



Università degli Studi Roma Tre

Dipartimento di Studi Umanistici

Dottorato di Ricerca in Storia, Territorio e Patrimonio culturale

Curriculum in studi storico artistici, archeologici e sulla conservazione

XXXI ciclo

Tesi di Dottorato

“UNA FORMA DI LOTTA”: IDEOLOGIA E COSCIENZA POLITICA

DELLA POESIA VISIVA IN ITALIA (1963 - 1977)

Docente Tutor:

PROF. LAURA IAMURRI

Dottorando:

MICHELE BRESCIA

ANNO ACCADEMICO 2018 - 2019

La poesia visiva è una sintesi di una svolta antropologica
La poesia visiva è l'alternativa proletaria al capitalismo letterario

Luciano Ori

(da «*Poesia Visiva*», 1972)

“UNA FORMA DI LOTTA”: IDEOLOGIA E COSCIENZA POLITICA
DELLA POESIA VISIVA IN ITALIA (1963 – 1977)

Indice

- ❖ Introduzione **p. 5**

- ❖ Poesia visiva: praxis, politica, poetica. Breve storia delle esperienze verbovisuali **p. 10**

- ❖ Temi, protagonisti e tecniche della “guerriglia semiologica”: una “poesia figurale” sovversiva **p. 33**
 - Lucia Marcucci, eroina del “proletariato poetico” **p. 33**
 - La preminenza del valore estetico nella protesta sociale di Mirella Bentivoglio **p. 36**
 - Lamberto Pignotti e “il cavallo di Troia nella roccaforte neocapitalistica” **p. 40**
 - Michele Perfetti e la prassi rivoluzionaria come “decongestione permanente” **p. 43**
 - Sarenco, il poeta visivo marxista e anticlericale **p. 47**
 - Eugenio Miccini e la poesia visiva votata alla disobbedienza **p. 51**
 - Luciano Ori e il black humour di un romanzo visivo politico **p. 54**
 - Ketty La Rocca, la radiologa di una società opulenta **p. 58**

- ❖ Un primo bilancio omodiegetico: storicizzazione della poesia visiva nelle antologie degli anni Sessanta e Settanta **p. 62**
 - Quindici autori riuniti da Pignotti: la prima antologia di poesia visiva **p. 64**
 - Il primo archivio della poesia visiva italiana: “la micro-antologia” curata da Eugenio Miccini **p. 79**
 - Una raccolta di contributi critici, ordinati da Miccini, destinata agli addetti ai lavori **p. 82**

- ❖ Le riviste militanti «Lotta Poetica» e «Téchne»: la controcultura della poesia visiva **p. 85**
 - Lotta Poetica **p. 87**
 - Azioni pubbliche: la risposta al realismo socialista **p. 89**
 - Uno sguardo alle esperienze verbovisuali nate in Europa **p. 92**
 - La condanna di Calabresi e un’inchiesta sulla poesia visiva inglese **p. 93**
 - La nuova poesia sudamericana e la querelle Trini - Sarenco **p. 94**
 - La quinta edizione del Bitef e il caso Enea Ferrari **p. 95**
 - Un nemico da sconfiggere: l’arte concettuale **p. 98**
 - 1972: l’anno della poesia visiva **p. 100**
 - L’ipocrisia del Gruppo 63, le tensioni con le forze dell’ordine e l’anticlericalismo di Bertini **p. 101**

- La crociata contro «FlashArt» e il suo direttore Politi **p. 103**
- Il boicottaggio della Biennale di Venezia del 1972 **p. 104**
- La polemica condotta contro le istituzioni culturali **p. 107**
- Dalle avanguardie storiche agli anni Sessanta: breve storia delle esperienze verbovisuali **p. 109**
- Una selezione di poesia visiva **p. 110**
- I contributi critici di Rossana Apicella: la singlossia e l'articolazione **p. 111**
- Le mostre di poesia visiva organizzate in Italia e all'estero **p. 113**
- Contro la critica e l'industria culturale **p. 115**
- Un primo bilancio: analisi del primo triennio di «Lotta Poetica» **p. 116**
- L'ultimo numero: l'amara riflessione di Sarenco **p. 117**

- Tèchne **p. 117**
- Una galassia di movimenti d'avanguardia **p. 118**
- Un numero monografico dedicato alle esperienze verbovisuali **p. 121**
- Una rivista di cultura contemporanea **p. 122**
- L'onda lunga del Sessantotto **p. 123**
- La poesia visiva al servizio dell'antimperialismo **p. 124**
- Il proletariato artistico e le tensioni con le forze dell'ordine **p. 125**
- Un nuovo formato per una rivista militante **p. 126**
- La crisi della poesia visiva **p. 128**
- Poesia politica nel Mezzogiorno d'Italia **p. 129**

- ❖ Esperienze verbovisuali a Taranto 1965 - 1979: l'impegno politico della poesia visiva in area jonica **p.131**
 - Il laboratorio di arte contemporanea "Punto Zero" di Taranto **p. 138**

- ❖ Appendice **p.153**

- ❖ Bibliografia **p. 157**

- ❖ Apparato iconografico **p. 172**

Introduzione

Il presente elaborato, articolato in cinque capitoli, ha l'obiettivo di analizzare le tecniche e le metodologie operative dei codici verbovisuali adottati da alcuni poeti visivi, attivi negli anni Sessanta e Settanta, rivelatisi strumenti ideali nel sostenere una battaglia politica di chiara matrice ideologica marxista e antifascista.

La deflagrazione della linearità della pagina e lo scardinamento della comunicazione logico-discorsiva realizzato mediante il ricorso al collage polimaterico e al montaggio di frasi e immagini decontestualizzate, ribaltate, cancellate, sostituite, tipiche dei rapporti plurisecolari che avevano caratterizzato il rapporto fra parola e immagine, diventano, all'interno della ricerca perseguita dal Gruppo 70, armi impiegate per sostenere la "guerriglia semiologica" combattuta contro l'industria culturale e il mercato dell'arte. L'adozione di formati di immagine provenienti da ambiti extra-artistici quali il fumetto, il francobollo, la fotografia, il rebus, i diagrammi cartesiani; il prelievo di sintagmi verbali e visivi di origine pubblicitaria, televisiva e giornalistica; la realizzazione di performance e di spettacoli teatrali sperimentali, di *cinépoesie* e montaggi sonori; l'organizzazione di festival urbani finalizzati al coinvolgimento diretto del pubblico; la creazione di irriverenti e caustici libri d'artista e di satiriche tele emulsionate: tutte queste pratiche costituiscono soltanto alcuni dei mezzi messi a punto da Lamberto Pignotti e compagni per condurre una lotta serrata contro l'imperialismo americano, gli stereotipi della famiglia borghese, gli inganni della comunicazione di massa.

L'arte del dissenso, incarnata dai poeti visivi, viene analizzata in questa sede partendo dalle voci degli stessi protagonisti che ne hanno definito contenuti e confini. La memoria della poesia visiva non è affidata infatti a testi capitali e strutturati, bensì alla sporadicità di interventi, dichiarazioni, manifesti, cataloghi, riviste di breve ma intensa durata, che testimoniano un continuo e vivace dibattito fra le diverse posizioni assunte dai singoli gruppi legati alle esperienze verbovisuali, da quelli visuali a quelle sonore, passando per le sperimentazioni nell'ambito della poesia concreta.

Questo lavoro intende riportare alla luce la vicenda di questa arte sovversiva, capace di formulare nuovi linguaggi tecnologici, sinestetici, interdisciplinari, performativi, intermediali, delineando una ricapitolazione del fenomeno della poesia visiva circoscritta al contesto nazionale, aggiornata alla luce degli studi più recenti che, se non altro, hanno avuto il merito di cercare di far uscire le

esperienze verbovisuali da un ostracismo critico che sovente le ha relegate ai margini della storia dell'arte italiana del secondo Novecento.

L'analisi qui condotta ruota attorno alle dichiarazioni di poetica contenute nei cataloghi delle prime mostre collettive, negli scritti teorici, negli atti dei convegni fondativi, nelle prime antologie storiche: particolare attenzione viene dedicata alle fonti utilizzate per l'esecuzione di tavole verbovisuali realizzate negli anni Sessanta e Settanta, alle riviste autogestite, alle effimere realtà eseditoriali e clandestine che hanno scandito i primi anni di vita del fenomeno della poesia visiva, quelli maggiormente caratterizzati da un impegno politico, specchio delle tensioni deflagrate in Italia fra la contestazione del Sessantotto e la violenta dialettica degli anni di piombo.

La collazione di fonti disponibili, in parte inedite, presso archivi pubblici (Asac, Venezia; Biblioteca Nazionale, Firenze; Biblioteca Nazionale, Roma; Archivio di Stato, Taranto; Archivi della Quadriennale, Roma; Biblioteca dell'Archiginnasio, Bologna) e privati (Archivio Michele Perfetti, Ferrara; Archivio Lamberto Pignotti, Roma; Archivio Filippo Di Lorenzo, Taranto), la condivisione di informazioni con studiosi del settore (curatori museali, direttori di riviste, responsabili di archivi), lo spoglio delle riviste di settore degli anni Sessanta e Settanta, ha dato la possibilità a chi scrive di ricostruire un mosaico di voci, spesso discordanti su alcuni aspetti legati all'origine e ai tratti distintivi della pratica logoiconica, restituendo la vivacità non soltanto del dibattito politico nato all'interno delle singole formazioni della neoavanguardia, ma anche la virulenza degli scontri avvenuti fra le diverse scuole verbovisuali distribuite sul territorio nazionale.

In particolare, il primo capitolo raccoglie in una prospettiva critica le enunciazioni teoriche rilasciate dai protagonisti delle pratiche verbovisuali nelle diverse pubblicazioni frammentarie che hanno accompagnato le prime uscite pubbliche dei poeti visivi. Dalle definizioni di "poesia visiva" o "visuale", "tecnologica", "sonora", "concreta"; dalla cronistoria delle *relazioni pericolose* fra parola e immagine che hanno attraversato secoli di produzione lirica endoletteraria e esoletteraria; dai contrasti vibranti fra il Gruppo 63 e il Gruppo 70; dall'analisi condotta sulle principali fonti d'ispirazione per Pignotti e compagni: da tutti queste fonti si evincono spunti interessanti per individuare nella poesia visiva un'arte capace di amalgamare operazioni di tipo *etico, estetico, ideologico e tecnico*.

Il secondo capitolo si concentra sulla produzione logoiconica dei principali autori attivi nell'ambito delle pratiche verbovisuali, e in particolar modo riconducibili all'esperienza fiorentina incarnata dal

Gruppo 70: i collage larghi, le *cinepoesie*, i manifesti, i libri d'artista realizzati negli anni Sessanta e Settanta da Lucia Marcucci, Mirella Bentivoglio, Sarenco, Michele Perfetti, Lamberto Pignotti, Eugenio Miccini, Ketty La Rocca, Luciano Ori, testimoniano di una presa di posizione di matrice marxista assunta dai poeti visivi contro l'imperialismo americano, le ingerenze della Chiesa Cattolica nella politica italiana, le leggi imposte dal consumismo creato dal boom economico, l'oscurantismo di una società ancora fortemente maschilista e patriarcale, l'ipocrisia di messaggi pubblicitari sempre più invadenti. In particolar modo, grazie alla consultazione dell'archivio Sarenco, in corso di riordino e smembrato in diverse sedi, al supporto fornito da Duccio Dogheria (Mart di Rovereto), Kevin Repp (Curator for Modern European Books and Manuscripts, Beinecke Library – Yale University), Oriano Mabellini (responsabile della fondazione Sarenco), Patrizio Peterlini (Fondazione Bonotto) e dalla poeta visiva Elena Marini, si è avuto modo di raccogliere inediti materiali eterogenei legati alle attività performative del “poeta guerrigliero” bresciano.

Allo stesso tempo, per aggiungere un tassello importante all'analisi della ricerca artistica condotta da Lamberto Pignotti, utile è stato il lavoro di digitalizzazione, condotto in sinergia con la dott.ssa Lisa Parolo del laboratorio La Camera Ottica (Università degli studi di Udine), di alcuni nastri magnetici, recuperati da chi scrive nell'archivio romano di Lamberto Pignotti, che hanno portato alla fruizione di alcuni componimenti sonori del fondatore del Gruppo 70, come *Il Re dei pagliacci* (1965), poesia auditiva di 11', composta da un montaggio (in chiave ironica-sarcastica) di alcuni passaggi dell'omelia di Paolo VI dell'8 dicembre 1965, giustapposti a spezzoni del brano musicale di Neil Sedaka *Il re dei pagliacci* (1964), insieme con frammenti di spot pubblicitari radiofonici dell'epoca.

Il terzo capitolo si sofferma sulle prime antologie storiche di poesia visiva, fonti preziose e finora indagate con approssimazione, che raccontano l'urgenza di definire le linee guida di una neoavanguardia che, seguendo l'esempio del Futurismo italiano e del Dada berlinese, si cimentò nelle molteplici varianti combinatorie di elementi logoiconici. Questi documenti – l'individuazione della gran parte dei quali si deve al supporto di Maurizio Spatola, fratello del compianto Adriano, e di Adriano Accattino, direttore del Museo della Carale di Ivrea - sono altresì fondamentali per cogliere le affinità e le divergenze fra le diverse scuole verbovisuali sorte in Italia a cavallo degli anni Sessanta, come anche per ricostruire i contatti fra il Gruppo 70 e alcuni coevi movimenti d'avanguardia come Fluxus e l'Internazionale Situazionista.

Il quarto capitolo rendiconta i contenuti apparsi sui due periodici più impegnati politicamente riconducibili alle esperienze verbovisuali, ovvero «Lotta Poetica», fondato da Sarenco e Gianni Bertini, e «Téchné», fondata da Eugenio Miccini. Queste due riviste presentano interventi critici, dichiarazioni di poetica, cronache di eventi e mostre di poesia visiva, bollettini politici, scritti polemici che veicolano la condanna delle logiche perverse del mercato dell'arte, le limitazioni alla libertà d'espressione imposte dall'industria culturale, l'ostracismo delle istituzioni dell'arte operato nei confronti della poesia visiva, tenuta viva, al contrario, da realtà periferiche, sorte soprattutto nel Mezzogiorno, che ne diffondono il messaggio politico.

Fra queste, si segnala la realtà pugliese e in particolar modo tarantina, oggetto della disamina condotta nell'ultimo capitolo del presente elaborato. Nel capoluogo jonico, infatti, poeti visivi e esponenti locali del Partito Socialista diedero vita alla cooperativa «Punto Zero», un laboratorio di sperimentazione artistica fra i più capaci di recepire gli stimoli nazionali e internazionali che caratterizzarono la febbrile ricerca verbovisuale degli anni Settanta, declinandola in messaggi politici rivolti alla cittadinanza in concomitanza con alcune importanti consultazioni referendarie. Basta scorrere l'elenco dei campi d'interesse, oggetto delle iniziative della cooperativa «Punto Zero», per capire la sensibilità culturale di quanti ne furono animatori e promotori – fra i più importanti, Pierre Restany –: arte contemporanea e sperimentale, avanguardia, multipli, video-tapes, documentazione e progettazione grafica.

Al fine di ricostruire la fitta trama di contatti instaurati con i poeti visivi coinvolti nelle manifestazioni locali, si è reso necessario, oltre ad alcuni carotaggi esplorativi effettuati nel fondo Restany degli Archives de la critique d'art di Rennes, la raccolta e il riordino della consistente mole di materiale inedito - stampe numerate e autografate, manifesti originali, lettere, contratti, fotografie - custodito nell'archivio privato di Filippo Di Lorenzo, assessore socialista del comune jonico nonché fondatore e presidente per diversi anni del vivace laboratorio artistico tarantino, fra i primi a denunciare gli effetti catastrofici causati dalla produzione dello stabilimento siderurgico dell'Italsider.

In un'ottica di valorizzazione, parte del materiale rinvenuto nell'archivio Di Lorenzo ha trovato spazio in un progetto espositivo curato da chi scrive con Benedetta Carpi De Resmini, dal titolo *Lotta Poetica. Il messaggio politico della Poesia Visiva (1968 – 1978)*, mostra tenutasi dal 5 aprile al 5 maggio 2017 presso la Fondazione dei Monti Uniti di Foggia, istituzione che da alcuni anni, all'interno della rassegna *Tracarte*, realizza mostre dedicate alla poesia visiva, avvalendosi della

collaborazione della Fondazione Berardelli di Brescia e della Collezione Palli di Prato. Con questo focus sulla realtà tarantina, si auspica di aggiungere un ulteriore tassello alla mappatura dei centri di produzione della ricerca poetico-visuale sino ad ora ampiamente documentati e studiati, come Firenze, Torino, Genova e Napoli.

Non solo: l'obiettivo di chi scrive, facendo leva sulla ricostruzione dei contatti intercorsi fra il centro periferico pugliese e alcuni protagonisti della scena artistica internazionale degli anni Settanta, è corroborare la veridicità della tesi sostenuta da Lamberto Pignotti, secondo il quale "Pontassieve o New York, Caltagirone o Parigi possono diventare il centro del mondo artistico se possiedono in un dato momento uno o più artisti che hanno qualcosa da dire a livello internazionale"¹.

¹ F. Sossi, *Ultimi modelli di arte in Puglia*, Téchne, Firenze, 1970, p. 14.

Poesia visiva: praxis, politica, poetica
Breve storia delle esperienze verbovisuali

Ogni arte veramente nuova è, in quanto tale, un'arte "irricognoscibile": essa infatti continua ad essere valutata con i canoni della vecchia arte, di fronte ai quali farà sempre la figura dell'esemplare malriuscito. Il nuovo, allora, deve chiedere aiuto proprio alla filosofia, e alle sue "ancelle" teoria e critica, perché costruiscano il terreno su cui il giudizio deprezzativo possa essere ribaltato, e ottengano la *legittimazione* della novità presso la comunità culturale e sociale. Il linguaggio "nuovo", insomma, abbisogna di un appropriato metalinguaggio che ne esponga le basi e le coordinate operative².

Proprio le "ancelle" teoria e critica guideranno questo breve resoconto della vicenda storica della poesia visiva, una neoavanguardia che negli anni ha trovato nelle voci dei suoi protagonisti e degli studiosi che ne hanno analizzato forme e finalità una, a volte contrastante, illustrazione dei suoi principi teorici e formali.

La definizione di poesia visiva, quantunque non inedita in senso assoluto – era già stata impiegata da Marinetti a proposito dei *poemi murali* di Carlo Belloli³, esponente dell'ultima generazione di poeti futuristi e precursore della poesia concreta, nel 1944 (**fig. 1**) - apparve, nell'accezione fissata dai poeti fiorentini del Gruppo 70, in una antologia curata nel 1965 da Lamberto Pignotti dal titolo *Poesie visive*, edita dall'editore Sampietro nella collana di letteratura «Il Dissenso».

Il volume raccoglieva i testi di quindici autori: una selezione che non annoverava intenzionalmente gli autori di poesia concreta e grafica. Il gruppo dei poeti visivi era composto da Lucia Marcucci, Luciano Ori, Michele Perfetti e, in posizione di autonomia rispetto alle più rigide regole formali che caratterizzano le prime tavole logoiconiche, il "guerrigliero" Sarenco⁴ (**fig. 2**).

² F. Muzzioli, *Teoria e critica della letteratura nelle avanguardie italiane degli anni Sessanta*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1982, pp. 10-11.

³ G. Lista, *L'eredità del futurismo*, in *Futurismo 1909 – 2009 Velocità +Arte+Azione*, Milano 2009, p. 280. Ecco il passaggio: "I testi-poemi di Belloli sono parole nude essenziali allineate per cercare direzioni spaziali inventate. Con Belloli la poesia diventa visiva" (cit. in F.T. Marinetti, *Collaudi futuristi*, a cura di G. Viazzi, Napoli 1977, p. 279).

⁴ L'aggettivo "guerrigliero" attribuito a Sarenco, poeta visivo di origini bresciane, ideatore della rivista «Lotta Poetica» si confà sia alla sua ideologia marxista-leninista sia al trattamento non proprio *politically correct* che riservò ai suoi compagni d'avventura, ed in particolar modo a Bonito Oliva, poeta visivo della prima ora: «Non sopporto fisicamente e visivamente la pittura della Transavanguardia. Sono sicuro che quel rompicazzo di Achille Bonito Oliva, poeta visivo fallito, ha inventato tutto questo gruppuscolo di pastefrolle per rompermi i coglioni per vendicarsi nei miei confronti: infatti una decina di anni fa gli avevo detto senza mezzi termini che era un cretino» dal catalogo *Logomotives, 1963-1983*, Verona 1983, cit. in *Poesia visiva 1963-1988- 5 maestri*, catalogo della mostra itinerante tenutasi a Verona, Firenze e Napoli nel biennio 1988-1989, Verona 1989, p. 445. Va riconosciuto, però, a Achille Bonito Oliva di essere

Sono da ricordare inoltre Roberto Malquori, Ketty La Rocca, Stelio Maria Martini, come le esperienze, per periodi più o meno brevi, di Achille Bonito Oliva, Felice Piemontese, Gian Battista Nazzaro, Antonio Russo.

Perché *poesia*, e perché *visiva*? Non sarà inutile cominciare proprio con l'analizzare le due parole. I due termini riuniti in una sola locuzione realizzano una sorta di voluta "coincidentia oppositorum", come ha evidenziato Omar Calabrese⁵, per lo meno rispetto ai canoni tradizionali che definiscono statutariamente le arti. *Poesia*, infatti, può stare a rappresentare tutto ciò che è legato alla parola. Ma *poesia* nello stesso tempo può indicare tutto ciò che si oppone esteticamente al banale, al quotidiano, al normale.

Dall'altro lato sta *visiva*, dunque qualcosa di sciolto dalla tirannia della parola, di legato alla percezione ottica, ad un tipo di comunicazione che potrà essere cinematografica, teatrale, televisiva, pittorica, fotografica, plastica. Proprio nella scelta della definizione si esprimono dunque i fondamenti teorici per la lettura.

La poesia visiva si autodefinisce come evento poetico, ma, nello stesso tempo, non utilizza i materiali tradizionali della poesia, cioè il linguaggio verbale e i suoi supporti, bensì materiali linguistici diversi, o storicamente delimitati entro regioni culturali diverse, quali la pittura e i suoi supporti come quadro, tela, colore, disegno, o facenti parte di un tipo di comunicazione venuto alla ribalta nel secolo scorso. I poeti visivi, infatti, rendendosi conto che sia la letteratura sia l'arte stavano utilizzando un linguaggio eccessivamente lontano da quello comune, decidono di colmare questa distanza, di creare un "moderno volgare" funzionale all'immediatezza veicolativa e con un lessico proveniente dall'ambito della comunicazione di massa. Il fine è duplice: da un lato raggiungere un pubblico sempre più vasto, grazie all'alto grado di decifrabilità della composizione, dall'altro esorcizzare il potere dei mass media decontestualizzando e menomando il potere ipnotizzante del "messaggio propagandistico" a essa sotteso, inteso nel senso più ampio del termine. In questo modo l'opera d'arte assume a elemento terapeutico in rapporto alla distonia esistente fra

stato uno dei primi critici a cimentarsi in un tentativo di storicizzazione delle esperienze verbovisuali, affidando a Mario Diacono (coadiuvato da Fernanda Salbitano) la sezione di poesia visiva e concreta della storica rassegna espositiva *Contemporanea*, allestita nel parcheggio di Villa Borghese di Roma dal novembre del 1973 al febbraio del 1974, cfr. M. Diacono, *Macrocrittura, Microvisione, Cronideologia dell'iconizzazione del verbale*, in *Contemporanea*, catalogo della mostra, Firenze, Centro Di, Incontri Internazionali d'Arte, 1973, pp. 425 – 460.

⁵ O. Calabrese, *Parola, immagine, Ideologia, Scienza dei segni: alla ricerca del codice della Poesia Visiva* in «Es», 3, febbraio-aprile 1975 cit. in *Poesia visiva 1963-1988- 5 maestri*, p. 324.

“arte” e “vita”, o per meglio dire fra “cultura” e “mondo dei saperi”, essendo in grado di eviscerarne e globalizzarne i relativi aspetti epistemologici.

Ecco allora la fotografia e i suoi supporti (carta emulsionata, retino, puntinato), il fumetto, il fotoromanzo, il giornale, il francobollo, il rotocalco, il cinema. Non c'è dubbio che questo rifarsi ad altri linguaggi sia stato ispirato da quella disciplina che si andava contemporaneamente affermando (siamo negli anni Sessanta) sotto il nome di semiotica. Anzi probabilmente è addirittura il caso di affermare che senza l'apporto degli studi sulla comunicazione di massa, senza la linguistica, senza la semiotica, forse non sarebbe esistita poesia visiva⁶.

Ed in effetti, i poeti visivi ebbero un iniziale sodalizio con il movimento letterario neoavanguardistico *Gruppo 63* che aveva aggregato scrittori, poeti e critici in polemica con la tradizione letteraria degli anni Cinquanta, fra cui Luciano Anceschi, Edoardo Sanguineti, Umberto Eco, Nanni Balestrini, Renato Barilli, Adriano Spatola, Achille Bonito Oliva che proprio alla semiotica, agli inizi degli anni Sessanta, stavano dedicando le loro ricerche.⁷

Spiega Vincenzo Accame, poeta che intraprese un percorso artistico diverso rispetto sia agli sperimentalismi concreti che a quelli visuali:

All'interno del Gruppo 63, che si era fatto portavoce delle neoavanguardie italiane qualche tentativo di ricerca poetico-visuale c'era stato; i collage di titoli di giornali di Balestrini tendevano al 'visivo', le poesie in collaborazione tra poeti (Giuliani e Porta, ad esempio) e pittori (Novelli e Perilli, solo per citarne alcuni) cercavano l'integrazione tra i due tipi di segno, mentre Porta, per suo conto, sperimentava anche il concreto, e Pignotti, già presente, affiancava alla sua *tecnologia* verbale i primi collage di ritagli e fumetti.⁸

⁶ Cfr. L. Pignotti, *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Milano 1968.

