

## CORRADO GRIFA, LO SCULTORE DEL TEMPIO

Innanzitutto va fatta una riflessione. A caratterizzare l'arte di Grifa si deve porre, come base, la progettualità rigorosa e consapevole, applicata all'algoritmo degli atti fabril e riversata nello studio dei materiali (una coscienza del *fare* che non spegne l'intellettualistica profondità e la giocosa acribia della ricerca, bensì invece lucidamente le presuppone come condizioni ineliminabili, riformulandole tuttavia in una chiave spirituale che fonda su una *humilitas* di stampo quasi monacale ma arcaica e pre-logica nei suoi lineamenti), tanto quanto manifestata nella dialettica dei rapporti tra il pieno e il vuoto (e di riflesso: tra la politezza che libera eteri effetti luministici e la *roughness* che crea sinestesie di sordi rimbombi rugginosi): da questa condizione preliminare germina conseguentemente quella fluidità e quella densa leggerezza le quali, come riconosce rettamente Giuseppe Bacci,<sup>1</sup> via via segnano, in modo sempre più riconoscibile, le opere dell'Artista, determinando un'armonica quanto aulica (catoniana) *simplicitas* del suo eloquio.

Non compare nella sua opera squilibrio che non trovi la naturale correzione, né vi alberga la disarmonia (paradigmatico ectoplasma del '900), piuttosto ne è signora la *mensura*, nella sua più nobile e semplice accezione; benché, come meglio diremo più avanti, sia d'altro canto innegabile che il *vacuum*, nella silente epica dei materiali realizzata da Grifa, assuma quasi sempre il ruolo di protagonista, agendo come *causa efficiens* del *plenum* (suo margine e limite, alveo e matrice della forma), fino a farsi corpo, per ricollocare infine la materia, dopo averne causato l'immersione nella dimensione dell'ombra, nella nuova evidenza di un *ordo* di sapore quasi medioevale, e insieme arcaico: è il gioco dell'invisibile soffio dell'*intellectus* che si posa sull'animale pienezza dell'*anima*, sospingendola a compiere la sua vita umbratile in piena complicità coi sensi. È tuttavia un contrasto amichevole quello che si instaura tra le due componenti vuoto/pieno: collaborativo, per meglio dire, al fine di rendere all'impalpabile ineffabile spirituale il giusto diritto a farsi guida e forma del *pondus* materico.

In questo senso, e per sua fortuna, Grifa resta compreso nell'amplissimo (e oggi perduto: ma non per sempre, non per sempre) statuto di una *medietas* che appare rurale e assai antica condizione pre-classica, oggi rarissima tanto quanto incompresa (da non confondersi con l'esperienza dell'arte povera *et similia*), lontana dal devastante fragore e dagli strepiti isterici dell'ormai cadaverica e rottamabile arte da galleria *à la page*.

La disarmonia (categoria indagata da Dorfles in rapporto al riflusso dell'irrazionalismo e del mito contro la regolarità del *logos*; già Dorfles più di mezzo secolo fa demistificava come approssimazione le "icone" estetiche della esatta proporzione e del ritmo come *numerus*),<sup>2</sup> lo scultore la conosce indubbiamente assai bene, però la adopera come mezzo servile per creare scarti sintattici tra le forme, non ne fa mai il proprio fine né la elegge a facile nume nichilista (il termine è adoperato qui nell'accezione comune, non in quella filosofica) cui sacrificare un'integra *humanitas* tanto faticosamente ricercata.

Come quasi tutti i viventi (per non parlare di quanto accade nel regno dell'inorganico), siamo esseri anatomicamente simmetrici (soprattutto nell'aspetto esteriore), come sanno bene coloro che eseguono le autopsie: perché filosofi ed artisti se ne smemorano così lietamente? Il perseguimento ponderato, ragionato, critico (non l'accanimento; non l'irrigidimento dogmatico)

---

<sup>1</sup> G. Bacci, *Creazioni dell'anima*, in *Corrado Grifa. Equilibri e poesie delle forme / Balance and Poetry of the Forms*, catalogo della mostra a cura di G. Bacci, San Gabriele Isola del Gran Sasso d'Italia (Te) 2009, pp. 6-8, 6. Ulteriori osservazioni, con una testimonianza diretta dell'Artista, si leggono in G. Bacci, *Nel segno di Stauròs per la Beata Angela*, in *Percorsi formativi 2009. Giovani Artisti di-segnano il sacro con la Beata Angela da Foligno*, catalogo della mostra a cura di G. Bacci e C. Chenis, San Gabriele Isola del Gran Sasso d'Italia (Te) 2009, pp. 41-48, 46.

