

---

# *Malanggan* e *Deiscrizione*: i libri d'artista di Mario Diacono e Claudio Parmiggiani tra ritualità, mito e memoria

---

ALESSANDRA ACOCELLA

Nei primi anni Settanta Mario Diacono e Claudio Parmiggiani realizzano due libri d'artista a tiratura limitata, intitolati *Malanggan* (1972) e *Deiscrizione* (1973), all'interno dei quali vengono esibite e reinterpretate una serie di fonti appartenenti a culture extra-occidentali.<sup>1</sup> Stampati ciascuno in quindici esemplari, i libri-opera documentano e amplificano i contenuti sottesi ai due omonimi e più noti lavori messi in scena dagli autori rispettivamente presso la galleria Christian Stein di Torino il 13 marzo 1972 e L'Uomo e l'Arte di Milano il 6 dicembre di quello stesso anno. In entrambe le occasioni espositive, lo spazio era stato attivato dalla presenza di fittizi *tableaux vivants* e oggetti scenici dalla evidente carica rituale e simbolica, che soltanto uno sguardo ravvicinato alle edizioni a stampa — realizzate contestualmente alla creazione degli eventi ospitati a Torino e Milano — consente di interpretare più in profondità, svelando la complessa e stratificata spirale di riferimenti a cui rimandano in maniera più o meno cifrata.

Già a una prima osservazione appare evidente come entrambi i libri non siano stati concepiti con una mera finalità documentativa, ma assumano lo statuto di oggetti d'arte autonomi: veri e propri archivi-raccoglitori di tracce visive e testuali che attingono a un orizzonte culturale esteso tanto sul piano geografico quanto su quello temporale, spaziando da artefatti rituali dell'Oceania a memorie di antiche civiltà sumere ed egizie.

La presenza di questi elementi consente di rileggere e contestualizzare la coppia di lavori, ancora oggi poco indagati dagli studi,<sup>2</sup> sia alla luce degli interessi etnografico-antropologici coltivati in particolare da Diacono nel corso degli anni Sessanta, sia in relazione all'immaginario

geografico proiettato verso la ricerca di un *altrove* che caratterizza molti lavori coevi di Parmiggiani. In tal senso, a fini metodologici, è importante adottare un approccio filologico capace di restituire le opere alla loro rete di riferimenti concettuali, visivi e teorici, tenendo conto delle fonti allora accessibili agli autori, del loro orizzonte culturale condiviso, nonché delle esperienze, letture e visioni che potevano aver influenzato il processo poetico e creativo.

## VIAGGI REALI E IMMAGINARI VERSO L'ALTROVE

Conosciutisi a Roma intorno alla metà degli anni Sessanta, Diacono e Parmiggiani danno presto avvio a una stretta e continuativa collaborazione, declinata in pratiche concettuali e verbosive, con l'intento di esplorare i territori immaginifici e simbolici dove l'arte, il tempo e la storia si intrecciano e si contaminano reciprocamente.

Tra il 1971 e il 1977, il loro dialogo si materializza in una serie di cinque libri-opera realizzati a quattro mani sul tema «Dreams Religion Myths Art». <sup>3</sup> Questo ciclo di lavori, all'interno del quale s'inscrivono *Malanggan* e *Deiscrizione*, si profila come una sorta di preludio alla loro più nota impresa editoriale di *TAU/MA* (1976-1981), la rivista-contenitore curata dai due artisti e edita a Reggio Emilia dal collezionista Achille Maramotti. Con la serie di libri d'artista, *TAU/MA* condivide la coesistenza e relazione dialettica tra opere del presente e fonti visive o testuali provenienti da tempi e spazi lontani, articolate in unità autonome e interagenti all'interno delle scatole-contenitori. Queste fonti, assunte come archetipi della parola e dell'immagine, vengono accostate nei diversi numeri alle ricerche degli esponenti delle neoavanguardie italiane e internazionali, instaurando un dialogo di corrispondenze e risonanze che attraversa epoche e paradigmi espressivi. <sup>4</sup>

L'esigenza di risalire alle origini dell'arte e della cultura nel tentativo di rifondare un nuovo linguaggio era stata avvertita da Diacono sin dai primi anni Sessanta e presto condivisa nel vivace contesto romano con artisti e poeti come Emilio Villa. Formatosi come studioso e traduttore di lingue antiche e semitiche, Villa aveva maturato sin dagli anni Trenta un profondo interesse per le culture primitive e precristiane, sviluppato poi negli anni Cinquanta attorno alla rivista *Arti Visive* e riaffiorato all'inizio del decennio successivo dopo la visita nel 1961 alle grotte di Lascaux con Diacono e Gianni De Bernardi. <sup>5</sup> «La cultura da cui venivamo», ha ricordato Diacono,

aveva raggiunto un livello di sfinimento, era incapace di generare un'intensità espressiva. Avvertivo la necessità di un linguaggio nuovo e Villa e Kounellis condividevano questa mia urgenza. Per trovare risposte Villa aveva anche cominciato a studiare le civiltà precristiane in cerca di nuovi archetipi. Io invece mi dirottai sulle arti tribali, con due viaggi per

me fondamentali nel 1962 in Africa Occidentale e nel 1968 tra le comunità Navajo e Hopi del New Mexico e dell'Arizona.<sup>6</sup>

L'esperienza del viaggio compiuto da Diacono — allora poco più che trentenne — tra la Nigeria e il Dahomey (attuale Benin) aveva trovato una immediata eco nel componimento verbovisuale *Fêt Ich Es* del 1962, pubblicato l'anno dopo sul primo numero di *EX*, la rivista d'avanguardia fondata a Roma con Villa e attiva fino al 1968.<sup>7</sup> Nel poema, il tentativo di dar voce a una dimensione “altra” — opposta sia alle convenzioni linguistiche tradizionali, sia alle formule stereotipate della comunicazione di massa — prende forma attraverso una costellazione di parole che sembrano richiamare i nomi di persone, oggetti e luoghi incontrati durante il soggiorno africano, intervallate ad altre espressioni verbali sospese tra percezione e allucinazione, come in una sorta di diario di viaggio al confine tra realtà e sogno. Una componente, quella onirica, anticipata già dal titolo del poema con il riferimento all'Es — e quindi alla parte più primitiva e istintiva della personalità — che si carica qui di reminiscenze surrealiste evocando realtà straordinarie provenienti dai territori dell'erotico, dell'esotico e dell'inconscio.<sup>8</sup>

Del viaggio africano resta inoltre traccia nella serie di fotografie in bianco e nero realizzate allora da Diacono e Vera Calvani in Nigeria, presso le città di Ife e Benin, e nel Dahomey, tra Dassa-Zoumé e il villaggio di Ganvié, e successivamente incluse nella riedizione a tiratura limitata del poema *Fêt Ich Es*, curata dall'autore nel 2012.<sup>9</sup> Si tratta di immagini che ritraggono, attraverso vedute frontali o dettagli ravvicinati, luoghi di culto, artefatti cerimoniali e feticci, e da cui emerge tutta la fascinazione dell'artista e poeta visivo per i riti e gli oggetti delle culture cosiddette primitive.