⁷ Occorre ricordare, però, come nota anche Renato Barilli in *La neoavanguardia italiana*, Bologna 1995, p. 268, che è nell'utilizzo dell'immagine che si concretizza il vero elemento discriminatorio fra le sperimentazioni del Gruppo 70 e quelle del Gruppo 63: elemento che differenzia i fiorentini anche dalle esperienze concrete, in particolare dai poeti brasiliani Augusto e Haroldo de Campos e Dècio Pignatari, che nelle loro composizioni manifestano poco interesse oltre che per l'aspetto ideologico anche per quello iconografico, concentrandosi maggiormente sull'autonomia della parola e sulla struttura grafica. Sul Gruppo 63, cfr. anche R. Barilli (a cura di), *Da un'avanguardia all'altra: esperienze verbo-visive tra Gruppo 63 e Gruppo 70*, La Spezia, Camed 2016; N. Balestrini, A. Cortellessa (a cura di), *Gruppo 63: il romanzo sperimentale*, L'orma, Roma 2013; R. Barilli, A. Guglielmi (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Testo & Immagine, Torino 2003.

⁸ V. Accame, *Il segno poetico*, Samedan 1977, pp. 81-82.

Tornando alla definizione *poesia visiva*⁹, apparentemente un'antinomia, riferita com'è a due ambiti semantici tra loro diversi, è in realtà la prima chiave di lettura del movimento, che, nel connubio tra le facoltà sensoriali proprie della poesia e dell'arte visiva, tenta un procedimento che conduca allo scambio osmotico e paritetico tra le due modalità espressive.

L'interesse per procedimenti interdisciplinari nel campo delle arti, data a tempi molto remoti; lo stesso Pignotti cita frequentemente tra le proprie fonti i carmi alessandrini, le poesie di Mallarmé e, ovviamente, le *parolibere* di marinettiana memoria¹⁰. Infatti il primo dato di fatto da puntualizzare è la ascendenza, più o meno diretta, della poesia visiva dall'unico movimento di avanguardia storica autenticamente italiano, il Futurismo¹¹. Sulla natura futurista della poesia visiva aveva scritto, fin dal 1965, Maurizio Calvesi:

Un po' tutti i fenomeni di sconfinamento e contaminazione dell'opera d'arte trovano un precedente nel Futurismo: l'*Environment*, il propagarsi della funzione artistico-espressiva, dall'opera isolata a un intero ambiente, l'*Happening*, la *Poesia visiva*, l'integrazione sonora e rumoristica dell'opera figurativa¹².

Calvesi, accomunando la poesia visiva ad esperienze come l'*happening* e l'*environment*, mostra di aver individuato con esattezza ciò che sin dall'inizio distingue la poesia visiva da altri movimenti analoghi, ancora legati a sistemi endoletterari. Lo spiega bene Achille Bonito Oliva quando scrive:

Un'idea wagneriana attraversa tutta l'arte contemporanea, in particolare quella delle avanguardie storiche e parte delle neo-avanguardie, riguardante la possibilità di un evento

⁹ Interessante è il parere di Pignotti sulla definizione del movimento di cui fu il principale teorico: «La Poesia visiva si chiama così perché nasce dalla poesia; in fondo è quel tipo di poesia che, stanca di stare nei libri e sulla bocca di chi la vuol dire, si sente a mal partito e quindi trova rifugio nel quadro, nella *performance*, anche se non si chiamava ancora così, nella poesia-spettacolo. Nasce da queste cose, e per uscire la poesia all'inizio si porta dietro dei pezzi di messaggio visivo», cit. in L. Fiaschi, *Intervista a Lamberto Pignotti in Parole contro: 1963 – 1968; il tempo della poesia visiva* a cura di L. Fiaschi, Poggibonsi 2009, p. 44.

¹⁰ Per una esaustiva ricostruzione della tradizione in Italia del carne figurato e della convergenza fra parola e immagine nella produzione letteraria di destinazione ludica o religiosa, restano imprescindibili gli studi di Giovanni Pozzi pubblicati nei volumi *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano 1993, *La parola dipinta*, Milano 1981, *Poesia per gioco*, Bologna 1984, ai quali si rimanda.

¹¹ Lo sostiene anche Lucia Marcucci quando afferma, nell'intervista rilasciata a Laura Fiaschi: «I padri della poesia visiva secondo me, sono i futuristi. Picasso, i dadaisti, il Dadà viene dopo». Di diverso parere Luciano Ori, per il quale «la Poesia visiva nasce senza padri». Per entrambi i contributi, cfr. *Parole contro: 1963 – 1968; il tempo della poesia visiva*, p. 24.

¹² M. Calvesi, *Le due avanguardie. Dal futurismo alla pop art*, Milano 1966, cit. in *Poesia Visiva 1962-1991: Eugenio Miccini*, Verona 1991, p. 11.

creativo capace di totalizzare dentro di sé tutti i linguaggi e le forme, in modo da affermare una filosofia dell'arte fondata sull'intreccio e sullo sconfinamento. [...]

La poesia visiva nasce dunque da queste spinte e rappresenta nei suoi presupposti un collegamento originale e particolare con la definizione di *arte totale*, con una linea romantica della cultura occidentale che trova in Wagner il suo apogeo esplicito e nella Poesia visiva quello più freddo e implicito¹³.

A tal proposito, occorre ricordare che i molti contatti con Fluxus furono determinanti per i poeti visivi. Il primo festival di Fluxus si tenne nel 1962, e fu allora che il movimento internazionale fondato da George Maciunas, affrontò direttamente la società dei consumi, creando continui elementi di disturbo: «ogni componimento che preveda sempre un passo laterale che sia pratica di disturbo, interferenza, intrusione è Fluxus¹⁴».

I fervidi contatti di Fluxus con i fiorentini Giuseppe Chiari e Sylvano Bussotti, che conducevano parallelamente, ed intersecandosi, ricerche di ambito musicale, aggiunsero molto alle possibilità espressive dei poeti verbo-visuali. Pignotti, Ori, Marcucci, La Rocca e, qualche tempo dopo, il pittore Roberto Malquori - intorno alla metà degli anni Sessanta, Malquori entra a far parte del *Bauhaus Situazionista Scandinavo*¹⁵ -, e il poeta Michele Perfetti condussero, ciascuno secondo la propria singolarità espressiva, gli esordi di un movimento che fu, nonostante la forza centripeta insita nella sua compagine, notevolmente coeso, almeno per i primi cinque densissimi anni di attività del movimento, salvo poi, all'alba del fatidico 1968, esplodere e inseminare gruppi sempre più vasti ed articolati di artisti d'avanguardia¹⁶.

Accanto ai contatti con il movimento Fluxus, convive nel processo di politicizzazione della poesia visiva il chiaro riferimento all'Internazionale Situazionista. Il contributo dato da questa sovversiva espressione artistica e anticapitalistica all'esperienza del Gruppo 70 è di gran lunga maggiore rispetto a quello fornito da alcuni progenitori della poesia visiva, più volte citati nei diversi cataloghi dedicati alle mostre di Pignotti, Miccini, Marcucci e degli altri compagni d'avventura. Infatti i calligrammi dei poeti alessandrini, i *technopaegnia*, i carmina figurata del Medioevo, fino

¹³ A. Bonito Oliva, *La parola totale. Una tradizione futurista. 1909-1986*, Modena 1986, pp. 9-10.

¹⁴ M. Bazzini, *Primo Piano: viva il mio tempo*, in *Primo Piano. Parole Azioni Suoni Immagini da una collezione d'Arte*, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci – Prato 2006, p. 38.

¹⁵ Cfr. M. Melotti, *Vicende dell'arte in Italia dal dopoguerra agli anni Duemila: artisti, gallerie, mercato, collezionisti, musei*, Angeli, Milano 2017, pp. 217 – 219;

¹⁶ Cfr. A. Accattino e L. Giuranna (a cura di), *Crescita e crisi della poesia visiva in Italia. Opere, persone, parole per i cent'anni di scrittura visuale in Italia 1912-2012*, Mimesis 2013.

ad arrivare ai *calligrammes* di Guillaume Apollinaire, si pongono, nei confronti del *neovolgare* creato dai poeti verbovisuali, sulla scorta dei linguaggi tecnologici studiati dal semiologo tedesco Max Bense, come incunaboli, e perciò debbono essere riconosciuti come tali, precedenti storicamente differenti¹⁷.

D'altra parte è indubbio che la finalità dichiaratamente politica della poesia visiva, di critica culturale al sistema della società di massa, che oggi va sotto il nome di globalizzazione, ha spostato l'operatività del gruppo verso l'area dell'Internazionale situazionista¹⁸, e pensiamo al lavoro di Gianni Emilio Simonetti (**fig. 3**).

La critica alla società spettacolo di Guy Debord favoriva le operazioni più arrischiate come il ricorso a materiali tecnologici: fotografie, lacerti di stampa quotidiana, immagini decontestualizzate per determinare situazioni espressive improbabili. Una visività scritturale interveniva così a oltranza sul dato reale e lo contestava esteticamente. Ricombinando gli alfabeti, riunendo parola, pittura, comunicazione, la parola spiegava l'immagine, e insieme diventavano simbolo che distorceva, sovvertiva la vecchia concezione aristocratica dell'arte¹⁹

Singolare e allo stesso tempo interessante appare la derivazione del *Piano Regolatore insurrezionale della città di Firenze*²⁰ (1971, **fig. 4**) di Eugenio Miccini dalla pianta psicogeografica

¹⁷ Per una panoramica storica degli esperimenti verbovisuali, cfr. G. Allegrini, L. Vinca Masini, *Visual poetry: mezzo secolo di poesia visiva, poesia concreta, scrittura visuale*, Skira, Milano 2014; M. Gazzotti et al. (a cura di), *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900: dal futurismo ad oggi attraverso le collezioni del Mart*, catalogo della mostra, Rovereto, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 10 novembre 2007 - 6 aprile 2008, Skira 2007.

¹⁸ L'Internazionale situazionista nasce il 28 luglio 1957 a Cosio d'Arroscia, Imperia, da almeno tre formazioni artistiche differenti: il Movimento internazionale per una Bauhaus immaginista di Asger Jorn, l'Internazionale Lettrista di Guy Debord e il Comitato psicogeografico di Londra di Ralph Rumney. Due saggi pubblicati nel 1967 costituiscono i testi capitali che illustrano i nuovi eversivi strumenti concettuali di lotta elaborati dai situazionisti: *La società dello spettacolo* di Guy Debord edito nel 1967 in Francia e tradotto in Italia da De Donato nel 1968, e *Banalità di base* di Raoul Vaneigem edito sempre nel 1967 in Francia e tradotto in Italia sempre da De Donato nel 1969. Per un resoconto della vicenda storica di questo movimento artistico, G. Marelli, *Una bibita mescolata alla sete: Internazionale situazionista*, BFS, Pisa, 2015; M. Perniola, *I situazionisti. Il movimento che ha profetizzato la Società dello spettacolo*, Castelvechi, Roma 1998; E. Guy, Laurence Le Bras (a cura di), *Guy Debord: un art de la guerre*, catalogo della mostra tenutasi alla Bibliotheque nationale de France, Gallimard, Paris 2013.

¹⁹ Per un approfondimento su Guy Debord, si rimanda al recente saggio di P. Bertelli, *Guy Debord, un filosofo sovversivo: per una critica radicale della civiltà dello spettacolo e la rivolta della gioia dell'Internazionale situazionista*, Mimesis 2015.

²⁰ L'opera dà il titolo al quinto numero della collana «Underground/A» edita dall'editore Enrico Riccardo Sampietro nel 1972: costituito da diciannove schede, numerate e titolate, presenta una carta topografica di Firenze realizzata, di volta in volta, con tecniche miste. Le schede, racchiuse in una cartellina nera in cui sono riportate le indicazioni relative alla

delle città di Venezia e di Parigi (**fig. 5**), realizzate a più riprese da diversi situazionisti: entrambi costituiscono una denuncia quasi disperata dell'insofferenza del cittadino metropolitano per l'*ordine sociale* (soprattutto per quello materializzatosi nel nuovo assetto urbanistico di molte città italiane come conseguenza delle massicce migrazioni dal Sud Italia) così come si era venuto a costituire nella società dei consumi, attraverso il caos del traffico, la perdita di identità di certi «nodi» del centro storico, il progressivo deterioramento della funzione delle piazze come luoghi d'incontro e di comunicazione interpersonale.

Un altro aspetto che vale la pena di sottolineare nella poesia visiva è la sua prepotente carica ideologica che la distingue da qualsiasi altro movimento d'arte d'avanguardia contemporanea, elevando la contestazione al sistema politico-economico vigente a cifra peculiare del suo linguaggio²¹. Un impegno ideologico che, semmai, può richiamare alla mente i dadaisti berlinesi (Heartfield, Baader, Hausmann, Höch), specialmente per quella sua prima fase in cui viene fatto largo uso della tecnica del collage.

Ma anche qui notevoli sono le differenze: tanto puntano alla sintesi i dadaisti quanto invece mirano all'analisi i poeti visivi; un'analisi dei linguaggi dei mass-media che permetta loro di scoprire i meccanismi di funzionamento, le strutture segniche, allo scopo di poterli smontare per poi rimontarli, rovesciandone i segni, capovolgendone i significati. D'altronde, i motivi che fecero della poesia visiva un fenomeno a sé stante sono stati opportunamente puntualizzati da Gillo Dorfles, fra i primi a interessarsi alla proposta operativa del Gruppo 70:

- 1 – Perché aveva realizzato un accordo, un legame osmotico, con i prodotti dei mass media (giornali, rotocalchi, pubblicità, ecc.) come punto di partenza della sua creazione.
- 2 – Perché privilegiava l'aspetto iconico (l'immagine, nelle sue diverse espressioni: figure, ritratti, squarci di cronaca illustrata, ecc.) su quello grafico – tipografico.

collana, sono precedute da una prefazione dell'editore Sampietro in cui afferma che l'opera creata da Miccini «coglie l'insofferenza dell'uomo contemporaneo [...] che non si riconosce nell'ordine sociale vigente».

²¹ Lucia Marcucci spiega questa carica ideologica utilizzando una metafora suggestiva: «La funzione dell'avanguardia dunque, o meglio, della poesia visiva è come quella di un piccolo cristallo di cloruro di sodio che, lasciato cadere in una soluzione supersatura di sale da cucina prenderà a crescere, perché strati successivi di molecole, provenienti dalla soluzione acquosa, aderiranno alla sua superficie, o, con un'altra immagine, l'azione "avanguardia" è quel bioccolo di neve che, staccatosi dalla cima di una montagna, precipita a valle facendo valanga, come una quantità qualsiasi che cresca su se stessa, esponenzialmente» cit. in *Poesia e/o poesia. Situazione della poesia visiva italiana*, a cura di E. Miccini, Firenze 1972, p.n.n.

3 – Perché mirava sempre a raggiungere un risultato visivamente efficace: nel senso di solito perseguito dalle arti visive più che da quelle letterarie²².

L'intento della poesia visiva, infatti, è quello di organizzare un controdiscorso fondato su irriverenti associazioni operate all'interno della sintassi dei mezzi di comunicazione di massa - ad esempio, un uso ironico di scritte e immagini ritagliate da riviste per la composizione di pseudo-slogan pubblicitari - al fine di ottenere un effetto di spiazzamento del fruitore che, nonostante la familiarità di quel linguaggio, si trova improvvisamente ribaltato in una contestualità critica. La poesia visiva intende, in questo modo, scuotere il destinatario dai consueti atteggiamenti passivi e coinvolgerlo, a tal punto, da stimolare le sue capacità di giudizio. Questa missione viene illustrata da Lamberto Pignotti quando scrive:

mentre le comunicazioni di massa tendono a trasformare le figure retoriche in cliché e l'argomentazione in emblematica dai significati bloccati, per fini di asservimento, di dominio, la Poesia visiva – ripercorrendo il tragitto che dall'emblematica porta all'argomentazione, alla storia e all'ideologia – cerca di rubare ciò che è stato rubato: i rapporti tra le cose e le parole, tra i significati e i significanti: i segni, insomma.

Ponendosi come una scuola di *guerriglia semiologica*²³, essa prospetta potenzialmente – nell'ambito di una società dei segni, nell'ambito di una società di massa – un'autentica rivoluzione culturale²⁴.

Ed ancora Lucia Marcucci spiega questa idiosincrasia per la comunicazione dei mass-media quando le dichiara guerra con una verve polemica, tipica dei protagonisti del Gruppo 70:

Il consumatore è raggiunto quotidianamente da centinaia di messaggi pubblicitari *spesso discordanti fra loro* (rotocalchi femminili che consigliano decine di prodotti per lo stesso scopo) cosicché l'effetto di un singolo messaggio è annullato (o quasi) da quello della concorrenza. Questo dimostra che la pubblicità ha la funzione di invitare genericamente al consumo, creando ripetutamente una serie di bisogni che non vengono soddisfatti provocando ansia e frustrazione. La sollecitazione sempre più intensa di questi bisogni rientra nella macchinazione capitalistica che si regge sulla produzione e il consumo di *surplus*.

²² G. Dorfles, *Presentazione in La poesia visiva (1963 – 1979)*, catalogo a cura di L. Ori, Città di Castello 1979, p. 15.

²³ U. Eco, *Per una guerriglia semiologica*, testo del 1967, pubblicato in U. Eco, *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana negli anni Sessanta*, Bompiani Milano 1973. Occorre precisare che Eugenio Miccini già nel 1971 definiva "guerriglia" la poesia visiva, cfr. G. Zanchetti, *Un'antinomia accolta dai vocabolari. Poesia visiva e altre ricerche verbovisuali in Italia*, in *L'immagine della scrittura: Gruppo 70, poesia visuale e ricerche verbo-visive. Ennesima. Una mostra di sette mostre sull'arte italiana*, a cura di V. de Bellis, Mousse, Milano 2015, p. 14. Risulta interessante notare come Germano Celant avesse adottato questa categoria lessicale già alla fine del 1967 nell'articolo, ritenuto uno dei testi fondativi dell'Arte Povera, *Appunti per una guerriglia*, pubblicato su «FlashArt».

²⁴ L. Pignotti, *Poesia Visiva: verso una guerriglia semiologica?*, nel suo *Fra parola e immagine: arte e comunicazione nella società di massa*, Padova 1972, p. 79.

Come si inserisce la Poesia Visiva in questa specie di disaccordo non-intenzionale? In un'associazione della contraddizione, cioè in una *intenzionalità del disaccordo* fra le norme della pubblicità e dei vari mezzi di comunicazione con ciò che il capitalista e i suoi mezzi di produzione impongono come norma. Poesia Visiva dunque, come merce scambiata di segno e, “nella busta esplosiva”, rimandata al mittente»²⁵.

Una guerra quella intrapresa dalla poesia visiva contro le norme che regolano la comunicazione di massa che richiede una sapiente strategia militare, come rivela Miccini:

La poesia visiva cerca non solamente nuovi codici di comunicazione, ma anche nuovi canali di diffusione. Ma qui si annida, forse, il pericolo di rimanere condizionata dai canali stessi che, evidentemente, dovrebbero essere ipoteticamente quelli stessi delle comunicazioni di massa. [...] La poesia visiva si scontra con il nemico “indirettamente”: la poesia visiva non si nasconde nei monasteri durante l'infuriare della guerra e neppure passa nelle file del nemico: la poesia visiva è un cavallo di Troia²⁶.

Pertanto i protagonisti della poesia visiva hanno utilizzato non solo il linguaggio dei *mass media*, ma anche i *mass media* medesimi, come veicolo, e non solo come finalità. Si verifica così un ribaltamento del motto di McLuhan “il *medium* è il messaggio”, in virtù del fatto che Pignotti, Miccini, Marcucci e gli altri sostenevano che il *medium* fosse importante, ma non era il canale esclusivo; in altre parole, per i poeti verbovisuali il messaggio, attraverso il medium, ha comunque una forza che può risultare ancora più incisiva rispetto a quella emanata dal mezzo medesimo.

L'impegno profuso dagli esponenti della poesia visiva nel recupero della parola, ovvero quello di trasformare i *mass-media* in *mass-culture*²⁷, viene spiegato da Eugenio Miccini quando dichiara:

La parola rischia di perdere il suo ruolo di preminenza nella scala delle comunicazioni quotidiane, per cederlo all'immagine, al segnale ottico, ecc. All'istituto letterario non rimane che l'intelligenza col nemico, o perire. Ecco perché noi facciamo la Poesia visiva. Questa impiega dunque materiale iconografico non esclusivamente linguistico. Dopo lunghi secoli di tradizione letteraria petrarchista, dove perfino una ribellione avanguardistica tutta intenta a mutuare ancora dalla letteratura nuove ragioni letterarie, nuove giustificazioni estetologiche, ecco che noi tentiamo di grammaticalizzare immagini di diversa estrazione o destinazione sensibile in una struttura che non possiamo, a rigore, chiamare linguistica, ma semantica²⁸.

²⁵ L. Marcucci, *La Poesia Visiva e il feedback alla pubblicità in Firenze. La storia: La poesia visiva. Un percorso internazionale 1963 – 1968*, Firenze 1990, p. 31.

²⁶ E. Miccini, *Poesia visiva, poesia politica, poesia pubblica*, Firenze 1972, n.n.

²⁷ E. Miccini, *ibidem*, n.n.

²⁸ E. Miccini, *Sulla Poesia Visiva* in «Letteratura», n. 78, Firenze 1965, cit. in *Firenze. La storia: La poesia visiva. Un percorso internazionale 1963 – 1968*, Firenze 1990, p. 38.

La manipolazione delle tecniche mass-mediali operata dai poeti visivi, peraltro, non si limita ai soli messaggi verbo-iconici della stampa, ma si addentra anche in codici iconografici minori come le opere di Miccini intitolate *Rebus* (**fig. 6**) o i lavori di Lamberto Pignotti realizzati utilizzando francobolli e santini (**figg. 7-8**). Lo stesso Pignotti è autore di interessanti esperimenti riguardanti l'introduzione, all'interno di collage, della componente narrativa e temporale tramite l'uso della tecnica fumettistica della successione di riquadri con nuvole «mute», ossia con la parte verbale cancellata.

Si ritiene utile, per comprendere appieno il significato polemico e politico della manipolazione dei codici iconografici minori operata da autori come Pignotti, riportare uno stralcio della sua introduzione a *Biblia Pauperum* (**fig. 9**), edito da Elle Ci nel 1977, un libro d'artista composto da cinquantadue tavole riprese e ingrandite dalla Storia del Testamento Vecchio e Nuovo, stampato a Prato nel 1851:

La presente operazione evoca più tempi: quelli già molto differenziati delle varie storie dell'Antico e del Nuovo Testamento, i secoli del Medioevo in cui si stampava xilograficamente la Bibbia pauperum, la prima metà dell'Ottocento le cui stampe popolari hanno dato la base visiva a questo lavoro, e naturalmente l'epoca attuale che ha offerto il materiale verbale specificatamente rappresentato da fumetti non inventati [...] ma selezionati e ritagliati dalle strisce di Paese Sera di qualche anno fa. [...] A prescindere dalla mera formula dell'accostamento tra fumetto e figurazione preesistente, da me elaborato e divulgato fin dall'inizio degli anni Sessanta, mi interessa riprendere in chiave ideologicamente attuale e su modalità sperimentate esteticamente nell'ambito della poesia visiva, il tipo di narrazione visivo-verbale suggerito (e molto liberamente reinterpretato) dalla Bibbia pauperum nel Medioevo. Una Bibbia da leggere anche con gli occhi («Pictura est laicorum litteratura»), una Bibbia dove i protagonisti non sono né le divinità né gli angeli, che qui non hanno voce in capitolo. Qui parlano (o meglio hanno un fumetto) solo gli «altri», coloro che per millenaria convenzione dovrebbero unicamente sottostare all'ordinamento, alle volontà, alle leggi che provengono dall'alto. Dunque una Bibbia vista dall'«altra» parte, una Bibbia meno sublime e più quotidiana del solito, una Bibbia delle comparse, delle vittime, dei popolani, dei sudditi, degli assoggettati, dei sottoposti, dei meno privilegiati, dei poveri diavoli. Appunto: anche in questo senso una nuova Bibbia pauperum.²⁹

È proprio analizzando i lavori realizzati dai protagonisti del Gruppo 70 che forse si può veramente scorgere in filigrana il carattere peculiare della poesia visiva. Sicuramente la lettura che se ne può dare non sarà univoca, considerata la mole di pagine scritte negli ultimi decenni su un fenomeno artistico diramatosi in molteplici esperienze secondo modalità e declinazioni diverse.

²⁹ L. Pignotti, *Nota introduttiva in Biblia Pauperum*, Elle Ci Edizioni, 1977, n. n.

Se dovessimo soffermarci esclusivamente sul suo aspetto esteriore, vale a dire sulla semplice operazione manuale che l'autore (poeta, pittore, scrittore, ecc.) compie, si potrebbe definire una forma d'arte che, liberandosi dal normale campo spaziale offerto dalla tradizionale pagina del libro, dalla tela del pittore o da un altro supporto fisico, coniuga immagine e parola in un insieme armonico e unitario. Ma parlando di poesia visiva si potrebbe anche pensare

ad una sequenza disarticolata di parole, a un testo in cui si inseriscono delle immagini, a delle parole su un pezzo di vetro, al compenetrarsi di segni grafici e verbali su un supporto che può essere la tela come la pagina o altro. Pensiamo, in ogni caso, a un uso diverso di strumenti tradizionali, al tentativo di adeguare l'espressione a una civiltà che non è solo "della parola" o "dell'immagine" ma che recupera e utilizza continuamente nello stesso tempo tutti i tipi di segni³⁰.