<sup>2</sup> Come avviene da sempre a quasi tutti i libri di Gillo Dorfles, anche di *Elogio della disarmonia* (prima ed. Milano 1986) è stata pubblicata una (ancora per il momento) seconda edizione (*Elogio della disarmonia. Arte e vita tra logico e mitico*,

della regolarità come accordo di materiali irregolari, dell'armonia come discorde concerto, della misura come indagine delle mende simmetriche, del ritmo (sì, benché anche questi concetti, Dorflès *docet*, ricadano sotto il dominio potente dell'approssimazione), della simmetria come riunione di sottili squilibri, nell'uso sapiente dei materiali, è voglia di riscoprire le radici ovvie dell'umano, arrestando quella corsa verso il nulla che l'arte intesa come mero esercizio linguistico, antitradizionale benché annegato nella retorica (o come omologo estetico della "analisi del discorso"), ha intrapreso come unico *telos* atelomorfo.

La ricerca di simmetrie intese come dissimmetrie (qualitative, nei materiali) non asimmetriche (quantitative, nella misura), dispiegate attraverso un ampio ventaglio di correzioni compositive e prospettiche, ci pare palese nello scultore, ed è peraltro ripreso dalla meccanica della vita così come dalla dinamica dello spirito. Per questa tensione verso la scoperta della lenta regolarità vitale pare arduo poter rilegare Grifa nell'assortito mazzo dei lutulenti flussi del secolo trascorso, vuoi nell'antiumanistico e superficialmente biologico informale, vuoi nelle correnti e nei rigurgiti d'avanguardia vomitati dal secondo dopoguerra; né credo che Grifa debba trovar posto alla cruenta mensa alla quale il sacro, il religioso, il liturgico, il cristiano, lo spirituale nell'arte vengono oggi fatti a brani e divorati, con le forchette e i coltelli fabbricati dai filosofi degli ultimi due secoli, da artisti e critici che recitano da novelli conversi al cospetto dei monaci.<sup>3</sup>

Prima ancora che sul piano dell'elaborazione stilistica e formale (nel cui ultimo ambito ormai la critica non pare più in grado di operare distinzioni certificate da un'oggettiva valutazione [conoscenza?] del passato: non si vede bastantemente che il brutale '900 vi traspare labilmente solo di lontano? E peraltro recepito nell'accezione magari di un Brăncuși, sventagliando le carte di un Eliade all'orizzonte, facendosi seguace di una *traditio* e di una *religio* dissepolte, restaurate e ripristinate...), il distinguo va fatto, come prima tentavamo di far balenare, su quello dell'impegno versato dall'Artista nella ricerca della verità: una ricerca che si fa annullamento dell'insidiosa dimensione retorica del linguaggio per favorire, viceversa, la reviviscenza del suo carattere simbolico, profondamente radicato nell'antropologico.

Nonostante la giovane età, Grifa si è voluto incamminare su questa strada invisibile, con attitudine che ben pochi sanno rinvergere, poiché ai più appare divertente scandagliare piuttosto le ripe infide della menzogna, dopo averle munite e rinforzate di bastioni.<sup>4</sup> Ne danno conferma le forme di sentore arcaico che compongono iconografie ideogrammatiche, i materiali vetusti trattati con onore e ricondotti a vita luminosa nella dimensione della sottrazione della temporalità cronometrica per ripristinarne la temporalità dell'ancestrale memoria, l'accortezza delle titolazioni che martellano incessantemente le materie traendone vibrazioni di concetti anti(post)moderni. Però, soprattutto, la ricerca della verità frutta il riconferimento, operato in pieno amore, della dignità ai materiali adoperati: non è, si badi, il trionfo della materialità (come nell'informale, in cui l'umano è deprivato di valore sino alla riconduzione al biologico indifferenziato: quanto facilmente -e quanto vergognosamente- i viziati tecnocratogeniti dell'evo contemporaneo hanno divelto la secolare tradizione faticosamente eretta da chi considerava

---

Milano 2009). Cfr. anche G. Dorflès, *Ritmo e proporzione*, in Idem, *Itinerario estetico*, Pordenone 1987, pp. 3-16 (già in Aut-Aut, 7, 1952).