L'interesse di Diacono per l'alterità culturale era nato grazie a una pluralità di stimoli che spaziavano da suggestioni colte e letterarie a recenti eventi politici.<sup>10</sup> Da un lato, l'eco dei processi di decolonizzazione che avevano segnato il 1960, passato alla storia come l'“anno dell'Africa”, quando diciassette Stati — tra cui Dahomey e Nigeria — conquistarono l'indipendenza, ridefinendo in profondità gli equilibri geopolitici e culturali del continente.<sup>11</sup> Dall'altro, la lettura di opere pubblicate nella “collana viola” di Einaudi, la *Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici* fondata nel 1948 da Cesare Pavese ed Ernesto de Martino che contribuì notevolmente a diffondere in Italia la conoscenza dell'antropologia e dell'etnografia grazie a un'originale selezione e proposta di titoli dal respiro europeo.<sup>12</sup> Per l'artista e poeta visivo determinanti erano stati, in particolare, gli stimoli provenienti dalla lettura di *Storia della civiltà africana* (1950) di Leo Frobenius, così come da altri volumi della collana dedicati ai riti e ai miti delle popolazioni indigene come *Miti e misteri* (1950) di Karoly Kerenyi, *Le origini dei poteri magici* (1951) di Emile Durkheim e *Gli aborigeni australiani* (1956) di Adolphus Peter Elkin (libri in parte ancora oggi presenti nella sua casa-studio).<sup>13</sup> Queste letture, più che semplici fonti di conoscenza, fornirono a Diacono un modello alternativo di pensiero, in cui il mito e la ritualità assumevano valore di strutture originarie dell'esperienza umana e dell'arte. L'interesse per le culture extra-europee

nasceva dunque come esigenza di confronto con altri sistemi simbolici e interpretativi, capaci di mettere in crisi la razionalità occidentale e di restituire all'immagine una funzione conoscitiva e sacrale.

Questo interesse si sarebbe rafforzato durante il successivo viaggio in New Messico e in Arizona, compiuto tra il luglio e l'agosto 1968 quando Diacono aveva già lasciato Roma per insegnare a Berkley. L'esperienza vissuta dall'artista presso i villaggi Hopi Pueblo per assistere alla "danza del serpente" — la cerimonia rituale praticata durante l'estate per invocare la pioggia sull'arida terra dell'Arizona, in cui l'animale, simbolo del fulmine, veniva incarnato dai danzatori — è stata da lui annotata giorno per giorno all'interno di un quaderno. Composto da dettagliate descrizioni di scene, oggetti e coreografie cerimoniali, e arricchito visivamente da disegni che rafforzano la dimensione del "resoconto etnografico", il taccuino sarà pubblicato pressoché fedelmente soltanto nel 2010 in forma di libro a tiratura limitata,<sup>14</sup> restituendo una preziosa traccia memoriale di un'esperienza con ogni probabilità determinante — come vedremo — per la genesi dei lavori frutto della collaborazione ideativa tra i due artisti.

Parallelamente agli interessi di Diacono, anche Parmiggiani sviluppa una particolare sensibilità per il tema del viaggio verso *l'altrove*, che declina secondo differenti modalità di ricerca caratterizzate da un'impronta più marcatamente evocativa e immaginifica. Quest'orizzonte d'indagine si materializza, nel corso degli anni Sessanta, in una serie di opere e libri d'artista animati dall'intento di condensare quel "sentimento geografico" dell'infinitamente grande, richiamato dalla presenza di mappamondi, atlanti e carte, entro gli spazi piccoli e misurabili di una scatola, di un barattolo di vetro o di una pagina.

Nel lungo dialogo intessuto nel 1985 con Arturo Schwarz, è lo stesso Parmiggiani a sottolineare a più riprese l'importanza assunta nel suo lavoro dalla dimensione conoscitiva del viaggio,<sup>15</sup> con riferimenti diretti a paesi extraeuropei da lui visitati a partire dal 1967-1969, come la Libia o l'Egitto: «volevo vedere quello che conoscevo di meno»,<sup>16</sup> dichiarerà. Un desiderio di scoperta, tanto vasto quanto difficile da soddisfare nella sua interezza, che affiora nelle numerose opere d'ispirazione geografica concepite in quegli anni, come rimarcato in un altro significativo passaggio dell'intervista: «Il mondo era pensato unicamente come un oggetto da pensare e da misurare, la sola immagine con la quale confrontarsi nel lavoro e nello stesso tempo un limite, un peso da cui liberarsi. Tutta l'ironia che era voluta in questi lavori era il sentire inaccettabile qualsiasi riflessione che non avesse una esemplificazione totalizzante».<sup>17</sup>

Questa sensibilità verso uno spazio che si espande nell'immaginario, condivisa allora da altri protagonisti delle neoavanguardie italiane e internazionali,<sup>18</sup> prende forma nella produzione dell'artista emiliano in una serie di lavori dal tono fantastico e surreale, come *Deserto* (1964), un mappamondo diviso a metà per accogliere un paio di scarpe con tracce di colore, *Pellemondo* (1968), una sfera ricoperta di pelle di vitello le cui macchie sembrano evocare le forme astratte di terre fantastiche e lontane, o

ancora nelle immagini dei globi in plastica sgonfiati e accartocciati della fine degli anni Sessanta, fotografati da Luigi Ghirri e pubblicati per le edizioni Scheiwiller all'interno del libro d'artista *Atlante* (1970), con poesie di Nanni Balestrini ed Emilio Villa.<sup>19</sup> Il tema di una cartografia insieme intima, ironica e immaginaria, che rielabora creativamente i criteri di rappresentazione del mondo fisico, è presente inoltre in *Collezione* (1966), riproposta nel 1972 per le edizioni Pari&Dispari di Reggio Emilia: una piccola scatola in legno e vetro per collezione di farfalle che accoglie al suo interno una serigrafia ritraente sagome di continenti e nazioni trafitte da spille, le cui etichette riportano date e nomi di territori extraeuropei realmente percorsi o soltanto immaginati, da Luxor in Egitto alle Salinas Grandes in Argentina, da Veracruz in Messico a Huè in Vietnam.<sup>20</sup>