Se riflettiamo bene, l'operazione del poeta visivo non sempre si prefigge il raggiungimento *estetico* della composizione, vale a dire il piacere di una mescolanza ben articolata nelle sue forme, poiché ciò che interessa è "disobbedire" alle leggi della composizione classica. Questa volontà implica, chiaramente, un'impostazione *ideologica* più che *estetica*. Infatti, lo scopo principale del poeta visivo è:

- a) Scuotere il lettore perché possa prendere coscienza dell'intorpidimento culturale determinato dall'uso del linguaggio visivo e verbale dei mezzi di comunicazione di massa;
- b) Rifiutare un'arte esclusivamente linguistica (come di solito è concepita la stesura di un libro);
- c) Promuovere l'unione tra la *poesia* e la *pittura* per una maggiore vivacità del messaggio³¹.

Tre aspetti che fanno della poesia visiva un'arte capace di amalgamare operazioni di tipo *etico*, *estetico*, *ideologico* e *tecnico*, tenute separate dalla tradizione artistica e culturale.

L'impegno, la volontà di affrontare e di contrastare sullo stesso terreno il potere "occulto" della nuova cultura "media", vale a dire la capacità nascosta di imporre il proprio messaggio, non solo si manifesta nella scelta dei mezzi ma anche in quella dei *simboli*, delle parole e della stessa banalità a cui spesso ricorrono i mass-media per coinvolgere in maggior misura il lettore-osservatore.

In realtà, per individuare il principio teorico fondante gli esperimenti verbovisivi, è necessario rendersi conto della complessità di un fenomeno piuttosto articolato che nel corso dei decenni si è

³⁰ A. Altamira et al., *Ricerche visuali dopo il 1945. Documenti e testimonianze*, Milano 1978, p. 277.

³¹ E. Gianni, *Forme di comunicazione non verbale nelle poetiche contemporanee*, in S. Luperto, A. Panareo (a cura di), *Di-segni poetici. La collezione di poesia visiva del Museo Arte Contemporanea Marino*, Lecce 2011, p. 19.

ramificato in svariate scuole e modalità espressive. Per ricostruirne il percorso risulta estremamente funzionale recuperare alcune definizioni che Carlo Belloli, Eugenio Miccini, Michele Perfetti ed Emilio Isgrò, quattro protagonisti delle diverse fasi che costituirono le radici storiche del linguaggio verbovisuale in Italia, hanno dato della poesia visiva e/o visuale.

Scriva Carlo Belloli:

La poesia visuale è un linguaggio internazionale inelitario.

Spoglio di contenuti emotivi, di immagini teriomorfiche, di mitologemi, di similitudini, il poema visuale si sostanzia di elementarità semantiche e di complessità semiologiche.

Per il poeta lineare le parole sono cose, le frasi oggetti.

Per il poeta visuale le parole sono segni, mentre le frasi appartengono alla prosa.

Noi sottomettiamo le parole a un costante processo di emancipazione.

Noi costruiamo versi epurati da motivi favolistici e dal senso imperioso del destino, affrancati dal meraviglioso e dall'ermetico, riscattati dalla metafora e dalle immagini simboliche.

Il valore di un segno deriva dalla sua posizione: nella nostra poesia la spazializzazione delle parole risulta rigorosamente strutturata, multipercettiva, internazionale e virtualmente dinamica.

Il nostro processo ideativo si basa su varianti combinatorie che indagano gli elementi visivi dell'alfabeto.

Una poesia di segni – segnali.

Parole – segnali che traducono un'azione più che un'idea.

Noi siamo i trasformatori di concrete realtà che vogliono esaurire il futuro.

Il futuro è il cambiamento della realtà in libertà.

La poesia visuale ha quarant'anni, ma non ha ancora esaurito le proprie motivazioni.

Dai nostri Testi-Poemi Murali del 1944 ai recenti poemi collazionati e agli ologrammi per uno spazio virtuale, ultimi, abbiamo promosso una viva e costante evoluzione delle problematiche visuali della poesia.

La spazializzazione della parola è necessaria, come le nostre scelte semantiche confermano il rifiuto della banalizzazione.

Il verso è un'antifrase. Poesia come pura attività autotelica dell'impossibile. La poesia visuale è un'arte pura in quanto completamente inutile. Non c'è contraddizione ma implicazione nel proporre versi prima da vedere che da leggere.

Poesia visuale come spettacolo visivo di percezione globale, ultramobile, spaziodizionante³².

Per Eugenio Miccini e Michele Perfetti, invece

La poesia visiva è una trasfigurazione semiologica di tutti gli accadimenti antropologici del nostro tempo.

Non ignora la propria civiltà ma la nega, la “strania”. Diremmo, costruisce dalle ceneri dell’equivocità un ordine di significati umani che trascendono l’alienazione, sia pure nella forma reale-virtuale della coscienza di vivere un’alienazione.

La poesia visiva è, perciò, una negazione della negazione. Cioè una persuasione estetica contro la persuasione stereotipa di senso comune.

Non una negazione astratta, attuata per dimissioni dalla responsabilità dell’uso e/o di immagine, ma vorremmo dire una negazione eroica: sul campo di battaglia non sono ancora seppelliti i morti né soccorsi i feriti.

La poesia visiva lascia sul suo terreno i cadaveri delle matrici e dei modelli di cui si era servita (ricalchi semantici e iconici, citazioni, inserti, ecc.) allo stesso modo che ha rifiutato il rispetto assoluto dei codici di guerra: la poesia visiva colpisce alle spalle, è una quinta colonna nelle file nemiche dei mass media; potremmo dire, per assurdo, che è il più pericoloso dei mass-media.

La poesia visiva trasforma i *mass-media* in *mass-culturali*.

La poesia visiva, pertanto, si propone con ostinata evidenza la problematica delle teorie della comunicazione e dell’informazione³³.

Allo stesso tempo, Emilio Isgrò risponde in questi termini:

Nella mia “dichiarazione 1” («Atti del convegno di Abbazia», maggio 1966) la definivo “un oggetto strutturato visivamente in cui materiale verbale e materiale iconico, cioè parola e immagine, coesistono nel tentativo di dar vita a una manifestazione estetica organica” e proponevo, per uscire da ogni genericità, cinque proposizioni teoriche.

- 1- Un allargamento dell’area tradizionale della poesia mediante l’immissione di nuovi segni (il materiale iconico) prelevati da quella che comunemente viene chiamata “realtà”: il poeta visivo, in un certo senso, somiglia al regista cinematografico, il quale non cerca i propri segni nel vocabolario, ma li crea addirittura, traendoli dal mondo in cui vive.

³² C. Belloli, *Glossa di poetica visuale*, Basilea, settembre 1984 cit. in E. Gianni, *Forme di comunicazione non verbale nelle poetiche contemporanee*, p. 22.

³³ E. Miccini, M. Perfetti, *La poesia visiva*. Estratto da una comunicazione al V Bitef internazionale di Belgrado sul tema: *Nuovi aspetti della poesia visiva internazionale*, 1971, in E. Miccini, *Poesia visiva politica pubblica*, Téchné, Firenze 1972.

- 2- Questo comporta una riduzione della parola-verbo, intesa come unico mezzo valido e privilegiato per far poesia. Il poeta visivo non cesellerà le parole, non le soppeserà, non le palperà amorosamente, non le smembrerà neppure in sillabe erranti, poiché non spera di cavarne molto.

Le userà svilendole, abbassandole di tono, segni tra milioni di altri possibili segni.

- 3- Non c'è pericolo che la poesia si impoverisca, accade, anzi, esattamente il contrario: il nuovo rapporto tra parola e materiale iconico – che, nella forza di cose, sarà un rapporto inedito – rende possibile il recupero della metafora.
- 4- I vecchi manuali di metrica vanno aggiornati, non si tratta più di combinare insieme le parole, ma di organizzare, in un nuovo contesto, segni di estrazione diversa; materiale verbale e materiale iconico pretendono una funzione reciproca; è quindi necessaria una ricerca che, con tutte le cautele e con abbondanti virgolette, chiameremo di tipo “simbiotico”. L'operazione non si affiderà al proprio capriccio d'artista, ma terrà d'occhio il cammino della scienza. Un esempio può essere illuminante. È stato accertato da psicologi americani (e la cosa è piuttosto nota) che l'occhio del lettore, guardando un foglio diviso in quattro parti, cade immediatamente in alto a destra: di questa scoperta, e di altre analoghe, il poeta visivo terrà conto nell'organizzare i suoi materiali.
- 5- La psicologia della *Gestalt*, dopo aver aiutato gli artisti, può essere molto utile anche al poeta visivo.

Evidenza e pulizia a tutti i costi: le parole e le immagini devono balzare nel campo con purezza e immediatezza. I materiali possono essere di secondo grado: il risultato non può essere che di primo grado. Sono proposizioni che anche oggi sottoscrivo, con un chiarimento per quanto riguarda la terza, là dove si postula il recupero della metafora attraverso l'inconsueto rapporto tra materia verbale e materiale iconico.

Il concetto va precisato in questi termini: la metafora è recuperabile tutte le volte che si stabilisce un rapporto tra segni estratti da codici diversi, il che risponde perfettamente all'ipotesi di una poesia come arte generale del segno³⁴.

Al di là delle definizioni, riportate qui sopra, di quello che è stato definito come “l'unico movimento di avanguardia italiano d'esportazione”³⁵, è opportuno tracciare schematicamente un profilo storico della poesia visiva³⁶, che si può riassumere in quattro momenti significativi:

³⁴ Dal catalogo dell'esposizione internazionale *Segni nello spazio*, Trieste 1967, n. n.

³⁵ Cfr. L. Fiaschi, *Intervista a Lamberto Pignotti in Parole contro: 1963 – 1968*, cit., p. 46.

³⁶ Proporre una data d'inizio della poesia visiva in Italia non è facile. Miccini, ad esempio, fissa la data al 1963, anno in cui si forma il Gruppo 70, chiamato ad indagare sui rapporti tra l'arte e la comunicazione, tra l'arte e la tecnologia. Fissare però un anno così preciso ci sembra una forzatura, poiché sarebbe come stabilire chi è poeta visivo e chi no. Se, però, il 1963 non può essere accolto come l'anno di inizio della poesia visiva, di sicuro è una data fondamentale, poiché nel Gruppo 70 si vedono accomunati dallo stesso interesse autori di estrazione culturale diversa: poeti (Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti), musicisti (Sylvano Bussotti, Giuseppe Chiari), pittori (Vinicio Berti, Antonio Bueno,

1. 1963-1967: il momento di fondazione, che può in larga parte identificarsi con l'attività del Gruppo 70.
2. 1968-1971: il momento di riflessione e il lavoro praticamente solitario dei singoli artisti nell'emergenza del Sessantotto.
3. 1972-1974: il momento di aggregazione più interessante e determinante, culminato con la fondazione del Gruppo Internazionale (o Gruppo dei Nove). In questa fase la poesia visiva diviene un movimento internazionale, in virtù dell'adesione di artisti di altre nazionalità.
4. 1975-1979: le nuove esperienze della poesia visiva e le ipotesi di lavoro.

Contestualmente a questa periodizzazione, possiamo affermare che dai primi anni Sessanta ad oggi, le ricerche di poesia visiva hanno sostanzialmente attraversato, con una costante irrequietezza e periodiche rigenerazioni, tre fasi nettamente distinguibili per quanto riguarda le poetiche, le strategie espressive e i criteri di organizzazione del lavoro, come ha ben messo in luce Matteo D'Ambrosio³⁷.

La prima fase risulta caratterizzata, per quanto riguarda i modelli di composizione, dall'uso del collage (di poco preceduto dalla sperimentazione delle tecniche di assemblaggio di diversi materiali verbali e visivi, adottate dalla cosiddetta "poesia tecnologica"³⁸) e di materiali poveri, grezzi, elementari. Soprattutto nei primi anni (sarà poi ridimensionata dall'affermazione della poetica del Gruppo 70 di Firenze³⁹) veniva assimilata alle ricerche di poesia visiva la produzione di *collage*

Venturino Venturi e successivamente Ketty La Rocca, Lucia Marcucci, Luciano Ori, ecc.), semiologi e critici letterari (Umberto Eco, Luciano Anceschi, Eugenio Battisti, Aldo Rossi, Gillo Dorfles, quest'ultimo passato poi al Gruppo 63). Il testo di riferimento per una cronistoria del Gruppo 70 resta T. Spagnoli, M. Corsi, F. Fastelli e M. C. Papini (a cura di), *La poesia in immagine. L'immagine in poesia. Gruppo 70 1963-2013*, Campanotto editore, Prato 2014.

³⁷ M. D'Ambrosio, *La Poesia Visiva in Poesia visiva 1963-1988 - 5 maestri*, p. 11.

³⁸ Fu Pignotti, nel 1962 a coniare, per il secondo numero della rivista «*Questo e altro*», la definizione *poesia tecnologica*, basata sull'interdisciplinarietà e l'interartisticità, ovvero sulla contaminazione critica dei linguaggi tecnologici, quali il linguaggio pubblicitario, giornalistico, la narrativa rosa, gialla e fantascientifica, il linguaggio umoristico, quello della moda, dell'oroscopo, i linguaggi logico-matematici-scientifici, il linguaggio della burocrazia, del commercio, dell'economia, del diritto, al fine di smascherare gli inganni insiti nella cultura di massa, rendendola cultura effettivamente democratica.

³⁹ Il valore dell'esperienza fiorentina, che assume un ruolo di attrazione polare per le altre ricerche italiane, può essere identificato in una serie di originali e convergenti strategie, come ha opportunamente segnalato E. Migliorini in *La Poesia Visiva (1963 - 1979)*, cit.:

giocati sulla negazione e il blocco della comunicazione, il cui dispositivo formale era orientato verso il rumore o il silenzio, collocandosi in posizione antitetica non solo rispetto alle ragioni della poesia visiva ma anche dello sperimentalismo della neo-avanguardia⁴⁰.

Il passaggio da una tecnica di montaggio lineare ed esclusivamente verbale a quella logo-iconica nasce dalla volontà di inserire nei dispositivi testuali i contrassegni linguistici e i codici più ricorrenti nell'universo di produzione segnica di riferimento (la pubblicità, il fotoromanzo, il rotocalco, il fumetto), opponendo alle soluzioni tipografiche più impersonali e standardizzate, il pluralismo e la differenziazione dei codici tipografici e cromatici.

L'importanza attribuita ai valori tecnico-linguistici comporta un generale orientamento al ripristino e all'attivazione simbolica del significante (vale a dire della forma della scrittura, del suo aspetto plastico, della sua collocazione spaziale) consapevolmente gestiti con l'intento di "pilotare" le attese del lettore-osservatore verso marcate connotazioni semantiche.

Il *collage*, una delle tecniche di composizione che hanno caratterizzato le arti del Novecento, viene ampiamente adottato nell'ambito di una forte attenzione alla concretezza, alla consistenza materiale, alla fisicità del linguaggio (esaltata, nel procedimento, dalla scelta di materiali e supporti non sempre convenzionali), e soprattutto come dispositivo omologo all'intenso interscambio di linguaggi che è tipico della comunicazione di massa, la cui espansione ha contribuito a trasformarlo

A. *Immagine e scrittura, indicazione e rappresentazione, si muovono nel campo espressivo non verso una pura e semplice addizione di senso quanto piuttosto uno slittamento produttivo delle possibili associazioni e referenze interne.*

B. *L'utilizzazione dei media di comunicazione (di cui viene assunto non solo il carattere tipografico nelle sue diverse altezze e evidenze ma anche la grafica e la tecnica di riproduzione tipografica delle immagini) mobilita l'inerzia duplicativa delle rappresentazioni medialità verso gli scarti veloci di un nuovo senso obliquo.*

C. *La critica ai nuovi modelli del consumo, delle merci e della cultura-merce, non è arroccata nella fortezza ormai al di qua delle vive linee di frontiera dei linguaggi, ma nel corpo stesso dei nuovi linguaggi, obbligati di continuo a sorpassi veloci delle usuali indicazioni di senso.*

D. *Il complesso di queste strategie è messo in campo con una lucida carica ironica che si rivolge nella stessa misura e agli oggetti, e ai modelli della nuova comunicazione.*

⁴⁰ Con Miccini e Pignotti, fecero parte del Gruppo 70 Luciano Ori, Lucia Marcucci, Ketty La Rocca e Michele Perfetti; ad essi si affiancò, tra il 1965 e il '67, un piccolo gruppo di poeti napoletani: Achille Bonito Oliva, Gian Battista Nazzaro, Antonino Russo e Felice Piemontese; un importante contributo agli sviluppi della tendenza è stato altresì fornito da Emilio Isgrò (la cui opera negli anni Settanta si è progressivamente orientata verso altre, proficue direzioni) e Mirella Bentivoglio.

in un complesso di molteplici, tecnicamente sofisticate soluzioni, proiettandolo a livelli di complessità linguistica decisamente impensabili per le avanguardie storiche⁴¹.

Del procedimento del collage la poesia visiva rivendica la peculiarità e il significato generale (che implica un particolare recupero del gesto e della manualità) ma provvede soprattutto a inserirlo in un nuovo progetto di comunicazione poetica, in cui assumono un ruolo centrale i particolari rapporti simbolico-referenziali che essa concorre a istituire, le relazioni eteromorfe, la discontinuità e la polivalenza, gli aspetti figurali e la tensione sintattica.

I poeti visivi realizzano che la tecnica a loro più congeniale è il collage perché permette, tramite il riutilizzo di testi e immagini estrapolati dal mondo dell'informazione e della pubblicità, un impatto immediato e violento sul pubblico. Tale mezzo espressivo non solo offre la possibilità di raccordo tra linguaggi e codici diversi, ma permette anche il recupero della manualità nella creazione. L'artista realizza, infatti, in prima persona, una serie di operazioni, dal prelievo al montaggio, attivando anche l'aspetto ludico caratteristico di questa tecnica. Inoltre, la scelta del collage e di materiali e supporti non convenzionali accresce l'attenzione verso la plasticità della scrittura e la sua collocazione spaziale, esaltando la concretezza e la fisicità del linguaggio.

In questa fase il dispositivo testuale risulta, dal punto di vista morfologico, costituito da una scrittura composita e combinatoria di sintagmi di varia tipografia e cromatismo, di titoli a stampa, slogan e formule linguistiche di impaginazione pressoché convenzionali, nonché di immagini sottratte soprattutto al "lessico antropologico" della pubblicità. Questi elementi vengono portati ad interagire con argomentazioni di carattere socio-politico e temi e immagini di drammatica attualità, il cui paradigma polemico contrasta vistosamente, nell'incongruo e contraddittorio affiancamento, con i discorsi e le immagini dei media. I poeti verbo-visivi tentano, pertanto, di strutturare un codice linguistico alternativo, mettendo in evidenza le contraddizioni della nuova era tecnologica e dei nuovi linguaggi massmediali, riflettendo, al contempo, sui rapporti instauratisi fra arte e tecnologia, fra arte e comunicazione, ossia sul rapporto fra comunicazione verbale e comunicazione visiva, caratteristico dell'espansione tecnologica-mediatica dell'allora nascente società di massa, effetto collaterale del boom economico.

⁴¹ Per un approfondimento sulla storia del collage come svolta epistemologica del XX secolo, cfr. M. Mimita Lamberti, M. G. Messina (a cura di), *Collage/Collages: dal cubismo al new dada*, catalogo della mostra tenutasi alla GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino nel 2007, Electa, Milano 2007.

La poesia visiva costituisce un esemplare procedimento di sperimentalismo semantico. La propensione ad una diversificata attività interdisciplinare e i successivi approdi della tendenza, che si preciseranno nella seconda metà degli anni Sessanta, sono significativamente anticipati da Umberto Eco in un intervento dedicato all'opera di un poeta visivo napoletano: "Un discorso visivo per comunicazioni future, cartello, manifesto, volantino, mostre in piazza, teatro"⁴².

Nella seconda fase di sviluppo della poesia visiva si registra l'esercizio di un'ampia varietà di metodi di composizione e di soluzioni creative, di strategie e tecniche linguistiche, che danno nuovo alimento e incisività all'originario e peculiare intento contestativo, in concomitanza con il progressivo abbandono del collage tecnologico, spesso ridotto ad una relazione biunivoca.

La volontà di procedere ad un ampliamento dei codici della poesia, alla loro contaminazione, all'interferenza e alla compenetrazione della parola con altri sistemi linguistici allontana dalla rigidità del registro e del procedimento di partenza, dalle pragmatiche discorsive e dalle immagini di massa e investe l'universo delle immagini nella sua globalità: la poesia visiva tenta in questo modo di superare la basilare opacità comunicazionale del collage verbo-iconico, innanzitutto dilatando il rapporto parola-immagine alla mobilità di nuove combinazioni logo-iconiche.

La ricerca si estende fino a soluzioni in cui la presenza del linguaggio verbale risulta limitata alla sfera del virtuale. In concomitanza, si verifica un abbassamento delle istanze immediatamente politiche a livello di paradigma polemico all'interno di un fondamentale rispetto del codice retorico ereditato.

Progressivamente si afferma comunque il predominio dell'immagine, cui viene affidato un ruolo decisivo nella produzione di senso e di cui si sfruttano le caratteristiche infraculturali. Essa è di solito riprodotta a tutto campo, mentre la componente verbale si limita a fungere da didascalia oppure, con maggiore dinamismo, ad attraversare l'elemento visivo, in un sistema di rapporti che determinano il significato dell'opera per completamento o contrapposizione.

La rielaborazione della poetica ha così coinvolto un più ampio universo linguistico ed espressivo: la riflessione sulle tematiche della scrittura ha ampliato l'investigazione dei fenomeni interlinguistici (spesso attuata attraverso gli sviluppi di particolari cicli tematici), portando in certi casi ad

⁴² Cit. in *Poesia visiva 1963-1988 - 5 maestri*, p. 16.

anticipazioni, affinità, convergenze e rapporti di derivazione con le esperienze della *Narrative* e della *Conceptual art*.

Più che con il mentalismo concettuale, la poesia visiva risulta comunque in maggior sintonia con le analisi dei processi di scrittura promosse sul versante della scrittura visuale, dove diviene più chiara e motivata la tendenza alla fondazione di una nuova scrittura sia come momento conglobante di tutto il lavoro svolto, sia come una nuova disciplina artistica.

Ulteriori sviluppi della sperimentazione verbovisuale hanno in particolare portato all'estensione dell'uso della scrittura manuale (che possiede particolari caratteristiche di integrazione con l'immagine), della tela emulsionata e della foto, che si avvia progressivamente a sostituire le immagini sottratte ai *media*.

Fino alla metà degli anni Sessanta si è assistito ad una progressiva intensificazione della tensione sperimentale, sempre più caratterizzata dalla creazione di nuovi segni e di testi eterogenei, dalla manipolazione sistematica, in una prospettiva tendenzialmente totalizzante, di un'ampia pluralità di codici, linguaggi, materiali e strumenti creativi⁴³; la nozione di poesia è stata riformulata fino a coincidere, al di là del logocentrismo, con un'arte generale del segno e della scrittura, le cui simultaneità espressive hanno sempre, alla base, un atto performativo.

Protagonista di questa espansione linguistica e di queste sensibili modificazioni del campo espressivo denominato "poesia" è un'inedita figura di operatore estetico dalla creatività polimorfa e diversificata e con competenze molteplici e complementari, che assume con disinvoltura nuovi compiti e nuovi atteggiamenti: il poeta lineare si trasforma, in questi ambiti di ricerca, non solo in un artista attivo in vari settori ma anche in produttore di teoria, critico e promotore di eventi culturali.

La riflessione teorica viene considerata come una forma specifica della pratica artistica: di qui la diffusione di dichiarazioni di poetica e scritti d'artista, gli sforzi di garantirsi riscontri e confronti, i tentativi di autostoricizzazione.

⁴³ Fra i quali si ricordano alcuni codici iconografici "minori" come il francobollo, i modelli grafici, le carte geografiche. Miccini e Pignotti in particolare hanno piegato a finalità espressive particolari dispositivi linguistici marginali privilegiando un indirizzo di ricerca improntato al recupero del discorso comune: "L'adagio popolare, il proverbio, il gioco, il rebus, il discorso criptico, il gergo popolare, sono spesso sedi dove confluiscono terminologie tecniche e specialistiche, derivate dai più disparati ambiti culturali". Cfr. E. Mucci, *Eugenio Miccini ovvero della manipolazione dei segni*, nel catalogo della sua personale alla Galleria d'arte moderna, Castello di Portofino, febbraio-marzo 1977, p. 16.

La terza fase si è andata progressivamente delineando agli inizi degli anni Ottanta; le ricerche poetico-visuali, abbandonata ormai anche la superficie della tavola bidimensionale (che aveva a sua volta preso il posto della pagina del libro), si sono orientate verso un'ulteriore espansione dei propri linguaggi, verso nuove topografie della scrittura: tutto il reale appare a questo punto riscopribile e riproponibile in una prospettiva estetica⁴⁴.