<sup>3</sup> V. per esempio le pagine, dense di asserzioni talora francamente sconcertanti, di *Spirito. Momenti di sacro nell'arte contemporanea*, numero monografico di *Babel. Annuario di arti visive contemporanee*, 01/09.

<sup>4</sup> Tralasciando qualche storia della bugia, recentemente pubblicata da autore italico, e rimuovendo dal campo tanti libri sul concetto di verità che finiscono per maltrattare i loro stessi autori (scherzo? mento? dico il vero? non si offendano Foucault né Bernard Williams; certamente non s'intende qui fare riferimento al mirabile e utilissimo trattato *De mendacio* di Agostino, né al Cusano!), ci limitiamo a citare i classici, in edizione italiana: J. Derrida, *Il fattore/Il postino della verità* [1975], Milano 1978; J. Derrida, *Breve storia della menzogna* [2005], Roma 2006; P. Engel e R. Rorty (soprattutto quest'ultimo!), *A cosa serve la verità?* [2005], Bologna 2007; G. Vattimo, *Addio alla verità*, Roma 2009. Mi viene in mente una citazione eloquente, riportata come *argumentum e contrario*, contro il nichilismo (e peraltro citata non del tutto correttamente) da S. Zecchi (*La bellezza*, Torino 1990, p. 5: il capitolo del libro s'intitola -musica per le orecchie!- *Uscire dal Novecento*), tratta dall'*explicit* de *Il nome della rosa* di U. Eco: «Forse il compito di chi ama gli uomini è di far

financo una pagina manoscritta come un dono del cielo!);<sup>5</sup> bensì è il ritrovato amore per la venatura della pietra, per il grumo del metallo, per la fibrosità del legno, per i loro colori, i loro profumi, la loro lavorabilità. L'amore per i materiali sottrae questi ultimi alla condizione servile e merceologica cui lo spietato '900 -sotto l'egida della primazia della tecnologia- li aveva confinati, li riabilita a riammantarsi di una vocazione simbolica complessa e al contempo tradizionale e salda,<sup>6</sup> li richiama a quella dimensione collaborativa in cui si attua la pienezza della formazione della forma, laddove, in stretta reciproca comprensione, l'artefice entra nel circuito delle configurazioni (quelle attuate e quelle virtuali) dell'essere materiale, materico, materiato dell'oggetto (pietra, pezzo di legno, blocco di ferro), e questo si presta ad assecondare le possibilità di elaborazione da parte del creatore d'arte.<sup>7</sup>

Vale la pena di richiamare l'attenzione sulla dimensione dell'autoreferenzialità dei materiali che la cultura contemporanea ha talora negato o soffocato, imponendo ai materiali stessi semanticità volutamente deviate, artefatte, mascherate, per inserirli nella disumana logica tecnocratica, consumistica, ideologica, riuscendo infine a sradicare proprio quella simbolicità che alla loro autoreferenzialità tradizionalmente si legava. Riportare alla luce la *simplicitas* dei materiali, considerati compagni atavici dell'umanità, e, in quanto tali, trampolini per la crescita spirituale dell'uomo, sembra essere uno dei motivi su cui poggia l'azione di Grifa.

La vita/temporalità che marca le sue tracce nella materia, dagli strati diacronici della pietra al *signum*-disegno delle fibre lignee, così come il diverso stato dei metalli, dal grumoso addensarsi alla superficie priva di intoppi, ostendono all'occhio dello spettatore dell'opera un velario di autoreferenzialità o autosignificazione che, oltre a rivelare direttamente l'istanza formativa primaria naturale su cui si innesta l'*ars*, prolunga l'esplorazione del manufatto e rivela un incoercibile cromatismo non posticcio che è immanente innanzitutto alla materia.<sup>8</sup> Di recente anche Tito Amodei, scultore passionista, evidenziava, nella dialettica attuata da Grifa tra il ripensamento della forma archetipica e sorgiva delle cose e la voglia di avviare una diversa ricerca artistica nel presente, la costitutiva importanza della presenza della materia nelle sue opere.<sup>9</sup>