## DAI QUADRI-SPETTACOLO AI LIBRI D'ARTISTA

La riattivazione e rimessa in circolo, nei primi anni Settanta, di alcuni lavori realizzati da Parmiggiani nel decennio precedente e originati da questa sua attrazione per l'iconografia geografica trova un'ulteriore conferma nell'esposizione *Mutazione* svoltasi nel maggio 1972 presso la galleria Christian Stein di Torino. Una personale in cui vengono presentate al pubblico le *5 carte zoogeografiche*: grandi stampe fotografiche in bianco e nero su tela concepite a partire dal 1968, ognuna delle quali ritraente una mucca le cui macchie scure al centro del manto presentano la forma di un continente o paese, dall'Europa all'Africa, dalle Americhe all'Australia e all'Oceania.<sup>21</sup>

Nella stessa galleria, pochi mesi prima, l'artista aveva inaugurato, insieme a Diacono, *Malanggan*: mostra-evento in cui la ricerca e tensione verso luoghi altri, da proiettare in geografie e tempi lontani, era stata per la prima volta veicolata dai due autori attraverso la presenza diretta e vitale di una figura umana, connessa a una specifica volontà di costruzione dell'immagine e calata in una dimensione dagli evidenti connotati rituali. Per l'occasione, lo spazio espositivo era stato attivato dall'immagine immobile e silenziosa di un "modello" — il poeta modenese Adriano Malavasi — con indosso un singolare abito di foglie che ne ricopriva interamente il busto e il volto, e da una grande stampa fotografica di un albero di magnolia affissa alla parete. A questa messa in scena i due autori assegnano un titolo, *Malanggan*, tanto enigmatico quanto riconducibile a un contesto culturale "straniero".

In una lettera inviata a Christian Stein nelle fasi di gestazione dell'evento, Parmiggiani chiarisce con queste parole il riferimento sotteso alla titolazione dell'opera:

MALANGGAN [...] è il nome con cui nella Nuova Irlanda vengono designati tutti i tipi di sculture che sono in relazione con i riti ciclici denominati appunto MALANGGAN. Il lavoro che presenterò non è uno spettacolo, ma un'opera composta da una grande riproduzione di un albero

di magnolia e da una figura viva immobile nell'ambiente della galleria coperta di foglie di magnolia — una ulteriore delocalizzazione — dal tronco dell'albero al tronco umano questo è lo spostamento delle foglie a costruire l'uomo albero. La scena rimarrà fissa per un paio d'ore, dopodiché il tutto sarà fotografato per ricavarne un grande quadro, da esporre successivamente come continuazione del lavoro.<sup>22</sup>

La ricercata fissità del modello e dell'intera scena, e quindi la volontà di caratterizzare l'intera rappresentazione non in termini spettacolari o performativi bensì pittorico-visivi, trova un ideale punto di contatto con il *Motivo africano* presentato da Jannis Kounellis — artista molto vicino, in quegli anni, a Diacono — nel dicembre 1970 presso la galleria L'Attico di Roma. Un *tableau vivant* in cui il corpo di una donna nuda in avanzato stato di gravidanza, con il volto coperto da un drappo nero e il ventre percorso da quattro mosconi, viene offerto frontalmente allo sguardo del pubblico come una sorta di idolo tribale, veicolando una potente metafora del binomio vita-morte alla base di ogni esistenza.<sup>23</sup>

Se nell'opera di Kounellis le suggestioni “neoprimitiviste” non sembrano rimandare a una fonte definita, ma piuttosto a un vagheggiato archetipo primordiale, nel lavoro di Parmiggiani e Diacono emerge invece il riferimento a uno specifico manufatto rituale legato all'arte *malanggann* della Nuova Irlanda (isola dell'Arcipelago Bismark, che sarà compresa dal 1975 nello Stato della Papua Nuova Guinea).

È ciò che gli stessi autori svelano in uno dei bifolii che compongono l'omonimo libro d'artista [fig. 1], dove una fotografia realizzata da



1. *Malanggann. Delocalizzazione realizzata da Claudio Parmiggiani e Mario Diacono Galleria Christian Stein Torino 13-3-1972*, edizione stampata dalla tipografia Ferraguti di Modena nel giugno 1972, 15 esemplari di cui

5 numerati da A a E per gli autori e 10 numerati da 1 a 10. Esemplare n. 9 conservato presso Collezione Maramotti. Courtesy Collezione Maramotti e Archivio Claudio Parmiggiani. Foto Carlo Vannini.

Paolo Mussat Sartor, che ritrae frontalmente l'attore-performer alla galleria Stein con indosso il costume di foglie di magnolia, viene accostata all'immagine di un tronco rivestito da foglie. Si tratta di un manufatto appartenente, come dichiara il "colophon" del volume, alle collezioni del Museum für Völkerkunde di Basilea visitate da Diacono in quegli anni.<sup>24</sup> «D'accordo sull'uso della foto del museo così com'è e incassata per un album di memorie o come un'incisione», scrive al riguardo Parmiggiani in una lettera inviata a Diacono nell'aprile 1972, sottolineando così la valenza di traccia memoriale assunta all'interno dell'opera da questo elemento iconografico, e quindi il processo di citazione, sostituzione e rielaborazione scenica messo in atto dai due artisti.

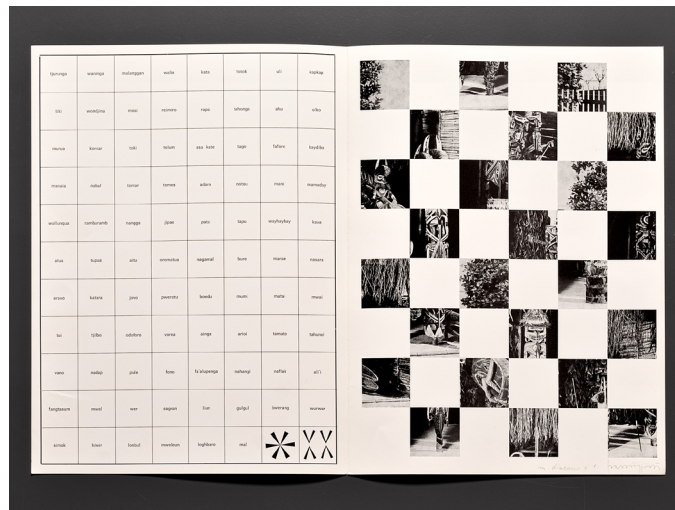
Grazie alla collaborazione dei responsabili delle collezioni oceaniche del museo di Basilea, è stato possibile risalire alla provenienza di questo artefatto tribale, appartenente a un insieme più ampio, ossia a una *malanggan house* [fig. 2]: una casa di culto delimitata da palizzate di bambù e graticci — dalle dimensioni di circa 2 metri in altezza e cinque in lunghezza — acquisita dallo studioso ed etnografo Alfred Bühler durante il viaggio compiuto tra il 1931-1932, per conto dell'istituzione svizzera, in Nuova Irlanda.<sup>25</sup>



2.  
*Malanggan house*, esposizione permanente *Oceania*, Basilea (allestimento non più esistente).  
© Museum der Kulturen Basel, Vb 10550-10563, Vb 10566; photograph by Peter Horner, 1978.