L'interesse per ogni fenomeno della comunicazione extralinguistica e non verbale provvede, tra l'altro, al ripristino di rapporti primari con lo specifico pittorico e motiva ulteriori sconfinamenti verso la tridimensionalità volumetrica dell'oggetto, le forme primarie della comunicazione come l'oralità e il gesto; in particolare, si è accresciuta la disponibilità all'uso creativo delle innovazioni tecnologiche, dei nuovi strumenti elettronici di registrazione e trasmissione, del linguaggio verbale e dell'immagine in movimento, usati in una prospettiva di superamento del modello lineare, in un processo di continuità con le intuizioni precorritrici del Gruppo 70 e con l'uso del *collage* nella poesia auditiva⁴⁵ e nel cinema, da alcuni poeti visivi avviato già negli anni Sessanta⁴⁶.

Infatti, le cosiddette “cinepoesie”, montaggi di spezzoni audio e video apparentemente non-sense, che si potrebbero considerare come antenate del programma televisivo satirico *Blob*, rientrano fra le prime sperimentazioni multimediali della formazione fiorentina (**fig. 10**). Dietro l'apparente impostazione ludica di montaggi di materiali cinematografici preesistenti, si cela un significato ideologico in linea con la “guerriglia semiologica” combattuta dai poeti visivi, come precisa la

⁴⁴ Cfr. G. Zanchetti, R. Antolini (a cura di), *Verbovisuali: ricerche di confine fra linguaggio verbale e arte visiva*, Milano 2003

⁴⁵ Grazie al lavoro di digitalizzazione realizzato dal laboratorio *La Camera ottica* dell'Università degli studi di Udine, coordinato dalla dott. ssa Lisa Parolo, si è potuto recuperare una poesia auditiva di Lamberto Pignotti, il cui nastro è stato rintracciato nel suo archivio romano da chi scrive. Trattasi de *Il re dei pagliacci* del 1965, composto da un montaggio irriverente di stralci dell'omelia di Paolo VI dell'8 dicembre 1965, affiancati a sequenze della canzone omonima di Neil Sedaka dello stesso anno, intervallata da spot commerciali radiofonici, posti a commento straniante del discorso tenuto dal pontefice. *Il re dei pagliacci* faceva parte di una musicassetta edita da Amodulo nel 1971 che comprendeva una *Poesia Auditiva* di Lucia Marcucci, un *Concerto per armi, vox humana e varia tecnologia* di Eugenio Miccini, un *Poema inglobante* di Michele Perfetti e una poesia sonora di Luciano Ori dal titolo *Situazione bianca PTF – I*.

⁴⁶ Molti di questi artisti poeti si sono avveduti che per la diffusione e finalmente lo “smercio” del loro prodotto era necessaria una più accentuata oggettualizzazione dello stesso; sono sorte così le edizioni numerate, le tavole riprodotte su tela in esemplare unico, le serigrafie, ecc., che rendono possibile una tangibile presa di contatto di queste opere con il pubblico, col mercante, col collezionista. Posti di fronte ad “oggetti” comunque tangibili e tesaurizzabili, i fruitori hanno ritrovato un interesse che rischiava di andare smarrito. Una misura, questa adottata, anche dai poeti visivi attivi nell'orbita della cooperativa «Punto Zero» di Taranto, oggetto di disamina dell'ultimo capitolo del presente elaborato.

stessa Lucia Marcucci in questo testo dedicato proprio alle tecniche di montaggio filmico non lineari:

Il cinema offre un linguaggio nuovo, la cui grammatica ci è ancora quasi sconosciuta. Alcuni, fra i vari esperimenti di “nuovo cinema”, tendono ad operare verso la ricerca di questa grammatica: in questo ordine di idee e attraverso un nuovo metodo strutturale che chiameremo “non lineare”, con un’operazione che attinge all’esperienza di più arti maggiori e minori (pittura, poesia, teatro, musica, grafica pubblicitaria, giornalismo), alcuni membri del Gruppo 70, hanno portato a termine un lavoro di équipe da loro chiamato *cinepoesia*, di significato ideologicamente di opposizione e ironizzante tutte le forme alienanti dell’attuale società di massa.

Partendo dal presupposto che nella nostra civiltà la linea è ritenuta fondamentale, cioè tutte le nostre espressioni appaiono ordinate linearmente, ci siamo rivolti una serie di domande: la linea è veramente presente nella realtà? E se è presente potrebbe essere superata? Si potrebbe tentare di descrivere qualcosa senza una continuità di tempo e di spazio? Potremmo servirci dei punti senza linee di collegamento? Potrebbe ciò essere sperimentato nel linguaggio filmico? In risposta a questi quesiti è nata appunto la cinepoesia, autori: A. Bueno, L. Marcucci, E. Miccini, L. Pignotti. In essa è stata usata una tecnica particolare di montaggio per una struttura non lineare; servendosi di spezzoni di pellicole in bianco e nero e a colori, di varia provenienza (cinegiornali, film comici, documentari, film di guerra, film rosa, provini, ecc.) e destinazione (politica, informativa, sociologica, comica, di puro divertimento, eccetera), e operando sulle possibili combinazioni di tali spezzoni, è stato ottenuto un insieme filmico che in ultima analisi risulta una ri-creazione di linguaggio e uno spettacolo che a ragione è stato definito “insolito”.

Infatti noi abbiamo tentato di rendere cinematograficamente certe concomitanze che in realtà esistono collegate ma non linearmente: la vita offre continue associazioni non lineari (chiamiamole *associazioni di emozioni*), che poi il “narratore” associa invece linearmente. Il cinema ha preso in prestito il romanzo, la narrazione ottocentesca in cui gli avvenimenti sono collegati e ordinati dall’autore secondo uno schema o catena lineare. Nella cinepoesia certe scene d’amore e di guerra, il sacro e il profano, il tragico e il comico, il divertente e l’impegnato, i titoli di programmazione e le interviste si susseguono in una struttura del tutto aliena dalla narrazione lineare, tendente a contestare la tradizione filmica, e infine ad operare verso la ricerca di una nuova grammatica del linguaggio cinematografico.⁴⁷

Essendosi ormai la comunicazione di massa ampiamente impadronita, sul piano della forma dell’espressione, dei moduli linguistici logoiconici e delle strategie di combinazione di codici linguistici una volta considerati distinti e reciprocamente irriducibili, la poesia visiva ha dedicato così infine particolare attenzione alle forme di contatto diretto con il pubblico (performance, azione poetica, la cui adozione ha di poco seguito l’affermazione delle arti del corpo e del

⁴⁷ L. Marcucci, *La “cinepoesia” e le tecniche del montaggio non-lineari*, in *M.A.F.: Manifestazione Artistiche Fiorentine / “I TIGLI”*, Téchne, Firenze 1971, n. n.

comportamento), e alla promozione di forme d'arte caratterizzate dall'uso coordinato di molteplici strumenti e veicoli e dei relativi linguaggi⁴⁸.

Fra queste, rientra sicuramente il genere della “poesia-spettacolo”, nel quale la parola poetica si fonde con la rappresentazione teatrale. Sovvertendo i canoni estetici tradizionali e cercando una formula alternativa al teatro di narrazione, nei primi festival di poesia visiva, Pignotti e compagni si cimentarono in esperimenti di teatro sperimentale basati sulla lettura interattiva di frammenti di discorsi prelevati da diversi fonti riconducibili alla comunicazione di massa. È stato Leonardo Sinisgalli a cogliere il significato profondo di questo tipo di operazioni teatrali, a metà strada tra *happening* e *performance*, commentando *Poesie e No*, uno spettacolo multimediale nel quale venivano attivati sinergicamente differenti linguaggi artistici, mescolati per lo più a materiali di provenienza bassa, con effetto comico e straniante, presentato per la prima volta il 4 aprile 1964 al Gabinetto Scientifico Letterario «G.P. Vieusseux» di Firenze. All'interno di una puntata del 1967 de *La Lanterna*, programma settimanale radiofonico dedicato alle nuove forme di poesia, Sinisgalli ne trasse un profilo che individua sia il carattere eversivo che “il nuovo impegno semantico”, valido ancora oggi:

Poesie e no contiene poesie e altro materiale di provenienza extra-letteraria, notizie giornalistiche, articoli del codice della strada, spezzoni di film, poesie visive, canzoni di largo consumo, suoni concreti, azioni pittoriche, partiture registrate su nastro magnetico, gesti comuni, azioni quotidiane. Anche le poesie comprese nel recital impiegano materiali verbali extra-letterari, tratti cioè da linguaggi in uso nelle comunicazioni di massa, come quelli pubblicitari, politici, scientifici, giornalistici. Tutti questi materiali va notato non sono neutri: il loro potere significante non viene annullato, in qual caso l'impiego e il trasposto in altro contesto risulterebbe puramente materico, bensì viene rovesciato di segno e utilizzata, pertanto la carica simbolica originaria, dirottandola in un canale finalisticamente intenzionato altrimenti. Tutti questi materiali – sarà chiaro che intendo per “materiali”, con parola assai poco univoca ma suggeritami dal costume operativo, parole, suoni, gesti, immagini – sono montati mediante varie tecniche, sovrapposizioni, dissolvenze, sequenze, riprese. Ne risulta una costante simultaneità di azione, tale da sollecitare lo spettatore a più livelli, disponendolo ad assorbire e a reagire con una omologa simultaneità di registri sensibili e psicologici. Questa interazione di modi e veicoli espressivi eterogenei, nonché di pluralità di fruizione istituisce una nuova sintassi di significati più a contatto con i loro referenti e con la verificabilità pragmatico-culturale. A

⁴⁸ Cfr. A. Accattino, L. Giuranna, Giancarlo Plazio (a cura di), *La parola mostra il suo corpo: forme della verbosualità contemporanea*, Ivrea 2018; G. Zanchetti, *Altre libertà. Pratiche performative e comportamentali nella poesia visuale italiana degli anni Sessanta e Settanta* in «Ricerche di storia dell'arte», n. 114, settembre-dicembre 2014, pp. 20-34. È importante, al riguardo, ricordare le sperimentazioni in ambito sonoro che, nell'ambito dell'impegno politico sostenuto da alcuni poeti visivi, culmineranno nella realizzazione dell'LP *Europa cavalca un toro nero: Antifascismo nella poesia d'avanguardia*, disco pubblicato nel 1975 dalla Record Executive di Reggio Emilia, con contributi, fra gli altri, di Pignotti, Lora Totino, Sanguineti, Balestrini e Pagliarani.

parte il carattere eversivo che può sembrare il carattere più appariscente di questo spettacolo di poesia, *Poesie e no* mi sembra coincida abbastanza appropriatamente con un nostro acculturato di nuovi impegni semantici, sia a livello linguistico che ideologico.⁴⁹

Occorre precisare che il carattere eversivo di queste poesie-spettacolo si ricollega al disagio, incarnato dalla ricerca artistica di molti poeti visivi, nei confronti delle strutture accademiche e mercantili dell'arte. Come ha opportunamente segnalato Giorgio Zanchetti:

Il primo mezzo per evitare di incorrere nella trappola della mercificazione è, appunto, quella di fare propri i modi, originariamente teatrali, del comportamento e del gesto. L'azione, infatti, per il suo statuto di forma di espressione effimera, che si esaurisce nella temporalità limitata e non replicabile dell'esecuzione, non è finalizzata alla produzione di un'opera/oggetto, ma sottolinea la centralità dell'esperienza percettiva in se stessa. La mancata produzione di un oggetto fisico, al quale possa essere attribuito un preciso valore commerciale, tende, nelle intenzioni degli operatori, a vanificare in partenza ogni possibile intrusione da parte delle tradizionali strutture di mercato dell'arte.⁵⁰

Vedremo nel capitolo successivo, articolato in paragrafi monografici dedicati ciascuno ai protagonisti del Gruppo 70, quali strumenti e quali modalità operative, oltre al genere della "poesia-spettacolo", i poeti visivi misero in campo per combattere le logiche, talvolta perverse, del mercato dell'arte.

⁴⁹ L. Sinisgalli, introduzione a *Poesie e No*, da una puntata del programma radiofonico *La Lanterna*, trasmessa da Radio Rai nel 1967, dedicata alla poesia tecnologica. Il nastro originale è stato rintracciato da chi scrive nell'archivio romano di Lamberto Pignotti.

⁵⁰ G. Zanchetti, «*La poesia è una pipa*». *L'unità complessa del linguaggio nelle ricerche artistiche verbovisuali delle seconde avanguardie*, Cuem 2004, p. 59.

Temi, protagonisti e tecniche della “guerriglia semiologica”: una “poesia figurale” sovversiva

Lucia Marcucci, eroina del “proletariato poetico”

Entrata a far parte del Gruppo 70, fin dalle origini, Lucia Marcucci (Firenze, 1933) aderisce con passione all’ideologia di quella poesia visiva, che definisce come “la mia opera, la mia mania invasante, la mia riemersione”⁵¹. Proprio nel 1963, infatti, realizza uno dei suoi primi collage su carta, *L’appetito vien mangiando* (**fig. 1**), che *in nuce* mostra già le caratteristiche peculiari della sua ricerca poetica. Come ha notato Federico Fastelli⁵², l’opera si compone di alcuni ritagli di pubblicità di generi alimentari, come la Simmenthal e il formaggio Galbani, sovrapposti ad alcuni brani degli *Studi intorno all’economia politica* di Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondi pubblicati nel 1840. Lo slogan pubblicitario “l’appetito vien mangiando”, peraltro già noto come celebre proverbio, viene completamente decontestualizzato, inserito in un discorso sulle abitudini alimentari della civiltà contadina, esaminate appunto da Sismondi nei brani posti sullo sfondo del collage. Marcucci pone in evidenza il contrasto tra due società profondamente differenti, quella contadina e quella neocapitalistica: quest’ultima, se con la produzione industriale di cibo ha garantito una più capillare distribuzione di risorse alimentari alla popolazione, d’altro canto, ha modificato profondamente gli stili di vita, inaugurando quella mutazione antropologica che inciderà profondamente sull’economia e sulla società italiane del secondo Dopoguerra. È la stessa Marcucci a spiegare il significato che si cela dietro le sue prime composizioni verbovisuali, in una nota introduttiva pubblicata all’interno dell’antologia di poesie visive curata da Lamberto Pignotti nel 1965:

Nell’attuale civiltà di massa, delle immagini, del rapido consumo, il messaggio poetico, che sia teso verso una diffusione più adeguata ai tempi, ha bisogno di acquistare una carica demistificatoria verso la tradizione e di servirsi di materiali tecnologici (quali slogans, notizie, linguaggio politico, citazioni, titoli di giornali, pubblicità, figurazioni consumate dai rotocalchi, ecc...) per protestarli, rovesciarne il segno [...]. In particolare questo tipo di poesie visive è progettato per una immediata lettura. Contribuisce a ciò il grado di inaspettatezza del vettore, in quanto il consumatore viene a essere sollecitato anche da immagini figurali di diretto (o contrario) rapporto con il messaggio.⁵³

⁵¹ L. Marcucci, *Il guerriero androgino. La donna, l’opera, la poesia visiva*, in D. Corona (a cura di) *Donne e scrittura*, Atti del seminario internazionale, Palermo 9 - 11 giugno 1988, La luna, Palermo 1990, p. 398.

⁵² F. Fastelli, *Lucia Marcucci, maestra verbovisiva*, in «LEA», n. 4, 2015, pp. 359-371.

⁵³ L. Marcucci, *Scheda* in L. Pignotti, *Antologia della poesia visiva*, Sampietro, Bologna, giugno 1965, vol. III.

La poeta fiorentina continua ad attingere fonti per i suoi collage dal repertorio di motti e apoftegmi che compongono la tradizione sapienziale nella poesia-manifesto *Proverbio cinese* (**fig. 2**), opera realizzata nel 1964 nella quale il proverbio popolare “se dai un pesce ad un affamato lo sfamerai per un giorno, se gli insegnerai a pescare lo sfamerai per sempre” è provocatoriamente seguito dalla considerazione “ma gli esperti, concependo secondo ragione, dichiarano apertamente che le masse denutrite mutando un mito o una leggenda possono destarsi dal letargo con la disperazione addosso”. In questa poesia-manifesto, dove risulta assente la componente iconica, le stringhe verbali denunciano il potenziale drammatico delle sperequazioni economiche mondiali, all’alba di quel processo che, scaturito negli anni Sessanta, prenderà il nome di globalizzazione a partire dagli anni Novanta.

Proprio nel manifesto Marcucci trova il medium più adatto per veicolare la denuncia politica sostenuta dal “proletariato poetico”, distanziatosi da tutte le altre forme di avanguardia poetica e rifiutando i tradizionali luoghi dell’arte, come lei stessa afferma in un editoriale pubblicato sulla rivista, diretta da Sarenco e De Vree, «Lotta Poetica»:

Spazzati via i modesti conati delle varie concrete, simbiotiche, gestuali, elementari, spaziali, ecc., la poesia visiva entra da sinistra [...] in scena, nelle strade, sui muri, negli orecchi, in cielo e negli occhi [...] Gli operatori della poesia visiva sono pronti a tutto: basta con l’andare in pensione; basta con i musei, le biblioteche e le mostre biennali istituzionalizzate, basta con i facili approcci editoriali, basta con le più o meno affascinanti e avventurose mode culturali e chi più ne ha più ne metta.[...] Questa condizione può emergere soltanto attraverso lo sforzo di una discussione ad ogni livello in tutte le dimensioni della vita artistica e della convivenza artistica. L’indispensabilità di una simile rivoluzione di linguaggio e di comportamento nasce dal fatto che la nuova condizione del proletariato poetico va costruita e conquistata: la qualità di questa rivoluzione deve essere tale da rinnovare continuamente se stessa.⁵⁴

È, infatti, sempre nel 1964, che Marcucci realizza una serie di manifesti composti con caratteri in legno: l’obiettivo è quello di appropriarsi dei supporti tipici della propaganda politica, ribaltando ideologicamente la funzione dello stesso medium, secondo i principi teorici della “poesia tecnologica” messi a punto da Lamberto Pignotti. Il tratto violento del pennarello, dell’acrilico e della tempera che caratterizzano i vari *Sigh* della fine degli anni Sessanta, oppure *Boo!* del 1967 o ancora *Waah* del 1968, e *La Nazione* (**fig. 3**) del 1967, ridicolizzano, con impeto e foga irriverente che saranno tipici della contestazione studentesca, le promesse elettorali e i proclami politici della classe dirigente italiana riportati sulle prime pagine dei quotidiani nazionali.

⁵⁴ L. Marcucci, *Situazione della nuova poesia in Italia*, in «Lotta Poetica», n. 11, Brescia, aprile 1972, pp. 4-5.

Un secondo tema che percorre l'opera della Marcucci è senza dubbio l'opposizione alla politica condotta dagli Stati Uniti in ambito internazionale, soprattutto in riferimento alla guerra in Vietnam⁵⁵. Si pensi a lavori come *Di doman non c'è certezza* (**fig. 5**) del 1972, capolavoro paradossale ed esempio chiarissimo di black humor, dove una celebre foto che ritrae una giovane viet-cong con un fucile americano puntato sulla tempia è chiosata, appunto, dalla spiazzante citazione da Lorenzo il Magnifico; *Noxin* del 1970 (**fig. 6**), nel quale componendo le lettere all'inverso inscritte nel fumetto della sinuosa figura femminile - quasi una rilettura in chiave pop della Statua della Libertà - così da creare una sinistra storpiatura del nome, l'artista esprime, in modo anche onomatopeico il suo dissenso per la politica aggressiva del presidente americano; *Quando l'America uccide* (**fig. 7**), del 1970, dove una voluttuosa e imbellettata bocca carnosa di donna pronuncia la frase "quando l'America uccide", espressa con un fumetto nel quale una mano impugna la Statua della Libertà; e, infine, *Chi ci muore e chi ci guadagna* (**fig. 8**) del 1967, dove il riferimento alle ingiustizie del mondo è evidente nel contrasto stridente fra la ricchezza e l'esibizione di questa da un lato, e le vittime della guerra e dello sfruttamento dall'altro, incarnate dalla drammatica figura di donna con in braccio il bambino morente dai caratteri somatici orientali, esplicito rimando al dramma del Vietnam.

Un altro bersaglio della poesia visiva realizzata da Marcucci è costituito dai falsi miti della televisione che popolano il pantheon domestico degli italiani: lo vediamo in opere come *Wham* (**fig. 9**) del 1972, in cui un fermoimmagine delle previsioni meteorologiche condotte in televisione dal colonello Edmondo Bernacca è commentato dalle esclamazioni irriverenti "wham", "sob" e "certo è così", scritte a mano dell'artista, posizionate sulle carte geografiche d'Europa e d'Italia; e *Penso che una corona...* (**fig. 10**), sempre del 1972, una tela emulsionata nella quale la scritta in acrilico rosso sovrapposta ai fotogrammi di Mina, la cui impaginazione ricorda le *Nine Jackies* di Warhol del 1964, mette in ridicolo l'egocentrismo plateale della diva e polemizza con il bombardamento culturale che i media attuano quotidianamente nella vita dei telespettatori. Sono queste due opere che condensano la violenta critica che Marcucci muove alla cultura imposta dai mezzi di comunicazione di massa: sorta di effetto placebo atto a creare icone rassicuranti, o in altre parole, per usare una espressione più recente, spietata "arma di distrazione di massa".

⁵⁵ La ferma condanna delle politiche imperialiste americane e, in particolare della guerra in Vietnam, è uno dei temi portanti della poesia visiva anche al di fuori del contesto italiano. Basti pensare al poeta visivo ceco Jiri Valoch e ad alcuni suoi collage, come *Vietnam mon amour* del 1970 (**fig. 4**). Per un approfondimento sull'opera di Valoch, cfr. J. Pavlik (a cura di), *Jiri Valoch*, Carucci editore, Roma 1975.

Ulteriore tema ricorrente nelle poesie visive della Marcucci è la condizione marginale della donna nella società del tempo: la sua analisi si fonda sulla demolizione e sul rovesciamento della posizione dominante del maschio, manifestata in una serie di opere caratterizzate da una ironia dichiaratamente provocatoria, insofferente al peso delle etichette e delle convenzioni⁵⁶. Si pensi, ad esempio, a *Il fidanzato in fuga* (**fig. 11**) del 1964, un collage nel quale la parodia della corsa allo spazio⁵⁷, centrale nella guerra fredda fra Unione Sovietica e Stati Uniti, diventa il pretesto per ridimensionare il mito maschilista del Superman: le tre tute vuote diventano manichini inanimati, la cui inconsistenza viene segnalata dalla loro acefalia e dalla loro sospensione in aria alquanto goffa. Il rovesciamento del modello dominante di uomo come famelico divoratore di donne appare ancora più evidente nel collage *Che stupenda, deliziosa creatura* (**fig. 14**) del 1972, nel quale una giovane donna, a bocca spalancata, sta per accogliere tra le proprie fauci un piccolo uomo, raccolto con un cucchiaino, che pronuncia, mediante un fumetto dai colori sgargianti, la frase che dà il titolo all'opera: la donna "simbolo oggettivato in un universo di significati creati e disposti dall'uomo"⁵⁸ attua così la sua inesorabile vendetta.

La preminenza del valore estetico nella protesta sociale di Mirella Bentivoglio

Impegnata in una feconda attività letteraria e giornalistica dagli anni Quaranta, Mirella Bentivoglio⁵⁹ (Klagenfurt am Wörthersee, Austria, 1922 – Roma, 2017) si è occupata di poesia concreta e di poesia visiva sia come critica militante che come artista, schierata in prima linea in

⁵⁶ Per comprendere la posizione della Marcucci rispetto al femminismo, è opportuno riportare una sua dichiarazione raccolta da M. Seravalli nel saggio *Arte e femminismo a Roma negli anni Sessanta*, Binklink, Roma 2013, p. 104: «Eravamo impegnate abbastanza, la poesia visiva aveva anche una connotazione politica e il femminismo... arrivato dopo si è entusiasmato di queste cose e forse noi siamo state delle trascinatrici. [...] (Nella poesia visiva) c'è questa connotazione di ribellione. [...] Mi sono sempre sentita di non fare rivendicazioni di tipo femminista, almeno dentro il gruppo. Sentivo che le mie opere erano pari alle loro, se non meglio».

⁵⁷ La corsa allo spazio è stata oggetto di diverse tavole logoiconiche, accomunate da una intenzione parodistica a scopo antimperialista, come *Il primo uomo sulla luna* (**fig. 12**) di P. De Vree (1971) e *Moon, stupid moon* (**fig. 13**) di Sarenco (1972).

⁵⁸ L. Marcucci, *Il guerrigliero androgino. La donna, l'opera, la poesia visiva*, cit., p. 391.

⁵⁹ Per una panoramica sulla produzione verbovisuale di Mirella Bentivoglio, R. Barilli, *Le parole materializzate di Mirella Bentivoglio*, Milano 1971; E. Spera, *Le referenze bivalenti di Mirella Bentivoglio*, Bari 1984; E. Crispolti, *Mirella Bentivoglio. Segnoepoesia*, Milano 1987; A.C. Quintavalle, *Mirella Bentivoglio. Le parole e le cose*, Milano 1987; *Mirella Bentivoglio. Dalla parola al simbolo* (con testi di M.G. Tolomeo, R. Barilli), Roma, catalogo della mostra tenutasi a Palazzo delle Esposizioni, Roma 1996.

un'opera di promozione e diffusione delle pratiche verbovisuali. Questo suo oscillare fra le diverse diramazioni delle esperienze basate sul potenziale visivo della parola e, più nello specifico, sulla disposizione e distribuzione dei caratteri tipografici nello spazio bianco della pagina⁶⁰, ha generato un disorientamento nella critica artistica che sovente ha incontrato difficoltà nel ricondurre la sua produzione degli anni Sessanta e Settanta nell'alveo circoscritto della poesia visiva *tout court*.