Certamente va chiarito che la ricerca della verità nello rispettosa manipolazione fabril della materia indirizza Grifa allo scavo in una sacralità che spesso è precristiana (ciò che non significa che essa sia anticristiana), perché si svolge con precisione non casuale sulle assialità verticali e orizzontali e sulle circolarità che, anche in virtù dell'elezione dei materiali, caratterizzano le simbologie del cavo-caverna, dell'orbitalità-solarità, del grande centro, della virilità così come dell'elevazione spirituale, della *reductio* empatica dello spirito ai ritmi stagionali, in una temporalità concepita come ciclico ritorno su se stessa, come rinnovamento primaverile contrapposto al fertile decadimento autunnale, come afosa astralità solare che bilancia la stasi invernale, sterile tempo dell'attesa.

---

ridere della verità, *fare ridere la verità*, perché l'unica verità è imparare a liberarci dalla passione insana per la verità» (ed. Milano 1980, p. 494). Una prece, grazie.

<sup>5</sup> Facile qui è il rinvio a G. Sartori, *Homo videns. Televisione e post-pensiero*, Bari 2000, e al saggio di R. Simone, *La terza fase. Forme di sapere che stiamo perdendo*, Bari 2000, che del primo studio è l'ideale prosecuzione.

<sup>6</sup> Cfr. l'intervento di G. Billi, in *Al servizio della vita. "Monumento al donatore di sangue" di Corrado Grifa e Nicola Canistro*, catalogo a cura di C. Grifa, San Giovanni Rotondo 2008, pp. 10-12.

<sup>7</sup> Sì, certo, Pareyson, con molti antichi; per quanto sia semplice, non è cosa del tutto scontata. Grifa dichiarava: «Non vi è, in senso assoluto, distinzione alcuna fra l'artefice e il suo prodotto. Così vicini e prossimi l'uno all'altro, essi differiscono solo per la qualità della materia. Per un diverso grado di oggettività della coscienza certamente li distinguiamo» (intervista all'Artista a cura di G. Bacci, in *Al servizio della vita*, cit., p. 34).

<sup>8</sup> Mi si conceda il rinvio a M. Gallo, *Dal legno al "legno". Riflessioni sull'uso della materia lignea nell'arte, e sulla sua naturale autoreferenzialità*, in *Le Stagioni del Legno. Mostra sull'Arte del Legno a Roma*, catalogo della mostra a cura di H. Economopoulos, M. Gallo *et alii*, Roma 2001, pp. 38-52.

<sup>9</sup> Tito Amodei, *In principio è la forma*, in *Corrado Grifa. Equilibri e poesie delle forme*, cit., pp. 12-13.

È, appunto, il rinverdire di una dimensione dell'essere che è in tutto antropologica: quindi è antistorica, poiché mitica, e in essa il linguaggio torna ad unirsi, con naturale metamorfosi, al mondo -inteso come *natura*.<sup>10</sup>

Per cogliere questo aspetto delle opere di Grifa, per favorire nel riguardante l'avvitamento del richiamo all'archetipo, e quindi per rinvenire le tracce del percorso di ricerca della verità che ne costituisce la base, non si deve tentare di decostruire in chiave iconografico-iconologica l'impianto metaforico e simbolico delle sculture, bensì amplificarlo, metterlo in risonanza con se stesso, ricondurlo all'antico e intimo vissuto umano.

Si noterà la *rispettosa* renitenza di Grifa a raffigurare (o meglio: a pervenire a raffigurare) la croce: una riluttanza che può definirsi *rispettosa*, poiché motivata da un sentirsi fuori dal tempo cristiano, in un *ante* che è attesa, premonizione, ricerca, e che però non arriva a configurarsi come intuizione di un cristianesimo imminente ma non ancora verificatosi. È l'uomo precristiano, ricco di una spiritualità *materiata* nel simbolo archetipico, quello che interessa all'Artista indagare.