Il rimando al contesto rituale e cerimoniale più ampio viene evocato dai due artisti nel secondo e ultimo bifolio che compone il libro-opera, dove l'immagine virata in bianco e nero della *malanggan house* di Basilea viene scomposta in forma di scacchiera e affiancata a una tavola

verbo-visiva di Diacono [fig. 3]. Seguendo uno schema estetico-costruttivo di chiara matrice concettuale, l'autore inserisce all'interno di una griglia rigorosa e minimale ottantasei lemmi riferibili a culture primitive, connettendoli — come già praticato in *Fêt Ich Es* — nella ricerca di linguaggio archetipico in cui il significato non è più generato dalla linearità sintattica, ma dall'energia evocativa della parola slegata e riaggregata secondo logiche inaspettate e inusuali.



3.  
*Malanggann. Delocazione realizzata da Claudio Parmiggiani e Mario Diacono Galleria Christian Stein Torino 13-3-1972, edizione stampata dalla tipografia Ferraguti di Modena nel giugno 1972, 15 esemplari di cui*

5 numerati da A a E per gli autori e 10 numerati da 1 a 10. Esemplare n. 9 conservato presso Collezione Maramotti. Courtesy Collezione Maramotti e Archivio Claudio Parmiggiani. Foto Carlo Vannini.

Guardando al contesto editoriale italiano, appare interessante evidenziare come l'immagine della *malanggan house* di Basilea venga inclusa all'interno del volume sull'arte oceanica pubblicato nel 1961 in Italia per i tipi del Saggiatore, con contributi dello stesso Bühler.<sup>26</sup> Nella didascalia che correde la riproduzione, questi ambienti rituali vengono descritti nei termini di case erette durante le cerimonie religiose in onore dei morti del villaggio, arricchite all'interno da una serie di sculture che rappresentavano scene mitiche, antenati, uccelli e pesci totem: una vera e propria rievocazione in forma plastica, quindi, di vicende storiche e mitologiche. Nell'apparato testuale del volume viene fatto inoltre esplicito riferimento al ceppo interamente decorato da foglie posto al centro della composizione, e al suo ruolo di elemento di appoggio sul quale venivano deposte le conchiglie-moneta offerte come compenso agli scultori.

Questa funzione specifica risulta tuttavia estranea agli interessi dei due autori e, di conseguenza, al contesto ideativo di *Malanggann*. È più

plausibile che a risultare determinante sia stata la natura stessa dell'oggetto rituale, la cui conformazione sembra per altro riecheggiare, in versione ridotta, l'altare composto da un «grande fascio denso e stretto di canne di granturco ed erbe alte» che Diacono descrive e ritrae nel suo quaderno sui rituali Hopi.<sup>27</sup>

Le annotazioni, comprese quelle di carattere visivo, lasciano intendere che l'esperienza dei cerimoniali a cui assistette Diacono nel New Mexico possa aver rappresentato un riferimento iniziale per la riflessione condivisa con Parmiggiani e da cui prese forma *Malanggan*.<sup>28</sup> In questa prospettiva, la volontà di conferire allo spazio espositivo una dimensione rituale appare strettamente connessa alle modalità con cui Parmiggiani e Diacono pensarono la relazione tra ambiente, opera e osservatore, come testimonia la loro corrispondenza durante le fasi di progettazione della mostra alla galleria Christian Stein. «Restano alcuni problemi — scrive Parmiggiani nel gennaio 1972 — come, ad esempio, la divisione tra opera e pubblico. Cioè penso che la ieraticità della figura risulti ancor più nella misura in cui esiste un minimo di distacco tra oggetto e osservatore. La mescolanza delle due cose a mio avviso avrebbe solo la capacità di impoverire ogni tensione poetica dell'opera».<sup>29</sup> L'artista mette così in luce il rischio che la vicinanza tra la figura enigmatica e silenziosa e gli spettatori possa indebolire la forza evocativa dell'intervento, sottolineando l'esigenza di una separazione — sia fisica che simbolica — indispensabile a preservare la frontalità dell'uomo-albero come fulcro della scena.

Riletto in questo contesto, l'oggetto d'arte *malanggann* assurge a motivo ispiratore di una rappresentazione concepita come spazio metaforico e rituale di un'avvenuta trasformazione; un'immagine di cui Parmiggiani e Diacono riattivano la memoria, animandola e antropomorfizzandola, dando vita a un «quadro/spettacolo»<sup>30</sup> in cui l'essere umano si trasfigura in un'entità mitica e quasi divina, chiamata a incarnare un'idea panica di circolarità e di compenetrazione tra forze naturali e umane.

Gli artisti mettono dunque in atto un processo di «delocazione», termine da loro stessi impiegato per la prima volta nell'omonimo libro-opera del 1971 per definire quel cortocircuito creativo innescato dallo spostamento di uno o più elementi iconografici in uno spazio diverso da quello originario o tradizionale.<sup>31</sup> In un contributo dedicato in quegli anni da Daniela Palazzoli alla ricerca di Parmiggiani, la critica milanese coglie puntualmente il legame tra *Malanggan* e il concetto di «delocazione» su cui si stavano interrogando allora i due autori (e che diverrà poi centrale per l'intera ricerca dell'artista emiliano):

La delocazione [...] è un raffinato congegno critico, che fonda una propria ipotesi di esistenza non separata, attraverso l'assunzione di modelli culturali che fungono da polo interagente della verifica critica della delocazione. In *Malanggan*, l'incarnazione dell'albero-uomo in uomo-albero induceva un'ipotesi di circolarità delle forze naturali che, in un'altra cultura, aveva già trovato espressione e piena comprensione nel contesto sociale. Si tratta dunque, per Parmiggiani di opporre alle culture della

separazione le culture dell'interazione, rendendole visibili e leggibili in un contesto attuale.<sup>32</sup>