Eppure, all'interno del suo corpus composto da collage larghi e serigrafie, si può delineare una produzione marcatamente di stampo politico-ideologico, affine alle battaglie condotte dal Gruppo 70. Si pensi, ad esempio, a *Il cuore della consumatrice obbediente* (fig. 16) del 1975, una serigrafia applicata su cartone nella quale il cuore della parola Coca, riprodotto nel suo lettering originario a evocare immediatamente la nota bevanda simbolo della cultura pop e del consumismo, privato della "C" iniziale diventa "oca", epiteto che si attribuisce alla donna sciocca, quella che ubbidisce ciecamente agli slogan e si lascia passivamente guidare dai modelli imposti dalla pubblicità⁶¹. È opportuno, riferendosi a quest'opera, una delle più celebri di Bentivoglio, riportare la spiegazione che la stessa poeta di origini austriache ha dato de *Il cuore della consumatrice obbediente* in un documento prezioso che, ponendosi come guida alla fruizione dei messaggi nascosti nella manipolazione del celebre logo della bibita gassata americana, ne svela il dispositivo comunicativo:

Il segno su cui questo lavoro si fonda è notissimo e non solo nel mondo occidentale, poiché esso appartiene alla iconosfera del nostro tempo esattamente come un segnale stradale: la sigla della Coca Cola. Questa sigla non subisce violenza: l'inizia e viene solo spostata e poi specularmente raddoppiata. Si ottiene così un duplice risultato. Primo: il contorno di un cuore. Secondo: lo spezzone verbale «oca» che, per il raddoppiamento della «C» iniziale, è stato separato dalla sigla presa in esame. E questa parola scoperta dentro la parola assume autonomia, pur restando intimamente legata a quella sua matrice segnica che è il nome della bevanda americana. Scatta dunque un processo di progressive plurivalenze: ambiguità tra l'iniziale di «Coca» e il segno di cuore (segno di provenienza ben diversa ma di uguale destinazione, perché ampiamente logorato dall'uso consumistico); ambiguità tra «Coca» e «oca», nome dell'animale di cortile che precede caracollando allineato. E se il segno di cuore è prevalentemente legato al mondo femminile (la sua etimologia iconica, come si sa, è il pube) il significato del vocabolo «oca» è, in simmetria perfetta, un femminile attributo della passività soddisfatta. E la pubblicità oggi

⁶⁰ Ad esempio, uno dei suoi più celebri collage logoiconici *Ti amo* del 1970, probabilmente debitore di un lavoro precedente del poeta visivo Herman Damen, *Sperimentazione Vocale* del 1969 (fig. 15), ancora oggi è oggetto di una classificazione incerta.

⁶¹ Il Mart possiede una seconda versione dell'opera, una serigrafia montata su metallo specchiante, realizzata sempre nello stesso anno, nel quale, come ha precisato Daniela Ferrari, «la parola OCA, racchiusa nella forma a cuore delle due "C" speculari, campeggia su uno specchio, oggetto che riflette e invita a riflettere, simbolo dell'inganno e della vanità, luogo delle brame femminili e giudice spietato del reale, quindi anche detentore della verità. Quale azione se non lo specchiamento, indica un rituale tipicamente femminile?», cfr. D. Ferrari, "Bussate (ai sogni) e vi sarà aperto..." *Mirella Bentivoglio, tessitrice di trame tra simboli, linguaggi e poesia in Poesia Visiva. La donazione di Mirella Bentivoglio al Mart*, Cinisello Balsamo, Milano 2011, p. 30.

prende di mira soprattutto la donna, preda spesso facile di una persuasione che fa leva sul suo orgoglio; fruitrice o sognatrice di lucidi elettrodomestici, di pavimenti scivolosi, e di formaggini produttori di genialità. Sul piano plastico, l'eleganza indubbia di una scritta che l'abitudine c'impedisce ormai di «vedere» viene rivelata nella nuova situazione spaziale in cui essa viene a trovarsi. Così all'intervento critico che fa leva sull'ironia, si aggiunge il potenziamento visivo di un segno pubblico nato dalla mano felice di un anonimo e dalla cultura grafica di un preciso tempo storico. In tal modo, il poeta «punisce» chi ha strumentalizzato e privatizzato la cultura, ed evidenzia nel contempo le qualità plastico-inventive dell'ignoto artigiano-designer.⁶²

Come hanno evidenziato Lamberto Pignotti e Stefania Stefanelli⁶³, *Il cuore della consumatrice obbediente* rappresenta uno dei momenti di massima vicinanza tra poesia visiva e scrittura visuale: la parola si fa immagine, è sul punto di perdere la propria specificità linguistica per avvalersi in misura dominante delle proprie caratteristiche iconiche. Nell'opera in questione, la linea di demarcazione tra scrittura tipografica e scrittura manuale cade e il segno verbale diviene l'immagine di sé stesso. Non solo: *Il cuore della consumatrice obbediente* offre la possibilità di cogliere nel *détournement*⁶⁴ del logo di un prodotto di successo come la Coca Cola, un evidente riferimento al prelievo delle icone della società dei consumi, operato dalla pop art. Infatti, a differenza di altri poeti visivi che, in più occasioni, hanno ridimensionato l'influenza esercitata dal movimento artistico nato tra l'Europa e l'America negli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso sulle loro creazioni logo-iconiche, Bentivoglio in un'intervista rilasciata nel 1976 riconosce l'importanza del linguaggio esplicito e diretto della pop art, affine maggiormente alla poesia visiva rispetto ai codici linguistici della coeva arte concettuale⁶⁵:

La pop art ha sollecitato un'attenzione all'iconografia di massa, che certamente ha influenzato la poesia visiva. L'arte concettuale ha portato avanti il processo d'impoverimento dei mezzi iniziato dalla poesia visiva (e non solo da essa). Ma l'arte concettuale non ha un atteggiamento critico nei confronti del linguaggio verbale istituzionalizzato. Sebbene sfaccettatissima, e non

⁶² M. Bentivoglio, nota introduttiva al catalogo della mostra *Fra parola e immagine. Mirella Bentivoglio, Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti*, tenutasi nella sede dell'Ass. Pro Loco di Cave, RM, n.n., Fondo Mirella Bentivoglio, Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Venezia, Porto Marghera.

⁶³ Cfr. L. Pignotti, S. Stefanelli, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, Campanotto, Pasian di Prato (UD), 2011, p. 150.

⁶⁴ Per un approfondimento sulla tecnica del *détournement*, cfr. G. Debord, G. Wolman, *Mode d'emploi du détournement*, in «Les Lèvres nues», n. 8, maggio 1956, Bruxelles; ripubblicato nell'edizione critica di *In girum imus nocte et consumimur igni*, Gallimard, Parigi 1999; riprodotto in *Guy Debord (contro) il cinema*, Il Castoro/La Biennale di Venezia, Milano 2001, p. 44, cit. in L. Poluzzi, *Guy Debord: il détournement come metodo compositivo*, in «Effetto Notte», n. 7, luglio-agosto 2007.

⁶⁵ Sulla diffusione della pop art sui giornali italiani, materia prima per la creazione delle tavole logoiconiche dei poeti visivi, cfr. L. Iamurri, *Il pennello nell'occhio. La pop art sui rotocalchi, prima e dopo la Biennale del 1964*, «Studi di Memofonte», vol. XI (2013), pp. 122-140.

identificabile con un'ideologia, nell'attuale fase, mi sembra tendenzialmente intellettualistica, elitaria. La poesia visiva è dialetto. Credo che abbia più affinità con l'aggressività comunicativa della pop art.⁶⁶

La pop art non è l'unico riferimento americano nella formazione della Bentivoglio poeta visiva. Nel 1954, infatti, l'artista visita la personale di Ben Shahn nel padiglione USA alla Biennale di Venezia. L'incontro con le opere dell'artista statunitense di origini lituane suscita in lei un desiderio irrinunciabile di approfondire l'opera del maestro del "realismo sociale", a tal punto da indurla nel 1963 a dedicargli una monografia edita da De Luca. È interessante riportare la testimonianza della Bentivoglio al riguardo:

L'analisi approfondita della sua opera mi portò in un mondo lontanissimo dal mio. Ciò che mi fece tribolare fu soprattutto l'uso della parola nei suoi disegni. Contravveniva a tutte le regole a me note. Ero travagliata dai dubbi e non sapevo che quel lavoro di scavo avrebbe preparato le fondamenta della mia operatività nell'ambito della scrittura visuale, di cui allora ignoravo perfino l'esistenza.⁶⁷

Una lezione, quella dell'artista americano, che resterà impressa nella memoria della poeta lungo l'intera sua produzione, soprattutto nei lavori dai quali traspare in maniera più evidente la sua sensibilità politica, protesa a raccontare i drammi patiti dai più deboli. In particolare, nel collage *Fiore nero* (fig. 17) del 1971, la Bentivoglio si inserisce nel solco tracciato dalla battaglia a sostegno della causa afro-americana condotta da Adriano Spatola nei lavori che analizzeremo nel capitolo successivo dedicato alle antologie di poesia visiva degli anni Sessanta. Il lavoro si compone di un fotomontaggio su legno sagomato ispirato a una fotografia, apparsa sui giornali dell'epoca, del funerale di un diciannovenne di colore americano, Donald Rick Dowell, assassinato da un poliziotto. L'evento colpisce Bentivoglio, che realizza un'opera i cui caratteri rientrano perfettamente nei criteri che definiscono la poesia visiva: l'immagine e i testi sono tratti dal veicolo della comunicazione massmediale per eccellenza, il quotidiano. L'immagine del corteo funebre è ritagliata e scontornata nella forma di un fiore dai petali scomposti. Lo stelo è composto con i ritagli della didascalia della foto e rende esplicito il riferimento funereo. L'opera, peraltro esposta nella mostra curata dalla stessa Bentivoglio per la Biennale di Venezia del 1978 dal titolo *Materializzazione del linguaggio*, pietra miliare del percorso della poeta di origini austriache come studiosa delle esperienze verbovisuali, viene illustrata dalla stessa autrice con queste parole:

⁶⁶ Intervista di Roberta Lubich a Mirella Bentivoglio, luglio 1976, dattiloscritto, n. n., Fondo Mirella Bentivoglio, Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Venezia, Porto Marghera.

⁶⁷ M. Bentivoglio, *L'Assente*, edizioni Milella, Lecce 2017, p. 30.

la didascalia giornalistica ha una doppia funzione plastica e referenziale: per il funerale di un negro ucciso sono neri la bara, i cavalli, i vestiti, perfino i fiori. L'artificio dei protagonisti accomuna semiologicamente il nero della pelle e del lutto, e denuncia, con l'annerimento degli elementi vegetali, l'offesa recata dal razzismo alla natura: ma il ritaglio svela nella fotografia del funerale stesso i contorni di un fiore: perciò riscontra e offre la ricostituita naturalità della sfida poetica.⁶⁸

Persino in un'opera dai toni così drammatici, Bentivoglio non smarrisce una certa eleganza compositiva che forse costituisce il tratto peculiare della sua ricerca verbovisuale, come già aveva notato Basilio Reale, il quale, recensendo su «Nac» una sua personale alla galleria Schwarz nel 1971, aveva paragonato le opere esposte in mostra “a un cesto di fragole bellissime”⁶⁹. Una analoga compostezza formale che caratterizza quella che resta probabilmente la sua opera più celebre, *Ti amo* (1970), un collage connotato da un'esplicita coscienza di genere – quantunque Bentivoglio operi in modo autonomo rispetto alle direttive imposte dal coevo movimento femminista –, in cui, come ha notato Seravalli⁷⁰, l'immagine della bocca di donna aperta come metafora della fuoriuscita dal mutismo secolare è ripresa dall'iconografia dei manifesti femministi.

Lamberto Pignotti e “il cavallo di Troia nella roccaforte neocapitalistica”

La produzione di Lamberto Pignotti (Firenze, 1926) come poeta visivo negli anni Sessanta è prolifica quanto la sua febbrile attività di saggista. Nel caso del fondatore del Gruppo 70, la tecnica prediletta resta quella del collage: preleva immagini e parole da quotidiani e rotocalchi e li riassembla per affrontare apertamente temi politici, sociali e d'attualità. I suoi attacchi alla società dei consumi e alle convenzioni borghesi sono sempre diretti ed espliciti anche quando, influenzato da uno studio approfondito della semiologia, decide di cercare in fotoromanzi e fumetti il materiale verbale per i propri lavori. Come ha puntualizzato Martina Corgnati⁷¹, l'essenza “libertaria” della guerriglia semiologica di Pignotti consiste non solo in un progetto di de-condizionamento dall'insinuante violenza delle comunicazioni di massa (intese sia come pubblicità sia come informazione), ma in una prospettiva di liberazione, di riscatto, di risveglio della percezione

⁶⁸ M. Bentivoglio, *Poesia Visiva*, in AA.VV., *Nuove conoscenze e prospettive del mondo dell'arte*, in *Supplemento e aggiornamento dell'Enciclopedia Universale dell'Arte*, Unedi, Roma, 1978.

⁶⁹ B. Reale, *Dicembre è la stagione delle fragole?* in «Nac», 1, 1972, p. 23.

⁷⁰ Cfr. M. Seravalli, *Arte e femminismo*, cit., p. 78.

⁷¹ Cfr. M. Corgnati, *Dalla poesia tecnologica alla poesia visiva e oltre: Lamberto Pignotti* in *Pignotti*, Colognola ai colli, 1996, p. 16.

subdolamente addormentata dai media, dal mondo stesso e dalle interpretazioni troppo vincolanti e dogmatiche.

D'altra parte, per quanto concerne l'evidenza del messaggio politico intrinseco alla sua produzione verbovisuale, occorre fare dei distinguo rispetto alle soluzioni stilistiche e formali trovate dai suoi compagni d'avventura, posto che la componente ideologica è sempre stata centrale nella ricerca artistica condotta dal Gruppo 70, come confermato dallo stesso Pignotti:

Abbiamo sempre insistito sul rapporto fra arte e ideologia: ci interessava molto questo punto, cioè che in sostanza ogni messaggio poetico ed artistico è anche un messaggio ideologico. [...] Quelli che in qualche modo dissentono e si oppongono al sistema. Noi facevamo all'inizio degli anni Sessanta un discorso ideologicamente complesso, ma lucidamente "contro". Tutto sta nel fare un discorso che non sembri apparentemente contro ma che in realtà lo sia profondamente: un particolare discorso indiretto.⁷²

Tuttavia, se nell'opera di un artista come Sarenco, di cui parleremo più avanti, la relazione fra poesia e azione politica è ribadita in maniera più che manifesta e "a senso unico", precludendo la possibilità al fruitore di spingersi verso alternative possibilità di lettura e interpretazione, Pignotti, pur tenendo sempre a mente il diretto significato politico del proprio lavoro, non manca di concedersi veri e propri *divertissement* semantici, caricando i suoi messaggi di una verve ironica e tagliente. La sua è una prospettiva disincantata circa le reali potenzialità della poesia visiva di incidere sulla realtà politica del momento, un approccio metodologico che non disdegna un certo ridimensionamento della nozione di "impegno", più volte rivendicata dagli intellettuali nel corso degli anni Sessanta⁷³. È lo stesso poeta fiorentino a puntualizzare gli obiettivi reali della poesia visiva e della poesia tecnologica, le due strade dell'avanguardia poetica da lui percorse negli anni Sessanta e Settanta:

Due sono le strade che l'avanguardia poetica sta oggi percorrendo: una porta fuori dal linguaggio e addirittura fuori dal libro, l'altra si addentra e scava nel linguaggio medesimo. [...] Dal punto di vista ideologico invece entrambe mirano a contrastare il processo ufficiale di mercificazione e massificazione: l'una opponendo messaggi cifrati allo sperpero linguistico delle comunicazioni di massa, l'altra dandosi a smontare, ricomporre e riutilizzare in opposta direzione proprio i meccanismi delle comunicazioni di massa. Ogni élite del potere fonda il suo

⁷² Cfr. L. Pignotti, *Identikit di un'idea: dalla poesia tecnologica e visiva all'arte multimediale e sinestetica, 1962-2002*, Pasion di Prato 2003, p. 47.

⁷³ «Se io proponessi, ora, un appello a chi sta in questa stanza: Chi vuole andare in Vietnam volontario? Probabilmente non ci andrebbe nessuno» è il passaggio di una relazione di Umberto Eco che Pignotti condivide, ribadendone tutta l'opportunità, superando ogni retorica dell'*engagement* propugnato dagli intellettuali di sinistra del tempo, in L. Pignotti, *Identikit di un'idea*, ivi, p. 52.

prestigio sul linguaggio, variamente trasformato in vero e proprio rituale all'indirizzo del proprio culto: ma gli idoli smontati e le formule magiche decifrate e dissacrate perdono tutto il loro ascendente. Qui risiede l'assunto del secondo tipo di avanguardia a cui si rifanno la poesia tecnologica e la poesia visiva. La prima, com'è noto, tende a recuperare all'area del linguaggio poetico la refurtiva verbale estorta dal sistema tramite le sue comunicazioni di massa (giornalismo, pubblicità, eccetera) rovesciandone ideologicamente ed esteticamente i significati. La seconda cerca di prolungare e completare l'operazione di recupero e di ribaltamento ideologico – estetico degli stessi mass-media sul versante dei messaggi visivi. L'addebito che viene fatto alla poesia tecnologica e alla poesia visiva è principalmente quello di porsi non come eversione ma come riforma del sistema, di accettare l'equazione arte-merce, di non avere la carica necessaria per demistificare e comprendere il presente, di operare una fuga in avanti. Va da sé che le due operazioni poetiche in questione non si sono poste traguardi miracolistici. A livello critico si è parlato per esse di comunicazione alternativa, di guerriglia semiologica, di merce respinta al mittente, di cavallo di Troia nella roccaforte neocapitalistica. Non di rivoluzione. [...] La poesia visiva, dirottando infatti i messaggi della pubblicità, del rotocalco, del fumetto, costituisce concretamente o potenzialmente, un'arma per la guerriglia cittadina.⁷⁴

Combattere con le stesse armi della cultura mass mediologica, utilizzando il messaggio che le è proprio, cambiato di segno e di significato è, pertanto, l'obiettivo di molti dei collage prodotti da Pignotti nella seconda metà degli anni Sessanta. È il caso, ad esempio, de *La città della furia selvaggia* (**fig. 18**) del 1964, un collage su cartone nel quale la scritta “succede al mondo nuovo”, estrapolata dall'autore dai linguaggi tecnologici pubblicitari, fotografa la realtà di una società opulenta, ma anche aggressiva e volgare, incarnata dall'effigie della tigre, ripetuta ai quattro angoli della composizione visiva. Costruito secondo una griglia che rispetta la struttura gutenberghiana del foglio, costituisce una delle prime prove della “guerriglia semiologica” propugnata negli anni iniziali di attività del Gruppo 70. Analogo messaggio si cela dietro *La narrativa del Grand Hotel* (**fig. 19**), collage su cartoncino realizzato sempre nel 1964, basato sulla contrapposizione fra il mondo ricco, che “sghignazza e gioca”, e quello più povero e in crisi. Le responsabilità della società opulenta sono suggerite dal soldato in armi, ma Pignotti non attua una denuncia diretta, piuttosto il suo fine è di indurre chi guarda ad una presa di coscienza. Come dimostrato dai due collage sopra menzionati, i fatti di cronaca costituiscono la fonte principale dei lavori del poeta visivo fiorentino nella seconda metà degli anni Sessanta: lo testimonia *Contro studenti e artisti* (**fig. 20**), collage del 1968 nel quale l'immagine in bianco e nero - prelevata da un quotidiano - di piazza S. Marco a Venezia con le cariche della polizia, una delle più emblematiche della Biennale più contestata del secolo, contrasta con l'immagine patinata della signora,

⁷⁴ Cfr. L. Pignotti, *Il supernulla: Ideologia e linguaggio della pubblicità*, Firenze 1974, pp. 177-178.

emblematico esempio, invece, dell' "alta moda italiana": due immagini che rappresentano le relazioni pericolose fra il sistema dell'arte e il capitalismo.

Anche il primo libro di poesie visive di Pignotti viene assemblato prelevando materiali da un quotidiano, medium privilegiato dal poeta fiorentino per le sue composizioni logoiconiche. Infatti, *I postdiluviani* (**fig. 21**), redatto in collaborazione con Luciano Lattanzi nel 1967, è formato dalla giustapposizione, come sempre irriverente e caustica, di testi e immagini prelevati dall'edizione de «Il Resto del Carlino» del 5 novembre 1966, dedicato al racconto del *dies horribilis* della drammatica alluvione che colpì Firenze. Il senso dell'operazione del montaggio confluito nelle dodici poesie visive che compongono il libro è illustrato dallo stesso Pignotti nella nota introduttiva:

Quel giorno i postdiluviani stavano già guardando alle cose con gli occhi di chi ha doppiato forzatamente gli avvenimenti: la civiltà (dai musei alla luce elettrica, dalle biblioteche all'acqua potabile, dagli archivi al telefono), sembrava ormai un fatto remoto, da antidiluviani. Il diluvio aveva affogato il benessere, l'Arno era entrato materialmente nei televisori, il fango aveva riempito le lavatrici, la corrente della nafta aveva spinto le auto senza le prestazioni del Tigre. Ma il 5 novembre ai postdiluviani giunsero ugualmente notizie dagli antidiluviani: esse riferirono di un diluvio insolito (Arno, fango, nafta) e di un diluvio solito (patria, sport, elettrodomestici). Ai postdiluviani non restò che fare il confronto (tragico, ironico) tra i due diluvi.⁷⁵

I postdiluviani costituiscono di fatto il preludio alle serie di lavori di Pignotti, conosciute con i titoli di *Souvenir*, *Zero*, *Foto ricordo*, *Thrilling* e *Happening* (**fig. 22**), intrapresi alla fine degli anni Sessanta, nei quali il poeta tecnologico fiorentino, "come un clochard che cerca tra la spazzatura del consumo e trova cicche di comunicazione"⁷⁶, si serve di fotografie prese da quotidiani, legate a un fatto di cronaca che mettono immediatamente in allerta il pubblico, intervenendo sulle immagini con la propria grafia, cancellando o scrivendo, e privandole della didascalia: grazie a questa azione le fotografie e ciò che rappresentano subiscono una improvvisa riattivazione che le riporta al presente restituendo loro forza ammonitrice e di denuncia.

Michele Perfetti e la prassi rivoluzionaria come "decongestione permanente"

Poeta visivo e sperimentale, laureato in Filosofia, dagli anni Sessanta Michele Perfetti (Bitonto 1931 – Ferrara 2013) segue attivamente l'evolversi sia della poesia lineare sia della poesia visiva e

⁷⁵ L. Pignotti in collaborazione con L. Lattanzi, *I Postdiluviani*, Edizioni d'Ars, 1966, nota introduttiva.

⁷⁶ Cfr. C. Bertocci, *Il dopo è una nuova comunicazione*, in *Lamberto Pignotti. Quaderni del Verri*, catalogo della mostra (Mantova, Museo Civico, galleria d'arte moderna 1976), p. 103.

sperimentale, con alcune incursioni anche nel genere degli audiopoemi⁷⁷. Dal 1967 partecipa attivamente al Gruppo 70 e, come vedremo nel capitolo dedicato alle esperienze verbovisuali pugliesi, diventa animatore di mostre, dibattiti, convegni e festival nella provincia tarantina, eventi che, oltre a porsi come prime rassegne nazionali di poesia visiva, coeve a quelle fiorentine, consentono la creazione di una scuola di poesia visiva locale che troverà in Vittorio Del Piano il suo esponente principale.

La ricerca artistica di Perfetti si fonda su una lotta senza quartiere al nuovo “oppio dei popoli”, quella comunicazione di massa determinata non solo dalla pubblicità, ma anche dalla regia di un potere che pretende di avere un rapporto gerarchico con la comunicazione. Il poeta pugliese concepisce la poesia visiva come un atto, a un tempo, di autoliberazione e di contagiosa capacità decisionale, rivolta al fruitore che intenda svegliarsi da un “totale incantamento”:

La nostra epoca, organizzata secondo una direzionalità tecnologica a tutti gli effetti, che tutti coinvolge, si avvale di congegni tali da minimizzare le capacità decisionali dell'individuo, perciò costretto alla più avvilente massificazione, cioè all'anonimato. E l'apparato socio-antropologico, passivo nella struttura linguistica, condiziona l'uomo all'alienazione totale: che è, dunque, anche alienazione linguistica. E giacché *al di fuori del mondo non c'è che il mondo*, si dimostra essenziale e necessaria la *lotta*, che è da effettuarsi dall'interno del Sistema medesimo, e non altrimenti possibile. Ecco che bandita la *natura* come elemento innaturale, ci si avvale, sul piano metodologico e operativo, degli stessi mezzi del Sistema/Ordine, col preciso scopo di decongestionare l'uomo, a tutti i livelli, dalla passività dell'ingranaggio e renderlo così disponibile al *self* come capacità decisionale.[...] La nostra è un'età dominata dalla parola (espressa in diversi, e quasi sempre antitetici, tipi di linguaggi: da quello burocratico a quello sportivo, al tecnico, al filosofico, etc., in una babele verbale, autentica espressione del Sistema/Ordine in cui si è totalmente sommersi) e dall'immagine (filmica, pubblicitaria, fumettistica, etc.): parola e immagine che si fanno mito, mistificazione e insieme diarroica dispersione dilagante; che producono nell'uomo un totale incantamento.⁷⁸

Secondo Perfetti, il nemico da sconfiggere, prima ancora dell'imperialismo americano, del consumismo sfrenato, della mercificazione del corpo femminile, è la prigione nella quale l'uomo contemporaneo viene recluso dai “linguaggi tecnocratici del sistema”, contro i quali l'unica arma vincente è rappresentata dal “linguaggio dell'azione, prassi rivoluzionaria permanente”, come egli stesso afferma:

⁷⁷ Si segnala, al riguardo, il testo che Michele Perfetti scrisse nel 1962 per una canzone musicata dal duo Amadori-Piubeni, *Vorrei volar lassù con Gagarin*, ad oggi inedita, rinvenuto da chi scrive nell'archivio ferrarese del poeta, curato dal figlio Luigi Hamiaah Perfetti.