Traversando questo stadio di ontologico, pre-istorico (e dunque non colpevole) smemoramento del dogma cristiano, dopo l'immersione lustrale nella simbologia più arcaica e raffinatamente rurale (nelle forme, nelle cose, nelle pietre, nei ferri di Grifa battono gli echi degli stili antinaturalistici delle civiltà pre-latine della lapigia, dei dauni soprattutto, e poi magari dei messapi e dei peucezi, dei pastori e dei guerrieri: vedute certamente nei musei, ma anche avvertite come genii del luogo e come divorante retaggio etnico), si scorge improvvisamente, guardando dall'alto la raccolta delle sculture, un senso che in maniera più chiara le lega vicendevolmente. Intendo che la cerca di Grifa, nella teoria delle sue opere disposte tutte insieme a comporre una rete, tende a costruire un'idea, che mi pare anch'essa pre-cristiana, ma questa volta in quanto riecheggiante un'aria che potremmo definire in rapporto a una tradizione veterotestamentaria, che è quella del "tempio" coi suoi arredi sacri.

Sotto questo riguardo l'intera opera dello Scultore sembra trovare una ragion d'essere, una sua precisa motivazione, una finalità diretta, costituendosi *naturaliter* come un corredo di suppellettile liturgica collocato in uno spazio denso di risonanze sinestesiche -rumori di attrezzi che si fanno balenii di odori di resine, calcare, ruggini; lampi di superfici luminose o soffocate, ruvidità sonore, scorrimenti di colori terrosi e grezzi oppure lisci e polito, sapori lunari e solari-, dalle misure dilatate, dal *numerus* solenne.

Così intese, le sculture cessano di essere oggetti-immagini, per rendersi interamente alla loro originaria vocazione di *luoghi*, nei quali costituire *memoria*, intorno ai quali ambientare e celebrare *culti*, per mezzo dei quali e tra i quali definire una *topografia* umana; ripristinando idealmente, col silenzioso richiamo a un arcaico senso del sacro, a una naturalità temporarizzata e con la para-liturgicità delle sue sculture-suppellettile, la virtualità cosmica di uno spazio che ambisce a essere totale e integrale ambientazione di un umano che ritrova il suo ordine e le sue ragioni, Grifa contrasta quella «dissoluzione dell'archetipo temenico del *fanum*» che l'odierna secolarizzazione invece incentiva, con la sua irrefrenabile irreligiosa differenziazione delle identità e con la celebrazione dell'alterità del soggetto.<sup>11</sup>

S'intuisce che le sculture di Grifa, dotate di monumentalità e verità (ecco: il risultato della *verità* cercata è la *monumentalità* ottenuta, in termini di sacralità irta e fitta di memoria antica recuperata e da tramandare: *atmen absit Benjamin verbis!*) sono legate al metro del museo e del tempio, sottraendosi per questo alla futile voluttà mercificatoria del contemporaneo artistico

---

<sup>10</sup> Chi ha ancora il coraggio di pronunciare nella corretta accezione questo termine violentato dal pensiero umano degli ultimi secoli?

<sup>11</sup> La citazione è tratta dal saggio di M. Olivetti, *Spazio-tempo-luogo*, in *Archivio di filosofia*, a cura di E. Castelli, Istituto di Studi Filosofici, Roma 1975, pp. 378-404, 397; riportata da S. Dianich, *La Chiesa e le sue chiese*, Cinisello Balsamo

(come più opportunamente dovrebbe essere nomata la cosiddetta “arte contemporanea”) così come al *Klassifikationwollen* che fa la soddisfazione dei compilatori di manuali scolastici e di prontuari su tutti i movimenti, le correnti, le tendenze, le *scholae* e i gruppi che ancor oggi fioriscono nel mondo dell’arte.

Dicevamo come l’opera di Grifa afferisca alla sfera del rigore, alla dimensione dell’ordine, al principio della semplicità, riuniti insieme nella chiave della chiarezza mentale che getta luce sul mito, riscoprendone l’intrinseca logicità, come era al principio, come emerge in Esiodo, e come ancora Platone comprendeva; nel mito la disarmonia e l’impreciso, pur serbando la congenita imperfezione del dettato, si riducono all’ordine, istituendo un percorso logico e causale tra l’avvio e il termine degli eventi, trasponendo inoltre naturalmente la materialità sul piano metafisico.