Nonostante *Malanggan* non abbia ricevuto all'epoca una particolare risonanza critica — salvo rare eccezioni, come il citato contributo di Palazzoli — è significativo che le suggestioni generate da questa creazione abbiano trovato un'immediata eco in produzioni artistiche coeve, come dimostra l'intervento dedicato da Vincenzo Agnetti all'amico Claudio Parmiggiani, pubblicato nell'ottobre del 1972 sulla rivista d'arte d'avanguardia *Prospects*.<sup>33</sup> Si tratta di un breve componimento che prende forma a partire da riferimenti espliciti all'iconografia metamorfica di *Malanggan* (opera di cui viene offerta, nella medesima pagina del periodico, una riproduzione fotografica), e che si configura come un dispositivo testuale strutturato in forma di istruzioni per un immaginario *Progetto panteistico*:

- A) Arrampicarsi su un albero
- B) Aspettare
- C) Aspettare
- D) Aspettare
- E) Aspettare
- F) Aspettare
- G) Aspettare
- H) Aspettare
- I) Aspettare che crescano foglie dalla propria pelle.<sup>34</sup>

La diretta continuità di *Malanggan* con il successivo quadro-spettacolo e omonimo libro d'artista *Deiscrizione* [fig. 4], che recupera e rilancia suggestioni provenienti da culture extra-occidentali, è testimoniata dalle parole dello stesso Parmiggiani, che il 24 aprile 1972, a circa un mese di distanza dalla realizzazione della mostra alla galleria Christian Stein, scrive a Diacono: «Mario carissimo, / ricominciamo la nostra collaborazione postale proponendoti di collaborare nuovamente alla terza opera comune. / Ti mando due fotocopie tratte da “Gli Assiri” veramente eccezionali anche [per] il rapporto esistente col malanggan [...] mi piacerebbe molto utilizzare questo materiale per ricavarne un nuovo quadro/spettacolo». E aggiunge, condividendo le suggestioni provenienti da questa lettura: «Pensavo, guardando i cilindri di Gudea, al tuo libro per Exempla, e alla possibilità di usare i segni del libro come ad esempio nel bozzetto che ti allego. [...] Il tatuaggio che ne risulta di questi cilindri con iscrizioni mi affascina moltissimo e vorrei proprio che si riuscisse a ideare un nuovo lavoro. Dimmi cosa te ne pare, e se ti va. Se il materiale ti stimola come succede a me e soprattutto se vedi ulteriori sviluppi».<sup>35</sup>

Il libro *Gli Assiri*, a cui fa esplicito riferimento Parmiggiani, corrisponde alla monografia dell'archeologo francese André Parrot (pubblicata in Italia nel 1961 e ristampata negli anni successivi in diverse edizioni),<sup>36</sup> in cui vengono documentati con riproduzioni fotografiche e un ampio apparato descrittivo i *Cilindri di Gudea* che avevano stimolato l'immaginazione dell'artista emiliano: reperti archeologici in argilla risalenti



4.  
*Deiscrizione* realizzata da Claudio Parmiggiani e Mario Diacono in Milano Galleria L'Uomo e l'Arte 6.12.1972, edizione stampata nell'aprile 1973, 15 esemplari di cui 5 numerati da A a E per gli autori e 10 numerati da 1 a 10. Esemplare n. 9 conservato presso Collezione Maramotti. Courtesy Collezione Maramotti e Archivio Claudio Parmiggiani. Foto Carlo Vannini.

al XII secolo a.C., completamente ricoperti da iscrizioni cuneiformi, che narrano il mito sumero legato alla costruzione di un antico tempio.<sup>37</sup>

La dimensione culturale e rituale della scrittura che fa da sfondo a questa fonte d'ispirazione, trova nella mente di Parmiggiani possibili associazioni — come lui stesso esplicita nella citata lettera — con i grandi segni astratti e calligrafici delineati da Mario Diacono nel libro d'artista per le edizioni *Exempla* di Maurizio Nannucci,<sup>38</sup> arricchendosi al tempo stesso di richiami alla pratica del tatuaggio. È ciò che confermano nuovamente gli scambi epistolari tra i due autori, in particolare la significativa presenza di un foglio sciolto sul quale è riprodotta un'illustrazione raffigurante due aborigeni con il corpo tatuato, tratta da un'edizione illustrata del romanzo *Le Tigri di Mompracem* di Emilio Salgari.<sup>39</sup>

All'azione del decorare la pelle con segni e figure si ricollega un'ulteriore fonte d'ispirazione recentemente rievocata da Diacono, ossia il film giapponese *Kwaidan* diretto nel 1964 da Masaki Kobayashi, in particolare la scena in cui un prete buddista ricopre l'intero corpo di un uomo con segni ideogrammatici per proteggerlo da un assalto demoniaco, caricando così la scrittura di una forte valenza rituale e religiosa, quale forma di esorcismo contro l'intervento diabolico.<sup>40</sup>

Attraverso la condivisione di questi rimandi a culture "straniere", distanti tra loro ma fusi all'interno della dimensione poetica e immaginifica dei due artisti, prende forma così l'idea della loro nuova mostra-evento realizzata alla galleria L'Uomo e l'Arte di Milano il 6 dicembre 1972. Il contesto espositivo non appare, alla luce di questi interessi condivisi,

privo di rilievo, poiché la galleria milanese, fondata nel 1969 dall'industriale e collezionista Franco Ignazio Castelli, già dai primissimi anni Settanta aveva iniziato a intrecciare l'attenzione dedicata alle arti contemporanee occidentali con un'inedita attività espositiva ed editoriale coscientemente rivolta alle produzioni extraeuropee.<sup>41</sup>

È con ogni probabilità Vincenzo Agnetti, assiduo collaboratore e frequentatore de *L'Uomo* e *l'Arte*, a facilitare i contatti con Parmiggiani e Diacono e a introdurli nella programmazione espositiva della galleria. Già sollecitato dalla visione di *Malanggan*, l'artista milanese partecipa alla serata del 6 dicembre 1972 condividendo con i due amici e compagni di strada gli spazi della sala settecentesca di via Brera, in occasione della messa in scena della loro *Deiscrizione*. Per l'occasione, Agnetti espone su una parete di fronte all'ingresso un quadro-aforisma recante una frase icastica quanto enigmatica: «così è scritto e così non sarà fatto».<sup>42</sup> Al centro della stanza, Parmiggiani e Diacono dialogano con questa asserzione attraverso la rappresentazione di un giovane uomo seduto a gambe incrociate su un basamento minimale: il viso e il corpo della figura appaiono interamente coperti di ideogrammi, simboli alchemici e antichi alfabeti, mentre la tavola appoggiata sulle sue ginocchia resta vuota, intatta, come a suggerire uno scambio di ruoli nella scena.