⁷⁸ M. Perfetti, *No alla degradazione* in *Comunicazioni Visive. Rassegna di poesia*, Massafra, Gennaio 1968, n.n.

Un magnifico flipper [...] questo mondo d'oggi, chiuso nelle tautologie della comunicazione aberrante. In effetti, vincolato e immerso nei linguaggi tecnocratici del sistema, l'uomo-sfera si specchia nel panorama segnico della sua più avvilente castrazione, completamente libero di muoversi nella prigione a vita che lo chiude. Squarcio esistenziale che punta sul presente, la poesia visiva ingloba il mondo in negativo e tende ad implicare l'uomo del nostro tempo nell'unica alternativa possibile che è quella di riscattare globalmente l'immaginazione. Volgendo la realtà in positivo, la poesia visiva uccide la storia che l'ha generata; così rinuncia al passato, che nel presente raggiunge la sua massima espressione, per prefigurare un futuro immediato, per il quale la vita si coniuga come pieno e totale loisir. In questa fase dialettica l'unico linguaggio possibile è quello dell'azione, prassi rivoluzionaria permanente, qui e ora.⁷⁹

Per combattere la propria battaglia ideologica, Perfetti si serve di due generi letterari-artistici diversi: da un lato, come gran parte dei componenti del Gruppo 70, si avvale della tecnica del "collage largo"⁸⁰, dall'altro elabora un'ulteriore forma di espressione, il cosiddetto "romanzo visivo", un intreccio narrativo che si dipana attraverso la giustapposizione di poesie visive raccolte in un unico volume. Rossana Apicella, fra le critiche più attente al lavoro di Perfetti, ha messo in luce questo particolare approccio del poeta pugliese, partendo dall'analisi di *Virus* (fig. 23), edito da Amodulo nel 1971, un poemetto filastrocca nel quale ogni verso è introdotto da un *ma*, congiunzione avversativa posta a reiterato elemento di contestazione delle affermazioni sottintese a quelle elencate nel testo, in una spirale di immagini prelevate dagli asfittici ambienti domestici piccolo-borghesi:

Qui, noi troviamo anche il personaggio-chiave, anche se non si vede, se non è mai nominato, ma è come l'ipotesi inespressa contestata dal *ma* di *Virus*: [...] perché il personaggio del Romanzo Visivo è la commessa, la parrucchiera, la piccolo-borghese, o, magari, la casalinga di lusso, o la call-girl in fuoriserie dei quartieri alti, creature di umanità povera, lettrici di oroscopi della stampa rugginosa, ingorde di principesse ed attrici, strumentalizzate dal sistema attraverso il monopolio dei mass-media, sacca di voti inerti destinati al *fascismo in doppio petto*. [...] Il Romanzo Visivo di Michele Perfetti acquista, pertanto, una dimensione di denuncia etica che lo differenzia dal romanzo basato sul nonsense e sulla poetica dell'assurdo di derivazione dadaista proprio per la carica di denuncia contenuta nel racconto. È una denuncia contro il sistema, attraverso quelli che sono considerati i *giudiziosi*, gli equilibrati perché accettano i dogmi del sistema; gli imbecilli, le

⁷⁹ Nota introduttiva a *Michele Perfetti*, depliant con scheda acritica di Pierre Restany stampato in occasione di una personale tenutasi nei primi anni Settanta alla Galleria Centrosei di Bari, Archivio Michele Perfetti, Ferrara.

⁸⁰ Il termine è stato formulato da Lamberto Pignotti per indicare l'adozione della tela emulsionata di grande formato nella realizzazione di combinazioni logoiconiche, in opposizione ad un "collage stretto" riferibile ad ogni composizione poetica, cfr. L. Pignotti, S. Stefanelli, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, Campanotto, Pasian di Prato (UD), p. 137. Mentre per Adriano Spatola, «Pignotti, per sottolineare la differenza fra il poema-collage visivo e qualsiasi altra forma di collage, parla di *collage largo*, mettendo così in rilievo l'estensione e la complessità del materiale linguistico e figurale usato. La nozione di *collage largo* si riallaccia a quella di una poesia tecnologica, e cioè di una poesia «scritta nella lingua di oggi e nella lingua di tutti», le cui radici affondano nel terreno extraletterario delle comunicazioni di massa, cfr. A. Spatola, *Verso la poesia totale*, Paravia 1978, p. 107.

donne di casa, le professoressine di inglese sono i pilastri delle dittature striscianti o palesi. Michele Perfetti [...] denuncia la fatiscenza della piccola borghesia, la regressione, la inutilità del suo discorso anti-storico, dissacra i miti del perbenismo, oppone alla falsa virtù i feticci dell'Eros industrializzato.⁸¹

Nel romanzo visivo Perfetti, pertanto, concentra tutta la sua riflessione sulla condizione di isolamento dell'uomo vittima del bombardamento della comunicazione mass-mediale, chiuso nelle sue gabbie mentali, congestionato dalla valanga di sollecitazioni verbali e visive che gli giungono dalla carta stampata. Una denuncia che il poeta pugliese condensa in uno dei suoi collage più irriverenti, *Sino in fondo* (**fig. 24**), del 1966. La composizione, divisa in tre registri, presenta la parte superiore frastagliata da un gioco ordinato di lettering che transitando nell'immagine del water della fascia centrale costituisce la premessa del passaggio alla frammentazione escrementizia della fascia inferiore: un atto di accusa nei confronti della stampa omologata e, al contempo, una caustica rappresentazione visiva della "decongestione permanente"⁸² auspicata da Perfetti per l'uomo del suo tempo.

Nei collage larghi, però, il poeta pugliese non si limita a tradurre in composizioni logoiconiche il tema portante della sua riflessione artistica e filosofica, ma si scaglia in modo esplicito contro la forma di potere verso la quale sembra mostrarsi maggiormente sofferente, ovvero quella della Chiesa cattolica. Si pensi a opere come *Sesso Extra* (**fig. 25**) del 1969, un collage su faesite in cui la Cappella Sistina, già bersaglio in passato di molte avanguardie, viene demistificata dalla donna nuda adagiata in primo piano sul barattolo di olio da motore con l'esplicito rimando all'amore carnale, "S(esso)", e a *Super* del 1971 (**fig. 26**), in cui la crocifissione di Cristo, la cui figura viene costruita mediante un montaggio di gambe e braccia femminili, viene derubricata ad episodio da romanzo rosa. Analogo discorso valga per un trittico di opere realizzate nel 1972: *A quando maestro, la rivoluzione?* (**fig. 27**), incentrata sul tradimento della rivoluzione sociale propugnata da Cristo compiuto dall'establishment vaticano; *Per una nuova primavera virile* (**fig. 28**), una delle tante satire dei poeti visivi dedicate a Paolo VI; e, infine, a *A letto con Marx* (**fig. 29**), collage nel quale si condanna l'ipocrisia del clero post-conciliare. Sono questi tutti lavori che incarnano la ferma opposizione di Perfetti a qualsiasi tipo di dogma e all'ingerenza da parte della Santa Sede nei grandi temi della politica italiana del tempo, come l'aborto e il divorzio. Non a caso, due poesie visive di Michele Perfetti, la già citata *A quando maestro, la rivoluzione?* e *O Italia* (**fig. 30**) del

⁸¹ R. Apicella, prefazione a *Michele Perfetti*, Carucci, 1975, pp. XVIII – XIX.

⁸² *La decongestione permanente* è il titolo che Michele Perfetti sceglie per la sezione della rassegna nazionale di poesia visiva *Co/incidenze* organizzata a Massafra da lui curata nel settembre del 1969.

1971 - nel quale la penisola viene incarnata da una figura femminile adagiata su un altare liturgico, vittima sacrificale del potere costituito, del quale la religione dello stato costituisce un solido sostegno - figurano, accanto ad alcune composizioni di Tomaso Kemeny⁸³, Emilio Isgrò, Sarenco, all'interno del repertorio *Concordato e così sia: testi e tavole di controinformazione con più di trecento disegni, vignette e poesie visive di opposizione al Concordato dal 1929 ad oggi*, curato nel 1973 dal fondatore dell'ALRI (Associazione per la libertà religiosa in Italia) Luigi Rodelli.

Sarenco, il poeta visivo marxista e anticlericale

Sin dal 1963, Sarenco (Vobarno 1945 – Salò 2017), al secolo Isaia Mabellini, inizia a occuparsi di ricerche poetico-visive stringendo i primi contatti con gli artisti del Gruppo 70, nel quale entrerà ufficialmente l'anno successivo. Come più volte ha ricordato nei suoi scritti Enrico Mascelloni⁸⁴, Sarenco è un poeta guerriero, o un guerrigliero poeta, che ha fatto della lotta, della guerra, della polemica e del combattimento la sua poetica⁸⁵. Una poetica che recupera tutta la violenza e le tecniche di guerriglia care alla tradizione dada-surrealista e poi situazionista, rifiutandone, però, il non-sense e l'aspetto ludico. Il suo contributo al movimento della poesia visiva si contraddistingue per il tono graffiante e caustico con cui elabora testi di ispirazione marxista-leninista che associa a immagini di provenienza varia, dal mondo della comunicazione a quello dell'arte.

Servendosi delle tecniche del collage, dell'*assemblage* o della tela emulsionata, ottiene opere di forte impatto che utilizza come strumento di lotta politica e culturale. In *Avanti popolo alla riscossa* (**fig. 31**) del 1971, ad esempio, dissacra una processione di angeli, dettaglio di un celebre affresco di Giotto raffigurante il tema dell'Ascensione all'interno del ciclo decorativo della Cappella degli Scrovegni di Padova, con il più popolare verso di *Bandiera rossa*, la celebre canzone dei lavoratori italiani di matrice comunista e socialista. In *Il popolo è forte* (**fig. 32**), sempre del 1971, interviene

⁸³ Tra i fondatori del Movimento Internazionale Mitomodernista e della «Casa della Poesia» di Milano, Tomaso Kemeny (Budapest, 1938) ha pubblicato diversi libri di poesia, fra i quali ricordiamo *Urlando Sodoma*, edito da Sampietro nella collana Underground/A nel 1971.

⁸⁴ Cfr. E. Mascelloni, *Sarenco o l'arte della guerra*, in *Sarenco. Sono un poeta di montagna e me ne vanto*, a cura di M. Gazzotti, Fondazione Berardelli, Milano 2008, pp. 215-217.

⁸⁵ La frequentazione da parte di Sarenco di ambienti legati alla sinistra extraparlamentare è certificata anche dall'attenzione mostrata dalle forze dell'ordine a motivo dell'attività rivoluzionaria condotta dal poeta bresciano. Infatti, a ridosso dell'attentato di piazza Fontana, fra gli attivisti dell'ultrasinistra sottoposti a perquisizioni e interrogatori figura anche Isaia Mabellini, in quel momento in servizio di leva con gli alpini, considerato dal questore di Brescia un marxista-leninista. In calce alla relazione inviata il 20 dicembre 1969 alla Direzione generale della PS, si parla anche all'amicizia di Sarenco con il cantautore genovese De Andrè, cfr. M. Franzinelli, *Quel terrorista di De Andrè. Così la polizia schedò il cantautore*, in «La Repubblica», 10 gennaio 2009.

invece con il motto “Il popolo è forte, armato vincerà”: il verso anarchico-rivoluzionario viene iscritto in un fumetto, giustapposto ad una riproduzione della celebre *Bagnante seduta* di Renoir, conservata nella collezione dell’Art Institute Chicago. Con questo stratagemma, Sarenco ottiene un effetto ludico e paradossale: un’icona della pittura borghese, incarnata dalla classica figura della bagnante e del nudo femminile, diventa la protagonista di una battaglia comunista. In *Poetical licence* (**fig. 33**), forse l’opera più conosciuta dell’artista bresciano, utilizza la fotografia di una ragazza, scattata a Belfast nel 1971 durante gli scontri fra gli irlandesi e la polizia inglese⁸⁶, come allegoria di una licenza poetica, di una ribellione alla tradizione letteraria, fondendo così i due fronti sui quali conduce la sua personalissima battaglia, quello politico e quello letterario.

Se nella serie delle *Identificazioni politiche*, “schede in forma di poesia pubblica-poesia politica”⁸⁷, Sarenco compone una galleria di “nemici del popolo”, fra i quali annovera il maresciallo della questura di Brescia Mario Aldo Albanese (**fig. 35**), responsabile di diverse denunce politiche contro operai, studenti e lo stesso Sarenco, un’opera come *In attesa che il sole sorga su queste montagne* (**fig. 37**) del 1971, mostra, invece, l’attenzione rivolta dal poeta bresciano al maoismo cinese⁸⁸: un verso tratto da una canzone cinese del periodo della grande rivoluzione culturale viene trascritto nella doppia versione dei caratteri occidentali e degli ideogrammi orientali su un pentagramma, a voler significare che anche “la musica può assumere funzione di ideologia politica”, come ha notato Klaus Bruderholz⁸⁹.

Il tema anticlericale che condivide con Michele Perfetti, accennato nella rivisitazione giottesca sopra menzionata, caratterizza tutta la produzione del poeta bresciano a cavallo degli anni Settanta. La demolizione della dottrina cattolica e la condanna delle ipocrisie del magistero della Santa Sede

⁸⁶ È stato K. Bruderholz il primo a raccontare la genesi di questa opera-manifesto della poesia visiva di Sarenco, cfr. K. Bruderholz, *Sarenco. Opere degli anni '60 e '70*, Nomadnomad 2008, p. 14. Il lavoro è da mettere in relazione alla poesia visiva *Belf(e)ast, Bella festa* (**fig. 34**) di Paul de Vree - fondatore, con Sarenco, della rivista «Lotta Poetica» - dedicata ad una lettura amara e sarcastica degli eventi che sconvolsero la città di Derry il 30 gennaio 1972, nell’Irlanda del Nord, durante la giornata di scontri avvenuti fra manifestanti ed esercito britannico, passata alla storia come “Bloody Sunday”.

⁸⁷ Cfr. M. Corgnati, *Il caso “Lotta Poetica”*, in M. Gazzotti (a cura di), *Sono un poeta di montagna e me ne vanto*, Fondazione Berardelli, Brescia 2008, p. 262.

⁸⁸ Una attenzione, quella dedicata al maoismo cinese, che si può scorgere anche nell’opera di Elio Mariani, esponente della Mec Art – nelle cui fila militò anche il sodale di Sarenco, Gianni Bertini, nell’avventura editoriale di «Lotta Poetica» – in opere come *La rivoluzione culturale cinese* del 1971 (**fig. 36**).

⁸⁹ Cfr. K. Bruderholz, *Sarenco*, cit., p. 32.

sono particolarmente sentite da Sarenco tanto da diventare elementi centrali di un corpus di opere rintracciabili all'interno della sua produzione parallela alle iniziative eseditoriali da lui coordinate.

Si pensi, ad esempio, all'intera serie di collage, realizzata nei primi anni Settanta, che si rifà alla massima di Karl Marx "La religione è l'oppio dei popoli" (fig. 38); alle numerose performance, come quella realizzata all'interno del festival di neoavanguardia *Parole sui muri* di Fiumalbo nel 1969, nel quale Sarenco si aggira indossando una maglietta recante l'appello *Anticattolici di tutto il mondo unitevi* (fig. 39); alle rassegne non convenzionali, come *EIMAC 1* (1969)⁹⁰, la Prima Esposizione Internazionale di Manifesti Anticattolici, pensata come mostra diffusa sui muri delle vie principali di alcune città italiane; alle poesie sonore, come *Papa Zum*⁹¹, con la quale ridicolizza la figura di Paolo VI, e *Kein gott*⁹², in cui la sostituzione di una consonante trasforma l'invocazione "Mein gott" (Mio Dio) nella negazione totale "Kein gott" (Nessun dio); ed, infine, alle azioni pubbliche, come *A ricordo di...* (fig. 40), in cui oltraggia con l'irriverente gesto dell'ombrello le lapidi commemorative di personaggi storici di spicco della Democrazia Cristiana, come Alcide De Gasperi. Come ha opportunamente notato Patrizio Peterlini, è proprio nell'azione pubblica intesa come atto rivoluzionario che Sarenco esprime la tutta la sua volontà di riformulazione della realtà:

è nella possibilità offerta dalla "poetica dell'atto", entrata nel repertorio dell'arte contemporanea attraverso le sperimentazioni agite dai protagonisti della stagione informale, e soprattutto grazie all'evoluzione delle performance, che l'artista ha la possibilità di un'azione diretta e risolutiva del proprio rapporto con il mondo.⁹³

L'azione pubblica è il linguaggio estetico prediletto dal poeta bresciano, il quale rifiuta ogni compromesso con le sedi istituzionali dell'arte, riversando il suo *furor* polemico nelle strade e sui

⁹⁰ Cfr. «Amodulo», n. 2, giugno 1969, n. n.

⁹¹ La poesia sonora *Papa Zum* è stata recentemente riproposta all'interno della mostra *Lotta Poetica. Il messaggio politico della poesia visiva*, curata nel maggio 2017 da Benedetta Carpi de Resmini in collaborazione con chi scrive per gli spazi espositivi della Fondazione dei Monti Uniti di Foggia, cfr. catalogo edito da Iacobelli, Roma 2017.

⁹² Il *leitmotiv* della traccia, il mantra "Kein Gott - Mein Gott", viene riprodotto da Sarenco anche su supporti plastici lunghi anche centinaia di metri, che fa librare in cielo tramite l'utilizzo di palloncini gonfiati con elio in azioni eseguite in alcune manifestazioni artistiche di quegli anni, come nel 1970 al Festival de l'Imagination di Bienne, nel 1970, cfr. catalogo della mostra *Performance. Corpo privato e corpo sociale*, curata da Nicoletta Boschiero e Duccio Dogheria alla Casa d'Arte Futurista Depero di Rovereto dal 19 novembre 2016 al 7 maggio 2017, Mart 2016, p. 120. Chiara Perin, invece, ricorda come "Sarenco proprio nel 1968 alterò l'invocazione tedesca "oh mein Gott" fino al motto, non privo di sarcasmo, "gott mit gut(tuso)", in un'ulteriore gioco linguistico irriverente che, con ogni probabilità, celava un riferimento anche alle tavole licenziate da Guttuso al termine del secondo conflitto mondiale e pubblicate nel 1945 sotto il titolo di *Gott mit uns*, cfr. *Cronaca e partecipazione. Il Sessantotto di Renato Guttuso* in «Palinsesti», n. 4, 2014, p. 43.

⁹³ Cfr. P. Peterlini, *Sarenco: Le riviste, La lotta. Storia di un esploratore dell'avanguardia*, Nomadnomad 2006, p. 12.

muri cittadini. Testimonianza di questa scelta operativa è *Teatro Pubblico* (**fig. 41**), un libro d'artista edito nel 1972 dalla *Téchne* di Firenze che documenta, attraverso il materiale riprodotto, l'iter giudiziario a cui Sarenco e il suo collaboratore storico Enrico Pedrotti furono sottoposti perché accusati di essere autori di alcune scritte murali antimilitari e anticlericali (VIVA MAO e PORCO DIO) sui muri del seminario e della caserma del distretto militare di Brescia.

Sempre di carattere eminentemente politico è un altro corpus di opere dal titolo *Ciclo dell'ideologia tedesca* (**fig. 42**), esposto nel 1972 alla Galleria Centro di Brescia, che verte invece intorno al tema della propaganda nazista. Sarenco recupera in quest'occasione dalla rivista «Signal», diffusa in Italia dal regime tedesco, pagine pubblicitarie sulle quali interviene a livello grafico. L'artista non vuole aggiungere nulla e infatti si limita a ristampare tale e quale questo materiale, cambiando solamente il supporto e il formato: il messaggio, a distanza di tempo e nonostante la decontestualizzazione operata, non perde la sua carica inquietante e grottesca, che non può non far riflettere lo spettatore⁹⁴.

La chiamata in causa dello spettatore, il suo coinvolgimento diretto diventa elemento ineludibile e fondamentale anche per un altro lavoro di Sarenco che sfugge ad ogni categoria estetica, *Il mese termografico* (**fig. 43**), un'operazione, diretta a registrare la temperatura del corpo del visitatore della mostra allestita nel 1970 alla Galleria Santa Chiara di Brescia, che, per traslato, diventa un'allegoria del termometro politico di un'Italia che, esaurita la spinta rivoluzionaria del movimento studentesco, si accinge a fronteggiare la drammatica stagione degli anni di piombo, caratterizzata da violenti episodi di eversione armata. Di questa operazione resta soltanto un resoconto di Basilio Reale pubblicato su «Nac», una delle poche riviste di settore a dare visibilità agli eventi connessi alle esperienze verbovisuali. Nella recensione, il critico non soltanto illustra i contenuti dell'operazione condotta da Sarenco, rintracciandone le istanze ideologiche, ma coglie l'occasione per mettere in risalto la vivacità degli operatori poetico-visivi, ingiustamente ignorati dalla critica contemporanea:

Né libro, né mostra, né opere in senso tradizionale [...] Giorno dopo giorno l'acquirente-fruitor della scheda indicherà con un trattino nella casella corrispondente il valore della sua temperatura corporea dando così vita nell'arco di un mese (la mostra di intitola appunto "Il mese termografico") a un grafico che evidenzia il ciclo della propria personalità, come scrive Sarenco dichiarando di aver voluto «...caratterizzare direttamente lo svolgersi del ciclo creatore

⁹⁴ È presumibile, alla luce delle posizioni marxiste assunte da Sarenco a più riprese nel dibattito politico e artistico di quegli anni, che il titolo di questo corpus di opere contenesse un rimando a Marx, Engels, *L'ideologia tedesca*, scritto tra 1845 e 1846 e pubblicato postumo nel 1932.

- fruitore». Non è neppure il caso di sottolineare quanto importante sia in questa operazione la partecipazione del fruitore. [...] Un rapporto fra l'ideologia di Sarenco e queste sue opere c'è indubbiamente nella misura in cui le tavole termografiche contribuiscono a potenziare – come hanno fatto altre opere di poesia visiva di altri operatori – il clima anti-istituzionale che stiamo vivendo anche in arte.⁹⁵

Un clima anti-istituzionale che troverà ampio spazio sulle colonne di «Lotta Poetica», la rivista nata nel 1971 per iniziativa dello stesso Sarenco, che ospiterà, come vedremo nel prossimo capitolo, diverse inchieste contro la Biennale di Venezia ed altre rassegne artistiche ree di ostracizzare gli autori contemporanei militanti nella sinistra extraparlamentare.

Eugenio Miccini e la poesia visiva votata alla disobbedienza

Laureato in pedagogia, Eugenio Miccini (Firenze 1925-2007), si avvicina al mondo dell'arte come pittore: un'esperienza che si rivela una breve parentesi all'interno della sua carriera, dal momento che negli anni Cinquanta e Sessanta si dedica soprattutto alla scrittura di poesie e saggi letterari. Risalgono al 1962 le sue prime poesie visive, nelle quali predilige un linguaggio ideografico, universale, operando la sua personale “guerriglia semiologica” compiendo operazioni di cattura e trasposizione dei materiali e modelli espressivi dai diversi ambiti dell'informazione, appropriandosi anche dell'iconografia scientifica dei grafici e dei diagrammi cartesiani. Diagrammi e grafici a cui, nel ricreare una nuova funzione comunicativa, somma una personale lettura simbolica ed enigmatica del mondo.

Significativo in tal senso, è la serie *Diagrammatica* (**fig. 44**), realizzata da Miccini in collaborazione con Vitantonio Russo fra il 1972 e il 1973: in questo lavoro, composto da 13 schede sciolte stampate in bianco e nero per i tipi della Tèchne di Firenze, i grafici costruiti con il sistema delle assi cartesiane forniscono una visualizzazione immediata, integrata all'intervento verbale, che esplica il tema della composizione. I due autori commentano così la loro opera:

Eccoci a restituire questi feticci tecnologici la loro perduta umanità, ad estrarli dal loro universo (e dunque dal loro rituale) freddo, logico, cinico e, appena fuori dal loro valore gergale, ineffabile.⁹⁶

Il tentativo di disinnescare l'alienazione diffusa dall'aspirazione tecnologica torna in un'altra opera del 1972, *La rivolta* (**fig. 45**): il grafico che Miccini utilizza in questa tela emulsionata è un

⁹⁵ B. Reale, *Sarenco*, in «Nac», n. 3, Milano, marzo 1971, p. 16.

