettere e geroglifici di grossolana manualità a smalti colorati (nero e verde), e tra i simboli dell'ultimo mezzo foglio si legge: *A non person in his nactive mind*. In *Tao/Ding/Tung* (1972-74, New York, 1975, ed. Archai, cioè Archives for Avant-garde Interactions) ritornano i feticci, tra i quali un *Bresci Memorial 1973/Un italiano a New York*. Nonostante la presenza della scrittura sui feticci, il distacco di Mario da essa è rilevabile anche nell'ironia fuori sede della dedica di un libretto al sottoscritto: "con l'amicizia di sempre, ancora una 'cosa scritta' dal tuo mario". L'attività di Diacono critico-gallerista, oltre che dai cataloghi sempre emessi dalla sua galleria di Boston, resta per ora documentata dai volumi *Vito Acconci*, Out of London Press, New York, 1975 e *Verso una nuova iconografia*, Collezione *Tau/ma*, Reggio Emilia, 1984. Percorso paradigmatico, oltretutto, quello di Mario Diacono, volontariamente cessato dopo essere stato volontaristicamente, lucidamente perseguito con tutta la carica della sua violenza poetica fino ai "moventi neri dell'agire mentale". La sua nativa disposizione a trattare l'oggetto secondo l'ambivalenza sado-masochista, venendo alle prese con l'oggetto costituito dalla parola poetica, fa sì che egli violenti e insieme avvili la parola e, per la parola, la pagina o il supporto sempre fisico della parola, fisica anch'essa. Gli smembramenti, le poliglossie, le polisemie in Diacono riguardano tanto la parola che il suo supporto e dunque egli non si è mai fermato alla semplice pagina visualizzata, ma dalla pagina oggetto passa all'oggetto puro e non sempre semplice. La sua, inoltre, è un'opera tutta rigorosamente eseditata o rivelata su non-riviste ("per noi, pubblicare alla macchia è di rigore"). Tutto ciò è stato anche pagato regolarmente con la scarsa e generalmente poco felice attenzione della critica per la sua attività, il cui riscontro non è sempre presente anche in quei lavori che più tempestivamente furono preparati e comparvero, tra cui citiamo: U. Carrega, *Cronistoria della poesia grafica in Italia*, in *Il bimestre*, 18/19, Firenze, 1972; L. Ballerini, *La scrittura visuale in Italia, 1912- 1972*, Finch Museum, New York e Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, 1973, poi *La piramide capovolta*, Marsilio, Venezia, 1975; A. Spatola, *Verso la poesia totale*, Salerno, 1969 e Paravia, Torino, 1978; L. Pignotti, *Fra parola e immagine*, Marsilio, Padova, 1972 e poi Pignotti-Stefanelli, *La scrittura verbovisiva*, L'Espresso/Strumenti, Roma, 1980; *Poesia visiva*, 4 cataloghi dello Studio Santandrea, Milano, 1977 (n. 4, Il gesto poetico, a cura di V. Fagone); U. Carrega, *Scrittura attiva*, Zanichelli, Bologna, 1980; V. Accame, *Il segno poetico*, Samedan, Mount Press, 1977 e poi *Spirali*, Milano, 1981; nonché, del sottoscritto, *Breve storia dell'avanguardia*, Nuove Edizioni, Napoli, 1988. Tra tutti questi lavori, diremo subito che Diacono è praticamente ignorato da Pignotti (1972 e 1980) mentre il suo nome ricorre in Spatola (1969 e 1978) per un paio di citazioni assolutamente insignificanti, tanto che Spatola ignorerà del tutto

Diacono nell'antologia *Italian Poetry 1960-80*, curata con Paul Vangelisti per Invisible City, San Francisco e Los Angeles, 1982. Per parte sua Accame si limita a sottolineare l'autonomia della formazione e dell'opera di Diacono almeno rispetto ai vari centri in cui si veniva praticando la parola espansa ed esilarata. Carrega invece acutamente osserva che in Diacono "l'eresia si afferma in un fare che è *la poesia*" (1980) e già aveva rilevato (1972) il travolgimento linguistico degli objtexts. Anche Ballerini si occupa ampiamente di Diacono (di cui riporta anche tre titoli che ci sono sconosciuti: *Book non in English*, volumetto del '73, e gli oggetti *P, ages e Lightitude*, del '72), sottolineando le "congiunzioni cosmiche tra oggetti e lingua" (1975), equiparazione perfetta di linguaggio e universo. Analogamente V. Fagone, per il quale la costituzione degli oggetti di Diacono risponde a una relazione "interna" tra oggetto e parola, sul fondamento di una "esplosione linguistica capace di riconquistare il senso del mondo".

S.M.M.

L'ordine che abbiamo dato a queste scritture è quello cronologico delle varie pubblicazioni da cui le abbiamo prelevate, che è il seguente:

1962 *quaderno (nn. 1 e 2: I, II, III)*
1963 *Disegni e parole (a cura di AA. VV., Pozzo, Torino: IV)*
1963 *Il Verri (n° 11: V)*
1963/1967 *Ex (nn. 1, 2, 3 e 4: da VI a XII)*
1966 *Da a/u delà (n° unico, ED, Milano: XIII)*
1967 *Da alu delà (n° unico, ED, Milano: XIII) Linea-sud (n° 5/6: XIV)*
1968 *continuum (n° 0).*

Altri due testi, ma datati 1965 e 1966, comparvero successivamente in L. Caruso, *Poesie libri IV* (Visual Art Center, 1975, Napoli: XV) e *Scritture* (Colonnese, 1971, Napoli: XVI). Conseguentemente, la data posta in parentesi quadre alla fine di ciascun testo indica l'anno in cui comparve la pubblicazione da cui il singolo testo è ripreso, mentre le poche date in parentesi tonde sono quelle apposte (o indicate) a suo tempo dall'a., qui riportate come traccia del più rigoroso ordine cronologico che questi testi avrebbero dovuto seguire. Nell'unico caso del IV testo si trova che esso appare una prima volta su *quaderno 3* (1962), quindi su *Ex 1* e poi (corredato da un *Add End* costituito dai medesimi versi conclusivi di III) in *Disegni e Parole* di dove l'abbiamo ripreso.