All'interno dell'omonimo libro d'artista stampato nell'aprile 1973, i segni alchemici e astronomici che ricoprono l'intero corpo dell'attore-performer sono significativamente richiamati dalla presenza di una tavola visuale in cui i due autori riportano una pagina riconducibile a quel serbatoio di conoscenze trasmesse dal cinquecentesco *Almanacco perpetuo* di Rutilio Benincasa cosentino, antico codice in cui osservazioni scientifiche, soprattutto astronomiche e meteorologiche, si alternano a previsioni ottenute con calcoli di carattere magico e cabalistico.

Un ulteriore tavola inserita all'interno della scatola-contenitore consente di ricomporre e concludere il rebus di riferimenti e citazioni di questo lavoro, mostrando un'immagine fotografica che ritrae frontalmente lo *Scriba seduto*, uno dei più importanti esempi di arte egizia dell'Antico Regno, anch'esso conservato come i *Cilindri di Gudea* nelle collezioni del Louvre. Ma se nello scriba egiziano la figura umana e l'oggetto della sua azione — ossia il testo sul papiro appoggiato alla sua ginocchia — rimangono due entità separate sia pur interagenti, in *Deiscrizione* la scrittura viene proiettata sull'intero corpo dello scrittore. Il supporto su cui egli poggia le mani e verso cui rivolge lo sguardo in un atteggiamento di forte raccoglimento e concentrazione appare invece bianco, privo di segni, e affiancato sulla piattaforma-piedistallo a due tavole nere,<sup>43</sup> come a rappresentare — attraverso questa coppia di opposti — l'idea di vuoto e del silenzio, luogo di ogni possibile scrittura e visione.

Nella loro duplice natura di evento e libro, *Malanggan* e *Deiscrizione* emergono — in conclusione — come momenti centrali della collaborazione tra Mario Diacono e Claudio Parmiggiani, non solo per la ricchezza di rimandi culturali che li attraversano, ma anche per l'originalità dei

dispositivi estetici messi in atto. In entrambi i casi, il quadro-spettacolo e il libro d'artista si configurano come due poli complementari di un medesimo processo creativo: il primo attiva lo spazio attraverso immagini viventi e simboliche, il secondo ne custodisce e al tempo stesso trasfigura la memoria, trasformandola in un oggetto autonomo capace di prolungare e rielaborare l'esperienza.

Il concetto di «delocazione» costituisce l'asse portante di questi lavori, inteso come spostamento e re-inscrizione di segni, oggetti e modelli culturali in un contesto diverso, dove essi acquisiscono nuove risonanze. Si tratta di un procedimento che, nei casi presi in esame, oltrepassa i confini culturali e temporali, generando una nuova ritualità capace di trasformare fonti lontane in immagini ibride, aperte e polisemiche: ciò che, per dirla con le parole di Tommaso Trini, è insieme «archeologico e futuribile, dimenticato e poi riattualizzato».<sup>44</sup>

Tuttavia, proprio questa tensione verso l'*altrove* solleva questioni che oggi si impongono con forza rinnovata: la fascinazione per i miti e i riti di culture «altre» si colloca infatti in una zona in bilico tra dialogo interculturale e rischio di appropriazione. È opportuno precisare però come all'inizio degli anni Settanta la riflessione critica su questi temi non era ancora pienamente sviluppata: le scelte di Diacono e Parmiggiani vanno quindi lette come parte di un percorso poetico e immaginativo che, in sintonia con le creazioni di altri protagonisti delle neoavanguardie nazionali e internazionali, mirava a rigenerare i linguaggi dell'arte in un momento di ricerca e di crisi delle forme esistenti. In questa prospettiva, l'interesse dei due artisti per culture extra-europee e antiche può essere interpretato come un tentativo di ridefinire le radici dell'immaginazione occidentale. Il mito, il rito e la scrittura arcaica diventano strumenti di interrogazione del presente, in grado di proporre una visione dell'arte come esperienza conoscitiva e non semplicemente estetica, dove l'opera si configura come luogo di riattivazione simbolica e antropologica della memoria collettiva.

Originali nell'ibridare la pratica del *tableau vivant* con il libro d'artista, *Malanggan e Deiscrizione* posso essere riletti, dunque, come veri e propri laboratori critici nei quali si condensano questioni tuttora attuali: il rapporto tra citazione e creazione, tra memoria e reinvenzione, tra documento e mito. È in questa ambivalenza — in cui si fondono testimonianza e invenzione, ritualità e concettualismo — che risiede l'efficacia delle opere, capaci di interrogare il ruolo dell'arte nella costruzione di un immaginario condiviso e di tessere connessioni inattese tra culture, tempi e linguaggi.