⁹⁶ Nota in quarta di copertina, *Dia grammatica*, Tèchne, Firenze 1973.

espediente per esprimere il concetto libertario e anticonformista particolarmente presente nella sua ricerca artistica, specialmente in relazione al mercato dell'arte, da lui sempre tenuto a debita distanza, reo, secondo la lettura critica del poeta fiorentino, di ridurre la creazione artistica a mero oggetto di consumo, come egli stesso ha puntualizzato:

Come un evaso, ricercato e inseguito dal quotidiano; come tutti i ladri, ho riciclato la refurtiva, il denaro sporco...E siccome il mondo della vita non cessa di stupirmi per la sua banalità invadente – che è la filosofia del Potere, del parassita – il mio lavoro non perde di legittimità, di attualità: c'è in esso una costante tensione ideologica che resiste ai modelli di consumo che regolano il mondo. La cultura è costretta a rinnovarsi in una fatica di Sisifo infinita e tuttavia sempre ridotta a merce. Ho sempre creduto [...] di lavorare alla produzione di un'antimerce. E l'insuccesso mi ha dato ragione. Sono quasi felice, quindi, di vivere questa contraddizione: la mia opera non è dispersa nel consumo e tuttavia non ha goduto di quella maggiore diffusione e informazione che il Sistema delle Arti (tra cui massimamente il mercato con i suoi manager) gli avrebbe consentito.⁹⁷

Miccini crede fermamente che la poesia nasca dalla libertà di espressione; il titolo stesso dell'opera, *La rivolta*, ci suggerisce che lo scopo di ogni artista è la ribellione alla “norma”, al vincolo stilistico e di maniera, che, in questo caso, è rappresentato dal grafico e quindi dalla statistica prodotta da un sistema che predilige una massificazione generalizzata piuttosto che la ribellione dagli schemi precostituiti delle leggi economiche. Per il poeta fiorentino occorre reagire mediante l'espressione artistica per evitare che l'uomo diventi un soggetto spersonalizzato: un rischio palesato dall'opera, realizzata sempre nel 1972, *L'uomo è un'unità statistica* (**fig. 46**). Ecco l'aspetto ideologico dell'attività di Miccini, “un ripensamento permanente sul mondo della vita attraverso l'ottica della semiologia”⁹⁸.

Lo studio del linguaggio, infatti, dei suoi dispositivi e delle sue strutture interne, caratterizza l'intera produzione del fondatore del Gruppo 70: i rebus, gli anagrammi, le crittografie diventano strumento di lotta politica, di disobbedienza civile, di opposizione alla violenza dei totalitarismi. Ce lo dimostrano una serie di opere costruite proprio a partire dall'adozione delle tecniche linguistiche offerte dall'enigmistica.

È il caso, ad esempio, di un'opera del 1971, *Ingenui e comici* (**fig. 47**), nella quale, sulla linea della sperimentazione della parola, Miccini realizza un collage politico, dove le immagini di una riunione di alcuni militanti neofascisti, ritratti nell'atto di fare il saluto romano, vengono abbinate a una

⁹⁷ Cfr. E. Miccini, *Il poeta è un evaso dal quotidiano* in «Logomotives», Factotum, 32, Illasi 1983, p. 17.

⁹⁸ Cfr. I. Mussa, *Miccini e l'ideologia*, in E. Mucci, *Eugenio Miccini e la manipolazione dei segni*, Portofino 1980, p. 45.

definizione irriverente, ricavata dall'anagramma del nome e del cognome dell'artista stesso. Il carattere estremamente pungente del lavoro tende a mettere in ridicolo i protagonisti non solo di questa foto ma, più in generale, di tutta la corrente politica alla quale questi fanno riferimento.

L'impronta fortemente ideologica e politicamente impegnata che dagli esordi segna l'opera di Miccini si fa particolarmente aspra negli anni Settanta, assumendo i toni di una vera e propria polemica permanente che rifletterà il particolare periodo storico della contestazione e della lotta tra destra e sinistra, nato ed avvertito principalmente all'interno degli ambienti universitari. Un'opera emblematica in tal senso è *Sic erat in fatis* (fig. 48), una serigrafia su plexiglass del 1972, nella quale l'artista, come ha evidenziato Lucio Vetri, condensa tutta la carica contestativa della poesia visiva:

In *Sic erat in fatis* è apertamente dichiarata una radicale insofferenza per l' "ordine costituito". La grossa, sproporzionata stella di colore rosso che Miccini aggiunge al firmamento, dissestando così l'ordinata configurazione della volta celeste, vale proprio come segno-gesto di insubordinazione: non già, ovviamente, contro gli irreali dei dell'antica mitologia abitatori del cielo, ma contro i "numi" del tutto reali e terreni che risiedono nel "palazzo" e presidiano la "stanza dei bottoni": sono i Potenti, polizieschi tutori e garanti dell' "ordine sociale", abili a spacciarlo come ineluttabile e nel magnificare l'efficienza e l'efficacia. Miccini non ha alcuna intenzione di "sacrificare" a tali dei, di onorarli e propiziarseli; sa bene, e vuol ricordarlo agli altri, che il mondo non è governato da alcun ferreo e incontrastabile destino: l'istituzione e il mantenimento dell'"ordine sociale" non sono di certo imputabili al fato, ma a precise determinazioni umane, di carattere storico, economico, culturale, niente affatto ineluttabile [...] Di qui, la decisione di votare poesia alla "disubbidienza" e di servirsi delle parole e delle immagini, non già come di materiali per una innocua esercitazione retorica, ma come di un'arma, come di proiettili ben calibrati.⁹⁹

Per Miccini, pertanto, i codici culturali, linguistici, estetici vanno intesi come istituzioni, come l'unica pratica quotidiana possibile in grado di cambiare anche la realtà, o meglio il punto di vista della pratica di conoscenza della realtà. Una posizione che gli deriva, come ha notato Egidio Mucci¹⁰⁰, dalla convinzione che per modificare in senso "rivoluzionario" una società non è sufficiente cambiarne le strutture, ma occorre operare sulle sovrastrutture, prima fra queste quella relativa ai linguaggi che sovrintendono ogni processo di comunicazione interpersonale. Una rivoluzione, questa, che si realizza proprio mediante la poesia visiva che lo stesso Miccini carica di

⁹⁹ Cfr. L. Vetri, *Letteratura e caos: poetiche della neo-avanguardia italiana degli anni Sessanta*, Edizioni del Verri, Mantova 1984, p. 257.

¹⁰⁰ Cfr. E. Mucci, *Eugenio Miccini ovvero della manipolazione dei segni* in *Eugenio Miccini. Poesia Visiva 1962 – 1991*, Colognola ai colli 1991, p. 18.

un potenziale aggressivo, caustico, pungente, individuando i principali bersagli, in una delle sue dichiarazioni più celebri:

Violenza è la trasgressione dalle norme della tradizione linguistica e stilistica; trasgressione dalla logica spietata della società opulenta e del suo razionalismo cinico e autoritario. Trasgressione, dunque, dalla stessa civiltà contemporanea: o la poesia, e l'arte in generale, trasforma profondamente i costumi, o è nulla. In altri termini, la poesia è la prefigurazione di un *regnum hominis*, di uno stato omogeneo della società, cioè un'utopia antropologica generale.¹⁰¹

È così che, nel tentativo di ridefinire i contorni di un nuovo umanesimo, nelle opere di Miccini degli anni Sessanta e Settanta, le argomentazioni di carattere socio-politico, il cui paradigma polemico contrasta, con incongruo e contraddittorio affiancamento, con le immagini sottratte ai media di massa, posizionate di solito in secondo piano, si focalizzano soprattutto sulla condizione dell'uomo e della donna nella società contemporanea, utilizzando come materiale poetico gli slogan pubblicitari e i titoli cinematografici, con l'intento di raggiungere un'ampia fascia di classi sociali, a dispetto del consueto elitarismo nel quale sono confinati la poesia e l'arte. È il caso di lavori come *L'ombra del dubbio* (**fig. 49**) - titolo ripreso dal capolavoro cinematografico girato da Alfred Hitchcock nel 1943 – nel quale un frammento della locandina del film *Il maratoneta* recante il primo piano del protagonista Dustin Hoffman in procinto di sparare un colpo di pistola, diventa metaforicamente la minaccia portata dai modelli imposti dal consumismo alla solidità del “discorso amoroso”, e del collage *La ragazza del '69* (**fig. 50**), in cui la banalità di immagini e di discorsi da rotocalco sulla moda di stagione viene drasticamente ribaltata dal monito conclusivo “l'abito abolisce la differenza di classe”, con un radicale mutamento di codice finalizzato ad una denuncia dell'omologazione indotta dalla società dei consumi.

Luciano Ori e il black humour di un romanzo visivo politico

Fra i protagonisti del Gruppo 70 Luciano Ori (Firenze 1928 – 2007) si distingue per la sua formazione di scenografo teatrale - il suo debutto sulla scena artistica avviene, infatti, a soli dodici anni quando realizza per il Teatro della Pergola di Firenze i bozzetti per l'operetta *La Gran Vía* di Federico Chueca e Joaquín Valverde - e di pittore influenzato dalla pittura metafisica e poi dal costruttivismo del Bauhaus e dall'astrattismo di Paul Klee.

¹⁰¹ E. Miccini, *La poesia è violenza* in E. Miccini, *Poesia visiva politica pubblica*, Téchné, Firenze 1972. Il testo, tradotto in francese, compare anche sulla quarta di copertina del libro d'artista *Poesie est violence*, Agenzia, Parigi 1971.

Esperienze che subiscono una virata teorico-formale quando nel 1963 inizia a utilizzare materiali logoiconici preesistenti e a rielaborarli con la tecnica del collage totale, divenendo, con Antonio Bueno, uno dei principali iniziatori e protagonisti della pittura tecnologica e della poesia visiva, fino a approdare, nella seconda metà degli anni Settanta, ad esperimenti di montaggio filmico non lineare¹⁰². In particolar modo, l'approdo alla tecnica di montaggio verbovisuale si caratterizza, nell'opera di Ori, lungo due direttrici, quella politica e quella psicologica, come egli stesso ha chiarito:

La poesia visiva, affidando priorità e privilegio all'immagine, propone uno spazio concettuale non astratto né possibilistico ma possibile: proprio perché si muove da quell'universo delle immagini nel quale l'uomo contemporaneo è condotto al consumo da sollecitazioni in apparenza morali (il proprio benessere socio-economico) ma in realtà sempre a favore del massimo profitto del capitale, per cui è il consumismo che in definitiva si fa arbitro e suggeritore di concetti e di comportamenti. Di questo macroscopico fenomeno la poesia visiva ha sempre, ideologicamente, tenuto conto, operando con lo stesso rapido, efficace strumento del nemico, e cioè ancora l'immagine - con la dinamica, però, della guerriglia, per fini e significati ovviamente diversi o contrari. È muovendosi su queste due direttrici previste e costanti: quella politica (la contestazione del consumismo fatto immagine) e quella psicologica (la liberazione dai concetti suggeriti da queste immagini) che la poesia visiva raggiunge una reale possibilità di intercomunicazione (per una coltura/comunicazione di cui il fruitore è parte interagente).¹⁰³

Come ha notato Lara Vinca Masini¹⁰⁴, le sue prime poesie visive si distinguono da quelle degli altri componenti del Gruppo 70, per il rigore di impianto, la lucida costruzione, caratteristiche peculiari del suo lavoro. Per Ori, la poesia visiva si pone come “sintesi di una svolta antropologica”, come “alternativa proletaria al capitalismo letterario”¹⁰⁵: finalità che egli persegue, come ha notato Adriano Spatola¹⁰⁶, ricorrendo con una certa violenza al filtro del grottesco, dell'ironia pungente, o all'arma del contenuto ideologico.

Caratteristiche che emergono in tutta la loro forza icastica in un'opera come *Io c'era* (**fig. 52**) del 1967, il romanzo visivo pubblicato in volume dalla libreria Feltrinelli di Firenze, dedicato alla

¹⁰² Nel novembre del 1977 Luciano Ori partecipa alla rassegna internazionale intitolata *Gli art/tapes dell'Asac*, curata da Maria Gloria Bicocchi ed organizzata dall'Archivio Storico di Arte Contemporanea della Biennale di Venezia, con un video - oggi conservato presso l'Asac di Porto Marghera con inventario A5100973 - di 20 minuti dal titolo *Poesia Visiva* (**fig. 51**) che, ad oggi, resta l'unica opera filmica del Gruppo 70 non rientrante nel genere della “cinepoesia”, cfr. M. G. Bicocchi, *Tra Firenze e Santa Teresa dentro le quinte dell'arte ('73/'87)*, *art/tapes/22*, Edizioni del Cavallino, Venezia 2003, p. 85; C. Saba (a cura di), *Arte in videotape art/tapes/22, collezione ASAC - La Biennale di Venezia conservazione restauro valorizzazione*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2007, p. 250.

¹⁰³ L. Ori, *Dichiarazione*, nel catalogo della mostra *Poesia Visiva*, Galleria Centrosei, Bari, gennaio 1972, n.n.

¹⁰⁴ L. Vinca Masini, *Ori*, in «Nac», n. 4, Milano, aprile 1971, pp. 20-21.

¹⁰⁵ Cfr. L. Ori, *Dichiarazione* nella raccolta di poesie visive *Luciano Ori*, Téchné, Firenze 1972, p.7.

¹⁰⁶ Cfr. A. Spatola, *Luciano Ori: poesia visiva*, in «Tam Tam», n. 2, luglio-settembre 1972, p. 81.

tragica alluvione che colpì Firenze il 4 novembre 1966. Attraverso collage di titoli e testi giornalistici con immagini irriverenti, sovente amare, l'artista denuncia le difficoltà della gente, il problema dello sciaccallaggio, il ritardo degli aiuti. Se ne *I postdiluviani*, il libro d'artista di Lamberto Pignotti sul quale ci siamo soffermati nel paragrafo a lui dedicato, il fondatore del Gruppo 70 interpretava l'alluvione come una sorta di diluvio universale abbattutosi sulla società dei consumi, consegnando ai posteri la memoria di quel tragico evento, Ori si rivolge alle autorità ed alle istituzioni responsabili del "diluvio di Stato" nell'*hic et nunc* della tragedia, come ha opportunamente messo in evidenza Giovanni Lista:

L'opera più incisiva di Luciano Ori: *Io c'era*. La poesia visiva come documento, cioè denuncia immediata al di là della "letteratura", non saprebbe esprimersi meglio che in opere come questa. Stampato nel novembre del 1967, sul tema della Firenze alluvionata, *Io c'era* non è un testo per chi vuole ricordare, ma uno strumento del dissenso, un rifiuto della commemorazione perché il presente è quello di ieri. Riletto nel 1973 questo volumetto di 44 pagine sul "diluvio di stato", conserva integra la corrosività della sua ironia, la denuncia ferma di un sistema che, confrontato agli eventi che ne accelerano la dinamica, si smaschera da solo. *Io c'era* è [...] l'intervento migliore, senza dubbio, di Ori e tra i dieci "documenti" che proporremo per gli archivi ideali della poesia visiva come linguaggio concreto sulla realtà.¹⁰⁷

In questa direzione, quella cioè di una "poesia politica", si colloca un altro celebre lavoro di Ori, realizzato nel 1966, *Un lusso per pochi* (**fig. 53**): in questo collage, la pubblicità da rotocalco della Porsche Targa, con la scritta "un lusso per pochi" è sormontata dalla frase, apposta dall'autore, "la legge del Napalm" che si contrappone con drammatico sarcasmo a tutta l'immagine. L'inserimento deviante, la correzione dell'immagine pubblicitaria di dominio pubblico, recando con sé l'immediatezza di un gesto, crea l'iconogramma politico, in questo caso diretto a contestare l'imperialismo a stelle e strisce, rovesciando clamorosamente il messaggio di cui sfrutta, nel lasciarle intatte, tutte le caratteristiche di segno perentorio.

"Contropubblicità" può essere il termine adottabile anche per definire un altro lavoro di Ori ispirato dagli slogan pubblicitari creati dall'industria dell'automobile: *Volkswagen* (**fig.54**), un fotomontaggio del 1963, si distanzia però dal celebre collage di Emilio Isgrò - che riprenderemo incontrato nel capitolo dedicato alle antologie storiche -, nel quale la piccola utilitaria diventa vero e proprio oggetto di culto, "essere perfettissimo", divinità della società dei consumi. Ori, infatti, sceglie di rinunciare all'elemento verbale, tipografico, concentrandosi sull'oggetto-uovo, utilizzato come logo dalla casa automobilistica tedesca in una celebre campagna pubblicitaria¹⁰⁸: l'elemento

¹⁰⁷ G. Lista, *Luciano Ori*, in «Nac», n. 5, Milano, maggio 1973, pp. 13-14.

¹⁰⁸ Ori sembra ossessionato dal bombardamento mediatico che la Volkswagen persegue negli anni Sessanta: anche nella sua produzione teatrale, infatti, i messaggi pubblicitari della casa automobilistica tedesca tornano ripetutamente, come

figurale, reiterato in diverse grandezze sul supporto e riproposto in una struttura visiva completamente diversa dall'originale, viene annullato così nella sua allusione diretta all'oggetto-merce. Come ha notato Lara Vinca Masini¹⁰⁹, nella trasposizione di contesto, il simbolo-uovo perde la sua persuasione occulta al consumo per tornare a recuperare il suo significato più ancestrale, quello di guscio inteso come rifugio, sicurezza, seno materno e il suo potenziale di morfema di un discorso estetico.

Ulteriore esempio di contropubblicità strutturato mediante il collage di pochi elementi ci viene dato da Ori in *L'uomo* del 1967, dove lo slogan pubblicitario è usato per reclamizzare il prodotto- uomo, i cui complessi rapporti con il tempo sono rappresentati dall'immagine di un orologio; mentre in *No al dolore*, si serve della tecnica del fotoromanzo per ottenere una realizzazione che in parte è controfumetto e in parte contropubblicità. Mentre, in opere come *Ite missa est* del 1972 e *Resurgant* del 1973 (**fig. 55**), nelle quali Ori appone sul nero del teleschermo scritte bianche prelevate dalla liturgia del rito cattolico, l'ironia è il grimaldello che il poeta fiorentino utilizza per demolire i miti creati dalla televisione. La sua "precisa intenzione contestatrice" contro ogni icona prodotta dai mass media è evidente in opere come *Monica Vitti* (**fig. 56**) del 1964 e *Habemus Papam* (**fig. 57**) del 1963, nelle quali la ripetizione seriale dell'immagine dei volti della musa di Antonioni e di Paolo VI, pur richiamando una tecnica compositiva tipica della pop art, se ne distanzia per il messaggio veicolato, come, ancora una volta, ha opportunamente indicato Lara Vinca Masini:

In Ori, soluzioni come la ripetizione seriale dell'immagine della testa di Monica Vitti, che è stata – e non a torto, comunque, anche in considerazione della data (1963-64) – avvicinata alla nota immagine seriale di Marilyn di Warhol, in realtà non possono considerarsi di tipo "pop", almeno nel modo in cui si è manifestato il fenomeno "pop", perché l'immagine viene riproposta in un contesto e in un'accezione assolutamente diversi. [...] Non è che con queste affermazioni io voglia escludere, nel lavoro di Ori di quel periodo, l'uso del codice "pop" (Marilyn, ad esempio, è stato uno dei mostri sacri del cinema americano – e internazionale -, come Monica Vitti rappresentava, attraverso il cinema italiano, la quintessenza di quella incomunicabilità che Antonioni contribuiva a rendere una moda, anche se di "élite"). [...] In realtà l'incidenza di questi due opposti moduli nel lavoro di Ori di quel periodo non è che la conferma [...] di una precisa intenzione contestatrice di qualsiasi manifestazione che potesse trasformarsi in atteggiamento o in moda culturale, tale da costituire, come la pubblicità, un mezzo ulteriore di "persuasione occulta" o di adeguamento al "sistema".¹¹⁰

nella poesia-spettacolo del 1968 *Il clinofilo*, nel quale il personaggio del Gangster pronuncia la seguente battuta: «La sicurezza dà tranquillità e la tranquillità è una gran cosa. La Volkswagen è robusta e sicura, dice chi guida. Signora, affidi tranquillamente il marito e i figli alla sicurezza Volkswagen. Suo marito si riposerà guidandola e per i bambini sarà come una balia fidata», cfr. copione del dramma consultabile al web link: <http://copioni.corrierespettacolo.it/>

¹⁰⁹ L. Vinca Masini, testo di presentazione nel pieghevole *Luciano Ori. Poesia Visiva*, Galleria d'arte "Il Fiore", 1972, n. n.

¹¹⁰ L. Vinca Masini, *ibidem*.

Un “adeguamento al sistema” che, secondo Ori, induce soprattutto la donna ad obbedire ciecamente ai canoni di bellezza imposta dai rotocalchi femminili, come si deduce dal collage su cartoncino realizzato nel 1963, *Il filo della bellezza* (**fig. 58**). Nell’opera in questione, la sovrapposizione di due descrizioni visive, quella di un viso di donna e quella mutevole che si sostituisce alla prima mano che l’immagine si ripete all’interno della composizione, dà vita ad registro tragicomico dall’effetto corrosivo che nella deformazione graduale del volto della donna, prefigurazione degli effetti collaterali di un ricorso sempre più diffuso alla chirurgia estetica, rimanda alla distruzione dei valori di una società costruita sul culto dell’immagine¹¹¹.

Ketty La Rocca, la radiologa di una società opulenta

Gaetana La Rocca (in arte Ketty, La Spezia 1938 - Firenze 1976) incontra quasi casualmente la poesia visiva. Infatti, dopo aver lavorato in uno studio di radiologia e essersi dedicata all’insegnamento nelle scuole elementari, inizia a elaborare una profonda riflessione sull’universo della comunicazione, sulle relazioni pericolose che possono intercorrere fra parola e immagine, stimolata dalle sollecitazioni culturali giunte da Lelio Missoni, in arte Camillo, un maestro di scuola anarchico. È lui, infatti, ad avvicinarla al Gruppo 70, con il quale fin da subito condivide lo spirito caustico ed irriverente, prediligendo la tecnica del collage. Proprio con Camillo, La Rocca debutta come poeta visiva nel 1966, pubblicando alcuni collage nella sezione “Il mito ci sommerge” del secondo volume della collana «I Tris» (**fig. 59**), diretta da Enrico Riccardo Sampietro, l’editore bolognese che l’anno precedente – come abbiamo visto nel capitolo dedicato alle antologie – aveva pubblicato i quattro libri-oggetto della raccolta di poesie visive curata da Lamberto Pignotti¹¹².

Come ha opportunamente segnalato Raffaella Perna¹¹³, l’opera *Non commettere sorpassi impuri* (**fig. 60**), offre la possibilità di scorgere il movente ideologico e le pratiche operative che caratterizzano il lavoro della poeta in questa fase embrionale della ricerca da lei condotta

¹¹¹ G. Deisler, *Luciano Ori. La sua opera*, nel catalogo della personale allo Studio Inquadrature 33, Firenze, Marzo 1974, n.n.

¹¹² Per un approfondimento sugli esordi di Ketty La Rocca come poeta visiva sulla colonna de I Tris, cfr. S. Menicocci, S. Triulzi «*Sana come il pane quotidiano*»: *gli esordi tascabili della poesia visiva* in Atti del convegno Concreta-Festa Poesia, Accademia di Ungheria, Roma, maggio 2018, Diacritica edizioni, in corso di pubblicazione. Per un inquadramento generale dell’opera di Ketty La Rocca, cfr. E. Del Becaro, *Intermedialità al femminile: l’opera di Ketty La Rocca*, Mondadori, Milano 2008; F. Gallo, R. Perna (a cura di), *Ketty La Rocca. Nuovi Studi*, Postmedia Books, Milano 2015.

¹¹³ R. Perna, *Il mito ci sommerge: la poesia visiva di Ketty La Rocca* in *Ketty La Rocca 80: Gesture, Speech and Word*, catalogo della mostra, Ferrara 2018, p. 47.

nell'ambito della sperimentazione logiconica. Fondendo riferimenti alle sacre scritture con rimandi all'immaginario cinematografico dell'Italia del boom economico, infatti, La Rocca dà vita a un monito ai limiti del non-sense, bizzarra rivisitazione del sesto comandamento biblico, dove gli "atti" vengono sostituiti con i "sorpassi". Il riferimento inequivocabile è al film di Dino Risi, *Il sorpasso* (1962), dove Vittorio Gassman interpreta Bruno Cortona, conquistatore senza scrupoli simbolo dell'insaziabile voracità dell'Italia, teatro di un consumismo sfrenato. Allo stesso tempo, i due poli tematici, quello della tentazione evocata dal comandamento e quello del subdolo vitalismo del millantatore, vengono evocati, da un lato, dalla fotografia, prelevata da una réclame, di una donna nuda ritratta nell'atto di coprirsi il seno con la mano sinistra e, dall'altro, dalla sequenza di immagini, quasi a simularne il movimento, di un signore di mezza età col soprabito scuro, il cappello e il bastone, prototipo dell'uomo borghese che dietro un'apparente composta sobrietà conduce una vita amorale e trasgressiva. La Rocca elabora, pertanto, adottando un registro comunicativo ironico e aggressivo, e correndo sul filo della polemica femminista, la sua "poesia visiva". Impostata sulla tecnica del *détournement*, utilizzata per approdare a risultati operativi carichi di un nuovo impatto linguistico visivo, La Rocca ricorre a frasi spiazzanti, apparentemente prive di senso, ma invece contenenti sovente allusioni più o meno palesi alla mercificazione oggettuale dell'immagine della donna.