Le opere *ante* 2010 sono composte seguendo la ricerca di un’assialità che è “solitudine dello spirito”, che s’incastra all’insegna dell’umile bellezza in un sistema formato da “vertigine ed equilibrio”, concepita in un recupero cosciente della centralità che è “presenza” tanto quanto un “sogno sospeso”: compiuto il “volo ascetico”, posti ormai saldamente i propri passi sopra “la nuova via”, l’artista ritrova la “reliquia”, e scopre che essa è nuova proprio perché antica.<sup>12</sup>

L’artista sceglie materiali primordiali (nella scala dello spirito: pietre, materia prima e inerte; metalli, con i quali si è avviata la civiltà; legno, l’esistenza vegetale, la prima forma di vita apparsa) e con essi crea oggetti che hanno valenza liturgica, intorno ai quali si può pregare; sono oggetti che paiono usciti dalle prescrizioni mosaiche del Levitico, dai penitenti di una chiesa etiopica, da un *temenos*, dai misteri di un *lucus*, da un santuario eretto ai bordi di un deserto o lungo un fiume sacro: comunque suppellettili che sono frutti e garanti di un’antica alleanza tra umano, materico e divino.

Non del tutto inaspettatamente, le realizzazioni ultime di Grifa (che nell’ideale tempio della sua arte si collocherebbero, come fiamme ardenti, sopra l’ara del sacrificio su cui viene ribadita la volontà dell’uomo di costituirsi come interlocutore storico del mito in rapporto alla divinità), valorizzano l’azione plasmatrice del vuoto, che vivissimo scava ed avvolge le fibre del legno. La “lignietà” viene forzata e sublimata: lo Scultore non lavora le masse, le svuota, le de-fibra, rendendole aeree.

Egli attinge così la doppia metafisicità del *lignum*:<sup>13</sup> il legno-carta, sublimazione funzionale umana del *lignum*, trasmutato in supporto del testo-disegno, traccia del pensiero letterario, scientifico e artistico; il legno-foglia, una foglia eziolata forse dal lavoro scultoreo, ma da leggere come sublimazione naturale del *lignum, folia* prodotta dalla pianta per darsi vita attraverso il processo fotosintetico, trasmutazione del terribile *pondus* dell’albero in aerea *levitas* destinata a involarsi nel refolo di vento.

Scolpendo di fatto il vuoto attorno alle esili forme, nelle ultime opere Grifa attinge, non inaspettatamente, una vivace ma assai equilibrata sintesi degli elementi: vi appare la *terra*, come elemento-matrice del *lignum*, che del suolo è il figlio diretto ed eletto, ed è la sua promanazione spirituale (Kandinskij e Mondrian l’intuivano bene); vi aggalla l’*acqua*, che intride le fibre lignee, nutrendole e definendole, disegnandole e scolpendole col suo scorrere; vi circola l’*aria*, all’esterno e negli interni recessi, che messi in vibrazione, mutano la forma in immagine transeunte, la lignea pasta in lineare foglia/foglio; vi è presagito il *fuoco*, nel crepitio degli strati sottilissimi, nella sfiorata trasparenza della mobile struttura, che vaga nello spazio levandosi in volo tremulo.

---

(Mi) 2008, p. 56: al testo di Dianich (pp. 74-84), con ulteriori riferimenti bibliografici, si rinvia anche per la concezione del tempio nella tradizione veterotestamentaria.

<sup>12</sup> Le locuzioni comprese tra le virgolette sono, alla lettera, i titoli di alcune delle sculture di Grifa.

<sup>13</sup> *Lignum* vale qui per il legno inteso come materia.

Nella sua prospettiva, che si rinviene, al fondo, precristiana, e legata all'idea di una legge dell'essere che affonda le radici nel mito, Grifa cerca, in modo felicemente antistorico, i valori umani, che sono tali appunto perché sono pensati in relazione al sacro, alla teodicea, al rapporto che l'uomo continuamente (pur nell'errore perpetuo, costitutivo dell'umano) intesse con il referente divino: calarsi con comprensione, preservando l'unità mitica del soggetto, nelle tracce della materia, per lavorarne e modellarne i piani simbolici; più tardi, nella prospettiva ebraico-cristiana, quest'attitudine diverrà seguire e coadiuvare con amore il piano d'amore (per noi, oggi, terribilmente difficile, spesso oscuro e indecifrabile) di Dio,<sup>14</sup> stando coscientemente e responsabilmente collocati all'interno del Creato.

**Marco Gallo**

---

<sup>14</sup> «Dio è l'inciampo dell'uomo moderno», ha scritto Nicolás Gómez Dávila, *Tra poche parole*, a cura di F. Volpi, Milano 2007, p. 102.