## NOTE

1. Ho avuto la possibilità di consultare le edizioni dei due libri d'artista e alcuni materiali documentari dell'archivio di Mario Diacono presso la Collezione Maramotti di Reggio Emilia. Ringrazio tutto lo staff della Collezione, in particolare Fosca Ugoletti, per la preziosa disponibilità e collaborazione a questa ricerca. Un particolare ringraziamento va inoltre a Mario Diacono, per i momenti di scambio e confronto che si sono rivelati fondamentali per ricostruire alcuni determinanti aspetti legati allo sguardo da lui rivolto sin dai primi anni di attività alle arti e culture "straniere".
2. Una prima disamina di questi lavori è rintracciabile in Elena Salza, *Mario Diacono tra avanguardia e nuova iconografia. Italia-Stati Uniti 1960-1974*, tesi di dottorato, XXXI ciclo, supervisore prof.ssa Francesca Castellani, Università Ca' Foscari Venezia, pp. 201-204, accessibile online in: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://iris.unive.it/retrieve/03b66b02-3c8f-4629-b2c-b49826a86fd8/956230-1208076.pdf> (ultimo accesso 18/8/2025). Segnalo inoltre le due brevi puntate della serie "Library Insights" dedicate dalla Collezione Maramotti ai due libri d'artista oggetto di studio: <https://www.youtube.com/watch?v=Le1q0OaZvkM>; <https://www.youtube.com/watch?v=1PFDX9sG0nM> (ultimo accesso 18/8/2025).
3. Il nome del ciclo viene esplicitato per la prima volta nel quarto e penultimo libro a quattro mani, *Daphnephoria* (1974), all'interno di un foglio sciolto dove viene elencato il titolo, la città e l'anno delle mostre connesse a questi lavori, ossia: *Delocazione* (Modena 1970), *Malanggan* (Torino 1972), *Deiscrizione* (Milano 1972) e *Daphnephoria* (Brescia 1974). A questi si aggiunge il libro *Annunciazione* (1977), correlato all'esposizione svoltasi nel 1975 a Brescia. Le copie consultate presso la Collezione Maramotti sono rispettivamente le n. 1, 9, 9, 10, L.
4. Per approfondimenti su *TAU/MA* si rimanda a Elena Salza, "TAU/MA o Della Meraviglia", *L'Uomo Nero*, n. 7-8, 2011, pp. 183-203.
5. Per approfondimenti si rimanda a: Aldo Tagliaferri, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Mimesis, Milano, 2016 (ed. or. Derive Approdi, Roma, 2004); Emilio Villa, *L'arte dell'uomo primordiale*, Abscondita, Milano, 2005; Davide Colombo, "Emilio Villa: lettura fonetica delle Superfici di Capogrossi", *L'Uomo Nero*, n. 3, settembre 2005, pp. 323-347 (ora accessibile online in *L'Uomo Nero*, n. 19-20, dicembre 2022, pp. 107-139); Davide Colombo, "Arti visive", una rivista "tra": *astrattismi, interdisciplinarietà, internazionalismo*, tesi di dottorato, XXII ciclo, tutor prof. Antonello Negri, Università degli Studi di Milano.
6. Giuseppe Frangi, "Dialogo con Mario Diacono. L'avventura intellettuale di combinare poesia e arte", *Domani*, 15 agosto 2021.
7. Mario Diacono, "Fêt Ich Es", *EX*, n. 1, giugno 1963, p. n.n.
8. Sul legame tra surrealismo ed etnografia, si veda tra le varie pubblicazioni: James Clifford, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993 (ed. or. *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, Cambridge-London, 1988); Louise Tythacott, *Surrealism and the Exotic*, Routledge, London, 2003; Wendy A. Grossman, *Man Ray, African Art and the Modernist Lens*, International Arts & Artists, Washington D.C., 2009; Joyce Suechun Cheng, *The Persistence of Mask. Surrealism and the Ethnography of the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2025.
9. Mario Diacono, *Fêt Ish Es 1962*, edizione di sette copie numerate e firmate, Edizioni Eos Libri d'Artista, Roma, 2012, Archivio Luciano Caruso, Firenze (la copia consultata è il modello a stampa).
10. Mario Diacono in conversazione con l'autrice, 7 gennaio 2025. Ringrazio Michele Maria Caruso per aver agevolato e condiviso questo momento di confronto e scambio con l'artista.
11. In quegli anni il tema delle lotte di liberazione e dei processi di decolonizzazione era al centro degli interessi e delle ricerche di diversi esponenti della sperimentazione verbo-visiva come messo in evidenza, soprattutto in relazione agli artisti del Gruppo 70, in Francesca Gallo, "Temi e vicende della decolonizzazione nelle ricerche

- verbosive italiane”, *From the European South*, n. 6, 2020, pp. 23-41.
12. Per approfondimenti sulla collana einaudiana si veda Cesare Pavese e Ernesto De Martino, *La collana viola. Lettere 1945-1950* (1991), Bollati Boringhieri, Torino, 2022.
  13. «Il libro più importante in relazione al mio viaggio in Africa è stato certamente quello di Leo Frobenius, *Storia della civiltà africana*. In riferimento ai miei interessi più in generale, ricordo quelli di Propp sui racconti di fate, di Volhard sul cannibalismo e *Il ramo d'oro* di Frazer. Diversi altri li ho ancora qui a Brookline, ma letti sparsamente, come quelli di Kerenyi, *Miti e misteri*, di Durkheim sui poteri magici, di Elkin sugli aborigeni australiani»: da una e-mail inviata da Diacono il 13 gennaio 2025.
  14. Mario Diacono, *The Snake Dance of 1968*, edizione di 99 numerate e 5 copie fuori tiratura, Edizioni Eos, Roma 2010, Archivio Luciano Caruso, Firenze (l'esemplare consultato è il n. 5). Interrogato sull'eventuale influenza del testo *A Lecture on Serpent Ritual* di Aby Warburg (pubblicato postumo nel 1939), Diacono ha precisato di esserne venuto a conoscenza soltanto molti anni dopo il suo viaggio in New Mexico e Arizona. Più plausibile appare invece l'eco suscitata dai riti ai quali aveva assistito André Breton durante il viaggio compiuto tra New Messico e Arizona nel 1945, come suggerisce una nota conclusiva del diario di Diacono, che riporta una citazione tratta dall'*Ode à Charles Fourier* del poeta francese: «dans la “kiva” hopi la chambre souterraine et sacrée ce 22 août 1945 à Mishongnovi à l'heure où les serpents d'un noeud ultime marquent qu'il sont prêts à opérer leur jonctions avec la bouche humaine». Mario Diacono, *The Snake Dance of 1968*, cit., p. 23.
  15. Claudio Parmiggiani e Arturo Schwarz, “Dialogo”, in Arturo Schwarz (a cura di), *Claudio Parmiggiani* (catalogo della mostra, Reggio Emilia, Comune di Reggio Emilia – Sala Rossa e Sala degli Specchi, 16 marzo-14 aprile 1985), Grafis, Casalecchio di Reno, 1985, pp. 9-51.
  16. *Ivi*, p. 14.
  17. *Ivi*, p. 15.
  18. Si veda Maria Grazia Messina, “Viaggi virtuali di Alighie-ro Boetti alle origini delle Mappe, 1967-1971”, *L'Uomo Nero*, n. 19-20, 2022, pp. 161-175.
  19. La cartella, pubblicata dalle Edizioni di Vanni Scheiwiller in 200 esemplari, contiene sei tavole originali di Claudio Parmiggiani, la poesia *Le Monde Frotté Foute* di Emilio Villa e un lungo componimento poetico senza titolo di Nanni Balestrini.
  20. L'opera è documentata online in: <https://www.pariedi-spari.org/opere/collezione-dei-continenti> (ultimo accesso 16/7/2025).
  21. Cfr. Alessandra Acocella, “Luciano Caruso e Claudio Parmiggiani: dialoghi al confine tra parola e immagine”, *Studi di Memofonte*, n. 33, 2024, pp. 43-44.
  22. Lettera di Claudio Parmiggiani a Christian Stein, senza data, Archivio Christian Stein, ripubblicata in Bettina Della Casa (a cura di), *Collezione Christian Stein. Una storia dell'arte italiana / A History of Italian Art*, Electa, Milano, 2010, p. 260.
  23. L'opera, presentata da Kounellis nell'ambito della mostra *Fine dell'alchimia* (28-30 dicembre 1970), viene diffusa in quello stesso anno dalla rivista *Marcatré*, 61/62, 6/7, 1970, p. 81. Cfr. Maurizio Calvesi, *Fine dell'alchimia* (1970), in Id., *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano, 1978, pp. 192-197. Si veda inoltre Fabio Belloni, “1970-1974: temi, passaggi, contropartite”, in Daniela Lancioni (a cura di), *Anni 70. Arte a Roma* (catalogo della mostra Roma, Palazzo delle Esposizioni, 17 dicembre 2013-2 marzo 2014), Iacobelli editore, Roma, 2013, p. 36. Ringrazio Andrea Lanzafame per il confronto su questi temi.
  24. La cartolina da cui è stata ricavata la riproduzione fotografica del manufatto è oggi conservata nell'archivio personale di Mario Diacono.
  25. Ringrazio il Museum für Völkerkunde di Basilea, nelle persone di Sevilay Weber e Aila Oezvegyi, per il supporto e le preziose informazioni fornitemi. La *malanggan house* è stata disallestita, ma gli oggetti in essa contenuti sono ancora presenti nelle collezioni dell'istituzione svizzera. Per approfondimenti sull'arte *malanggan*, si vedano gli studi compiuti da Susanne Küchler, in particolare la monografia *Malanggan. Art, memory and sacrifice*, Berg, Oxford, 2002.

26. *Oceania*, Il Saggiatore, Milano, 1961, pp. 124-125 (ed. or. *Ozeanien und Australien*, Holle Verlag, Baden-Baden, 1961).
27. Mario Diacono, *The Snake Dance of 1968*, cit., p. 14.
28. Condivido qui la tesi sostenuta da Elena Salza in *Mario Diacono tra avanguardia e nuova iconografia*, cit., p. 202.
29. Lettera inviata da Claudio Parmiggiani a Mario Diacono, 22 gennaio 1972, Collezione Maramotti, Reggio Emilia.
30. L'espressione è utilizzata da Parmiggiani nella lettera inviata a Mario Diacono, 24 aprile 1974, Collezione Maramotti, Reggio Emilia.
31. Il libro-opera testimonia e documenta la prima *Delocazione* realizzata da Parmiggiani presso la Galleria Civica di Modena (14 novembre 1970-15 dicembre 1970), con impronte di tele e oggetti evidenziate da fuliggini e polvere.
32. Daniela Palazzoli, "L'Yin e Yang di Parmiggiani", in Claudio Parmiggiani, *Yang-Yin (1973)*, Continuum, Napoli 1975, ed. di 200 esemplari numerati, p. n.n., Archivio Luciano Caruso, Firenze (l'esemplare consultato è il numero 1).
33. "Progetto panteistico di Vincenzo Agnetti per Claudio Parmiggiani", *Prospects. Note d'arte contemporanea redatte da Luciano Inga-Pin*, n. 3, ottobre 1972, p. n.n. Ringrazio Anna Contro per avermi segnalato questo contributo.
34. *Ibidem*. Possibili echi di questo "quadro-vivente", privi però di riscontri documentari, possono essere rintracciati nella *Sostituzione rituale* messa in scena da Eliseo Mattiacci nel 1974 alla Iolas Gallery di New York in cui viene esibito un giovane uomo con indosso un copricapo di piume, immaginato come momento di un ipotetico rito di metamorfosi. Cfr. Pasquale Fameli, "Recupero di un mito e lo sguardo sull'altro", *RFS. Rivista di studi di fotografia*, n. 12, 2021, pp. 94-111. Su Mattiacci si veda inoltre il contributo di Lara Conte pubblicato nel presente volume.
35. Lettera inviata da Claudio Parmiggiani a Mario Diacono, 24 aprile 1974, Collezione Maramotti, Reggio Emilia.
36. André Parrot, *Gli Assiri*, Feltrinelli, Milano, 1960 (e successive edizioni).
37. La fotocopia che riproduce i *Cilindri di Gudea* è conservata tra i materiali documentari di Mario Diacono presso la Collezione Maramotti, Reggio Emilia.
38. *JCT6 – Mario DIACONO WRITHINGS 1971*, edizione di cento copie numerate e firmate, Exempla, Firenze, 1971, documentato online in: <https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/diaconomario/4138.html> (ultima visualizzazione: 18 settembre 2025).
39. Sul retro della pagina è presente l'inizio del capitolo "I pirati di Mompracem", cancellato a pennarello. Il foglio sciolto è conservato tra la documentazione relativa alle collaborazioni tra Diacono e Parmiggiani, Collezione Maramotti, Reggio Emilia.
40. Nelle fonti documentarie a disposizione non è stato possibile trovare riscontri relativi a questo motivo d'ispirazione richiamato recentemente da Diacono nel video prodotto per "Library Insights" (cfr. nota 2), ma l'ampia circolazione e diffusione del film è attestata dagli importanti riconoscimenti ricevuti al momento della sua uscita, quali il Premio della Giuria a Cannes nel 1965 e la candidatura l'anno successivo agli Oscar come miglior film straniero.
41. Per approfondimenti sull'attenzione rivolta dalla galleria L'Uomo e l'Arte alle culture extraeuropee si veda, nel presente volume, il contributo di Biancalucia Maglione.
42. La doppia personale è documentata dalla stampa fotografica *Lo scriba*, firmata da Agnetti e Parmiggiani e tirata in cento esemplari, in cui sono presenti otto vedute dell'allestimento presso L'Uomo e l'Arte.
43. Le tavole nere, non visibili nella veduta fotografica frontale realizzata da Tiziano Ortolani e solitamente utilizzata per documentare l'evento, risultano invece chiaramente rilevabili nelle due immagini pubblicate in "Deiscrizione", *Tam Tam*, n. 3-4, 1973, pp. 23-24.
44. Tommaso Trini, "I budda esplosi", in *Claudio Parmiggiani* (catalogo della mostra, Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 30 settembre-31 ottobre 1982), Edizioni del Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano, 1982, p. 11.