Un tema, questo, che percorre gran parte delle sue prime poesie visive come, ad esempio, *Sana come il pane quotidiano* (**fig. 61**) del 1965, nella quale la poeta ligure si sofferma sulla condizione della donna nella società dei consumi, ancora più limitata da una cultura tradizionalista e cattolica nella realtà italiana del secondo dopoguerra. La citazione del Padre Nostro evidenzia in modo provocatorio come la donna, giovane e sana, venga messa in vendita come il pane, alimento di prima necessità che, invece, con ogni probabilità, manca ai bambini vietnamiti e alla donna, forse la loro madre, che, nel tondo in basso, si sfamano con delle misere ciotole di riso, seduti per terra al crocicchio di una strada. Come ha fatto notare Lucilla Saccà¹¹⁴, la posizione marginale e defilata della scena drammatica sta ad indicare la presa di coscienza dell'indifferenza che la "civiltà" occidentale mostra verso quanto succede nelle altre aree geopolitiche, inebetita dalla ricerca di un benessere alimentata quotidianamente dagli slogan pubblicitari dei rotocalchi. Analogo discorso valga per *Vergine* (**fig. 62**), collage realizzato nel 1964, dove i singoli elementi iconografici fluttuano liberi da qualsiasi griglia tipografica. Qui l'immagine della pin-up, nella sua espressione giovanilistica enfaticamente ammiccante e nelle sue membra sode e tornite, è considerata al pari

¹¹⁴ Cfr. L. Saccà, *Ketty La Rocca* (catalogo, Roma-Monsummano Terme), Roma 2001, p. 31.

degli oggetti di consumo pubblicizzati nel registro superiore della composizione, le due colonie maschili Atkinsons ed Executive: un parallelismo che accosta il corpo femminile ad un ideale “pacco dono”, stenna da regalare come un qualsiasi oggetto di consumo. Anche in *Dicono che lei* (fig. 63), il messaggio pubblicitario rivolto ad invogliare l’acquisto di una crema di bellezza viene ribaltato nell’assegnare alla donna il potere di ridare gioventù al maschio di turno, incarnato dal profilo di un palazzo, metafora del potere patriarcale. Un tema, quello della bellezza imposta dal bombardamento del messaggio pubblicitario, condiviso peraltro, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, con Luciano Ori, che ricorre sovente nell’opera di La Rocca: si pensi a *Qualcosa di Vecchio* (fig. 64) dove il concetto di libertà viene ridotto, ridicolizzandolo, al facile movimento consentito da un collant particolarmente elastico; a *La guerriglia* (fig. 65), collage del 1964-65, dove la categoria della tattica militare sovversiva evocata negli scritti teorici del Gruppo 70, viene applicata, in un parodistico corto circuito lessicale, alla battaglia condotta dal trucco contro le imperfezioni femminili; fino ad arrivare a *Dal potere di controllo al lavaggio* (fig. 66), un altro collage del 1965, in cui il rossetto viene presentato come strumento di manipolazione della coscienza critica femminile.

Ancora più graffiante si rivela la vena polemica di Ketty La Rocca nelle opere che affrontano tematiche religiose e politiche. In *Come si vende?* (fig. 67), ad esempio, traspare l’amara accusa dei cinici profitti ricavati dall’industria delle tante guerre provocate nel mondo; mentre *Bianco Napalm* (fig. 68), uno dei suoi collage politici più famosi – noto in due versioni differenti – si inserisce nella serie delle composizioni verbovisuali aventi come bersaglio l’imperialismo americano. L’opera, infatti, un lavoro che si pone come crocevia tra la prima fase basata sul montaggio verbovisivo e le successive sperimentazioni sulla segnaletica stradale condotte da La Rocca intorno al 1967¹¹⁵, condanna fermamente l’acquiescenza silenziosa della Chiesa, interessata ad arrestare a qualunque costo l’avanzata della ideologia comunista: un colpevole silenzio che diventa subdola approvazione persino della guerra in Vietnam e dell’utilizzo della micidiale bomba al Napalm, adottata, in modo scriteriato dagli Stati Uniti, come strumento di morte. In questo lavoro, “autentico schiaffo all’ipocrisia della Santa Sede”¹¹⁶, anche l’impiego di immagini rigorosamente in bianco e nero,

¹¹⁵ Risulta interessante notare come le sperimentazioni sulla segnaletica stradale abbiano caratterizzato la ricerca verbovisuale di un’altra artista accostabile alla poesia visiva, ovvero la francese François Janicot, come dimostrano alcune sue opere dei primi anni Settanta pubblicate sul primo numero di «Lotta Poetica», uscito nel giugno del 1971 (fig. 69)

¹¹⁶ Cfr. M. Faggi, *Ketty La Rocca dalla poesia visiva ai cartelli segnaletici: il proprio ego e la parola come significante*, in «Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato», 2002, n. 69, p. 31.

peraltro molto frequente come abbiamo visto in gran parte degli artisti del Gruppo 70, viene caricato di valenze simboliche. Il bianco assunto dalla Chiesa come segno di purezza e di pace è anche il bianco della composizione chimica dell'ordigno, mentre il segno nero, con la sua inconfondibile connotazione funebre, segna a lutto la scelta compositiva del lavoro. La critica mossa alla Chiesa è rintracciabile anche nelle opere che stigmatizzano la complicità fra il mondo della cultura e le istituzioni ecclesiastiche, come *Intellettuali in collegio* (**fig. 70**), o l'operato dei partiti politici che in Italia agiscono all'ombra del Cupolone, come la Democrazia Cristiana. Si pensi a un'opera come *Vita fu crudelmente breve* (**fig. 71**), un collage su cartoncino del 1966, nel quale la scritta "combattete il grigiore", posta accanto a una figura maschile bendata con in mano una falce, probabile allegoria della morte, è da leggersi come invito ad un attacco frontale contro il segretario Dc Aldo Moro. Il suo volto, riconoscibile proprio in virtù della ciocca bianca di capelli al quale la scritta evidentemente si rifà, montato nel collage a testa in giù, diventa, guardato *a posteriori*, sinistro presagio del barbaro processo politico dal tragico epilogo, istruito nel 1978 dal cosiddetto «tribunale del popolo» delle Brigate Rosse.

La vis polemica di La Rocca resta, infine, ugualmente tagliente quando vengono analizzati gli effetti, gli amari contrasti, le ingiustizie che la società dei consumi finisce col produrre nei paesi del Terzo Mondo. In *Le scimmie impareranno a parlare?* - un titolo provocatoriamente razzista - o in *Signora, lei che ama cucinare bene* (**fig. 72**), emblematica sintesi del dramma della fame nel mondo, vengono accostate tipologie opposte di donna: quella "bianca" benestante e quella "nera" segnata dagli stenti. Mentre, in *Chi cosa dove* (**fig. 73**) del 1965, la denuncia contro l'imperialismo economico e politico, riprende un accento drammatico e si esprime attraverso lo sguardo doloroso del prigioniero trasportato da un treno merci, ricordo delle deportazioni compiute dai nazisti.

Nel prossimo capitolo vedremo come gli stessi poeti visivi hanno cercato di definire non soltanto i principi estetici ma anche la portata politica della loro ricerca artistica sin dalle prime antologie autogestite, pubblicate negli anni Sessanta e Settanta.

Un primo bilancio omodiegetico: storicizzazione della poesia visiva

nelle antologie degli anni Sessanta e Settanta

Nonostante l'ampia bibliografia prodotta negli ultimi anni¹¹⁷, la poesia visiva stenta ancora a trovare una sua precisa collocazione nella storia dell'arte del secondo Novecento italiano. Ancora oggi capita, sovente, di vedere accostata questa "etichetta" a delle opere che poco o nulla hanno a che vedere con i linguaggi, la tecnica e le modalità compositive che caratterizzano i primi "collage larghi" realizzati dai protagonisti del Gruppo 70, la formazione composta da poeti, musicisti e pittori nata in concomitanza con il convegno "Arte e Comunicazione", tenutosi al Forte Belvedere nel maggio del 1963.

L'urgenza di definire le linee guida di una neoavanguardia che, seguendo l'esempio del Futurismo italiano e del Dada berlinese, si cimentò nelle molteplici varianti combinatorie di elementi logico-iconici, fu avvertita dagli stessi artisti fondatori del movimento, fin dai primi anni di attività del Gruppo 70.

Le sperimentazioni e le forme espressive, tutte differenti nella ricerca di contaminazioni interartistiche, ma accomunate da un bisogno di "uscire dalla pagina", ovvero di trovare una via alternativa alla poesia lineare tradizionale, indussero i poeti visivi ad adottare un "moderno volgare", un vocabolario visivo e verbale prelevato dal mondo delle comunicazioni di massa, cioè da quotidiani, rotocalchi, pubblicità, fotoromanzi e fumetti.

A questa eterogeneità di risultati ed esiti artistici, Lamberto Pignotti ed Eugenio Miccini cercarono di dare ordine e sistemazione in una serie di antologie di poesia visiva, pubblicate tra il 1965 e il 1972.

Queste raccolte si pongono come fonti di indagine fondamentali per individuare non soltanto le caratteristiche peculiari delle prime tavole verbovisuali realizzate dal Gruppo 70, ma anche per

¹¹⁷ Fra i cataloghi di mostre e saggi più recenti basti ricordare: G. Allegrini, L. Vinca-Masini (a cura di), *Visual poetry: l'avanguardia delle neoavanguardie: mezzo secolo di poesia visiva, poesia concreta, scrittura visuale*, Milano 2014; V. De Bellis (a cura di), *L'immagine della scrittura: Gruppo 70, poesia visuale e ricerche verbo-visive*, Milano 2015; B. Carpi de Resmini (a cura di), *Lotta poetica: il messaggio politico nella poesia visiva: 1965-1978*, Guidonia Montecelio 2017; M. Ratti, G. Allegrini (a cura di), *Poetry and Pottery. Un'inedita avventura fra ceramica e Poesia Visiva*, Cinisello Balsamo 2018. Fra gli articoli più recenti, si segnalano: S. Pautasso, *Parola e immagine. La storia non è finita; poesia visiva nei gruppi ed esperimenti del secondo Novecento* in «L'Erasmus», n. 11, Milano 2002, pp. 43 - 55; P. Ferri, *La poesia visiva anarchica, trasgressiva, rivoluzionaria, infedele; un agguerrito gruppo di artisti continua a gridare il proprio messaggio*, in «Arte e Critica», n. 8, Roma 1995, pp. 8 - 9; G. Gigliotti, *Arte e società: la posizione della poesia visiva*, in «Terzocchio», n. 59, Bologna 1995, pp. 27 - 29.

ricostruire le relazioni intercorse fra i primi interpreti della neoavanguardia fiorentina, definire la portata ideologica di un nuovo linguaggio che mirava a smascherare gli inganni della comunicazione di massa, rintracciare i suoi punti di contatto con le avanguardie storiche del primo Novecento, e, infine, stabilire una prima definizione, ovviamente in progress, di un corpus di opere imprescindibili per cogliere i principi teorici e le metodologie operative della neo-avanguardia.

In particolar modo, le quattro cartelle di *Poesie Visive* curate da Pignotti nel 1965, pubblicate all'interno della collana «Il Dissenso» dell'editore bolognese Enrico Riccardo Sampietro¹¹⁸, il primo *Archivio di Poesia Visiva Italiana*, ottavo quaderno speciale realizzato nel 1970 da Miccini come allegato alla fiorentina rivista di cultura contemporanea «Tèchne» e, infine, il poderoso volume *Poesia e/o poesia. Situazione della Poesia Visiva Italiana*, curato sempre dallo stesso Miccini nel 1972 per i tipi della bresciana Sarmic, costituiscono un orizzonte di analisi privilegiato per ricostruire le vicende dei primi anni di attività del Gruppo 70, in virtù anche della scansione temporale che accompagna le vicende della formazione fiorentina, sulle quali ci siamo soffermati nel primo capitolo.

Dagli scritti raccolti nelle pubblicazioni sopramenzionate, tratti da “riviste, giornali, atti di convegni, cataloghi, dichiarazioni di poetica” del tempo, emergono, infatti, i contenuti delle vivaci polemiche intercorse fra i poeti visivi e i poeti concreti, presentati in una prospettiva nazionale ed internazionale, il programma della “guerriglia culturale” messa in campo dalla neo-avanguardia e la definizione di una prima classificazione delle diverse modalità espressive verbovisuali che si pone come embrionale tentativo di storicizzazione autocritica dell'intero movimento artistico nonché come cronaca in tempo reale dello sviluppo e della diffusione dei centri di produzione logoiconica.

Questo capitolo sarà dedicato principalmente a queste tre pubblicazioni¹¹⁹, mettendo in luce le questioni filologiche principali che animarono il dibattito fra i poeti visivi a cavallo degli anni Settanta.

¹¹⁸ Per un approfondimento sulla figura dell'editore Enrico Riccardo Sampietro, cfr. M. Osti, E. Minarelli (a cura di), *3 editori storici d'avanguardia: Sampietro Editore, Geiger Baobab, 3ViTre: dalla sperimentazione grafica al suono*, Pasion di Prato 2012

¹¹⁹ Dalle selezione delle antologie, si è ritenuto opportuno escludere *La poesia come gest-azione mentale: Il gesto poetico* a cura di Luciano Caruso e Corrado Piancastelli, numero monografico della rivista «Uomini e Idee», edito nel 1968, perché incentrato in massima parte sulla poesia lineare e non sugli esperimenti logoiconici. Per un approfondimento su Luciano Caruso, poeta visivo e studioso delle esperienze verbovisuali, cfr. A. Tecce et al. (a cura di), *Luciano Caruso, Alchimia della scrittura*, catalogo della mostra, Napoli, 28 aprile – 31 maggio 1995, Belforte, Livorno 1995; G. Zanchetti, *Il duplice esercizio di Luciano Caruso: post-scrittura e meta-citazione* in T. Spagnoli et al.

Quindici autori riuniti da Pignotti: la prima antologia di poesia visiva

La tentazione ci sarebbe, e forte: quella di proclamare: «Chi non è qui dentro, non è in prima linea sul fronte della poesia».

Con queste parole, si apre l'introduzione all'antologia curata da Lamberto Pignotti per i tipi di Sampietro nel 1965. L'incipit mostra fin da subito l'intento della pubblicazione: riunire in un'unica raccolta i poeti che hanno incarnato nella prima metà degli anni Sessanta le ultime tendenze d'avanguardia, tracciando una linea di demarcazione, una distanza dai contorni netti e regolari, rispetto ai letterati ancorati alla tradizione ermetica italiana.

L'antologia, strutturata in quattro libri-oggetto¹²⁰ (**fig. 1**) pensati come contenitori di schede, è infatti costituita da una selezione di poesie visive del primo nucleo fiorentino, di alcuni esponenti del Gruppo 63, dei genovesi e dell'area napoletana, in un primo tentativo di mappatura delle esperienze verbovisuali diffuse in Italia dai primi anni Sessanta.

Questi gli artisti riuniti da Pignotti: Balestrini, Bonito Oliva, Giorgi, Giuliani, Isgrò, Luca, Marcucci, Martini, Miccini, Ori, Pignotti, Porta, Spatola, Tola, Ziveri. Un gruppo eterogeneo, composto da esponenti dell'avanguardia letteraria ed artistica diversi per formazione e produzione, ma accomunati da una ricerca logoiconica, come lo stesso Pignotti precisa nella premessa:

I poeti che occupano i quattro volumetti di questa antologia di poesie visive [...] non formano ovviamente un blocco monolitico e univoco né per quanto riguarda le premesse, né per quanto riguarda i risultati. [...] Una precisazione, infine. Nell'antologizzare delle opere collocabili sotto il titolo di poesia visiva, ho mirato a selezionare quel tipo di poesia che in qualche modo tende a rapportare la parola all'immagine figurale o a far coincidere materiale verbale con elemento visuale. Perciò ho di proposito escluso, da questa sede, proponendole per altra, le pure sperimentazioni di poesia grafica, anche se debbo ammettere che il confine fra i due tipi di esperienza non sempre è visibile a occhi nudo.

(a cura di), *La poesia in immagine/L'immagine in poesia: Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, Campanotto, Pasian di Prato, 2014; G. Moio, *Da «Documento-Sud» a «Oltranza». Tendenze di alcune riviste e poeti a Napoli 1958-1995*, Edizioni Effepi, Roma, 2018.

¹²⁰ Numeri 5-6-7-8 della collana *Il Dissenso* così strutturati: N. 5: Poesie visive di Nanni Balestrini, Achille Bonito Oliva, Danilo Giorgi, Luca; N. 6: Poesie visive di Emilio Isgrò, Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti; N. 7: Poesie visive di Lucia Marcucci, Stelio Maria Martini, Luciano Ori, Antonio Porta; N. 8: Poesie visive di Alfredo Giuliani, Adriano Spatola, Luigi Tola, Guido Ziveri. La nota introduttiva di Lamberto Pignotti si ripete per ciascun numero, contenente annotazioni poetiche e biografiche per ciascuno degli autori. Ogni volumetto contiene circa 13 poesie visive in bianco e nero su cartoline sciolte per un totale di 22 pagine a pubblicazione.

La selezione operata da Pignotti rispecchia i contatti e le frequentazioni che il poeta tecnologico fiorentino aveva avuto sin dai primi anni Sessanta. Ad esempio, la presenza di Balestrini nell'elenco dei poeti annoverati nell'antologia edita da Sampietro, si può spiegare alla luce della partecipazione dello stesso Pignotti al convegno fondativo del Gruppo 63, organizzato a Palermo nell'ottobre del 1963.

L'incontro siciliano, tenutosi pochi mesi dopo l'appuntamento fiorentino "Arte e Comunicazione"¹²¹, aveva visto la partecipazione di poeti, in particolar modo quelli raccolti nell'antologia *I Novissimi*¹²², come Alfredo Giuliani, Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti, Antonio Porta e per l'appunto Nanni Balestrini, insieme a studiosi di estetica e critica letteraria, quali Renato Barilli, Umberto Eco, Gillo Dorfles, Alberto Arbasino, Angelo Guglielmi, Gillo Dorfles, Luciano Anceschi, Francesco Leonetti, Amelia Rosselli, Luigi Malerba, seguendo una modalità di scambio e confronto, già adottata in occasione dell'evento che sancì la nascita del Gruppo 70.

Ma, se nella vocazione interdisciplinare le due coeve formazioni poetiche sperimentali trovano un comune denominatore, è nella carica ideologica che i poeti visivi si differenziano dai colleghi del Gruppo 63 e dai precedenti ravvisabili nella storia letteraria e nelle avanguardie storiche.

È lo stesso Pignotti a ribadirlo nella introduzione all'antologia:

L'operazione della poesia visiva, anche se ha dietro di sé svariate (e alcune lontanissime) basi nelle retrovie della storia letteraria (basi alessandrine, barocche, futuriste, dadaiste surrealiste e altre ancora) è senza dubbio operazione di prima linea, ma altre concomitanti operazioni – va detto molto esplicitamente – sono attualmente in corso sul frastagliato fronte poetico. [...] È proprio nella carica ideologica, nel potenziale sociologico che risiede a parer mio la differenza fra la poesia visiva in atto e quella, in genere meno propellente, di altri tempi.

¹²¹ Convegno "Arte e Comunicazione", Forte Belvedere, Firenze 24-26 maggio 1963. Vi partecipano Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti, Luciano Ori, Lucia Marcucci, Ketty La Rocca - che costituiscono il nucleo fondatore del Gruppo 70, che proprio da questa iniziativa prenderà le mosse - insieme a critici, artisti, musicisti e specialisti di varie discipline. Interventi di Gillo Dorfles, Lamberto Pignotti, Agostino Pirella, Alessandro Badiali, Gianni Scalia, Umberto Eco, Cesari Vivaldi, Antonio Bueno, Roman Vlad, Giuseppe Chiari, Heinz-Klaus Metger, Franco Castaldi, Eugenio Miccini, Elio Pagliarani, Aldo Rossi e Renato Barilli. Gli atti del Convegno, a cura di Lamberto Pignotti e Eugenio Miccini, furono pubblicati nell'insero "Dopotutto" del numero 67-68 della rivista «Letteratura», Marzo-Aprile 1964.

¹²² A. Giuliani (a cura di), *I Novissimi: poesie per gli anni '60*, Milano 1961. Sul Gruppo 63, cfr. anche R. Barilli (a cura di), *Da un'avanguardia all'altra: esperienze verbo-visive tra Gruppo 63 e Gruppo 70*, La Spezia, Camec 2016; N. Balestrini, A. Cortellessa (a cura di), *Gruppo 63: il romanzo sperimentale*, L'orma, Roma 2013; R. Barilli, A. Guglielmi (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Testo & Immagine, Torino 2003.

Proprio in un'intervista rilasciata nello stesso anno in cui cade la pubblicazione dell'antologia edita da Sampietro, Pignotti chiarisce i contenuti della carica ideologica intrinseca alla poesia visiva, riconoscendone la derivazione dallo *stile tecnologico* teorizzato dal filosofo tedesco Max Bense¹²³:

Si tratta di una poesia che ricerca dei rapporti fra materiale verbale e materiale visivo, ambedue i materiali per lo più tratti e "rigenerati" da quotidiani e rotocalchi, strumenti di informazione di largo consumo. In breve si può dire che la poesia visiva di oggi – e qui se ne scorge chiaramente l'ascendenza dal tronco della poesia tecnologica, cui in fondo appartiene – tende a capovolgere di segno i messaggi delle comunicazioni di massa (giornalismo, pubblicità, fumetti, ecc.) che puntano al rapido consumo delle informazioni.

La poesia visiva ironizza e contesta tale processo che presuppone e alimenta la passività di chi riceve l'informazione: da qui la sua portata insieme estetica e ideologica. Essa insomma equivale al gesto di chi rispedisce la merce al mittente.¹²⁴

Tornando alla composizione del gruppo di poeti riuniti da Pignotti nei quattro libri-oggetto editi da Sampietro, è opportuno segnalare quanto la presenza di Adriano Spatola costituisca motivo di interesse. Se, infatti, nel giro di pochi anni, la diatriba fra "visivi-tecnologici", capitanati da Pignotti e "concreti", le cui ragioni verranno difese proprio da Spatola, deflagrerà in una polemica serrata dai toni piuttosto accesi¹²⁵, nel 1965 i due si trovavano in perfetta sintonia nel tentativo di promuovere e diffondere le esperienze verbovisuali. In particolar modo, Spatola, in questo periodo, pubblica opere quali *Poesia da montare* (1965) e *Zeroglifico* (1966), entrambe pubblicate da Sampietro, presso cui il poeta bolognese riveste il ruolo di direttore editoriale.

È, infatti, proprio Spatola a sollecitare la pubblicazione della prima antologia di poesia visiva, esortando Pignotti nell'aprile del 1965 a riunire, in tutta fretta, in un'unica raccolta, un numero

¹²³ L'influenza esercitata da Max Bense, con la sua teorizzazione di un'estetica scientifica, che si avvale della matematica e delle teorie della comunicazione per determinare la valenza artistica delle opere, è ravvisabile negli interventi pubblicati da Pignotti sulla rivista «Quartiere: quaderno trimestrale di poesia» (1958 – 1960; 1962 – 1968), fondata dal poeta fiorentino insieme a Gino Gerola, Sergio Salvi e Giuseppe Zagarrìo. Per un approfondimento, cfr. M. Gazzotti e N. Zanoletti, *Lamberto Pignotti poeta, artista, saggista e l'esperienza del Gruppo 70. Dalla letteratura alle arti visive, da Firenze a Roma in Lamberto Pignotti. La poesia ve lo dice prima. La poesia ve lo dice meglio*, Brescia 2010, pp. 4 - 9.

¹²⁴ *Poesia, Poetica e comunicazione di massa* in *Il mestiere di poeta*, intervista rilasciata a F. Camon, Milano 1965, cit. in L. Pignotti, *Identikit di un'idea*, Pavia di Prato 2003, p. 24.

¹²⁵ Negli anni Settanta la polemica condotta dai poeti visivi contro i poeti concreti troverà un luogo di discussione privilegiato sulle colonne della rivista, fondata da Sarenco e Paul De Vree, «Lotta Poetica».

quanto più possibile esteso di interpreti dei nuovi linguaggi poetici, così da creare un primo censimento delle esperienze verbovisuali diffuse in modo capillare in tutta Italia¹²⁶.

Il motivo principale che induce Spatola a incalzare Pignotti affinché pubblichi quanto prima l'antologia con la Sampietro è quello di garantire all'editore bolognese il primato, l'esclusiva della prima raccolta italiana di poeti visivi, così da non vedersela sottratta da altre realtà eseditoriali che negli stessi mesi lavoravano ad un progetto analogo.

Un timore fondato quello del poeta bolognese considerato che proprio nell'aprile del 1965 esce il secondo numero della rivista «Linea Sud. Nuova rassegna d'arte e cultura d'avanguardia» con in allegato *Poiorama* (fig. 2), un'antologia di poesia visiva che annovera, fra gli altri, proprio Spatola e Pignotti¹²⁷.

La rivista¹²⁸, diretta da Luca (Luigi Castellano), che sin dal titolo si pone in continuità con la precedente esperienza di «Documento-Sud» si avvale del contributo di Stelio Maria Martini, Luciano Caruso, Mario Persico e Enrico Bugli, e rappresenta un momento di fondamentale importanza per le vicende della poesia visiva italiana - con un particolare attenzione alla scuola partenopea - oltre che per la cultura d'avanguardia tout court. Il titolo scelto per l'antologia, pubblicata in allegato al secondo numero, è una sorta di crasi fra il verbo greco ποιέω, *fare*, radice del termine "poesia" ed il sostantivo "panorama", come si può facilmente dedurre dalla presentazione redatta dal direttore Luca:

¹²⁶ Due lettere di Adriano Spatola, indirizzate a Lamberto Pignotti, conservate nell'archivio di quest'ultimo e rese note da Maurizio Spatola nel suo blog, all'indirizzo http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_storici/S00250.pdf, testimoniano il disappunto del poeta bolognese nell'apprendere che l'antologia annovererà soltanto quindici autori.

¹²⁷ Qui di seguito si riporta l'elenco degli autori con i titoli delle rispettive composizioni riportati nell'antologia *Poiorama*:

Adriano Spatola – Nino Squarza, *Paso doble*; Nanni Balestrini, *Ritratto*; *Commento*; Eugenio Miccini, *Che tempo fa*; *Il poeta e la musa*; Alfredo Giuliani – Toti Scialoja, *Il carcere*; *Il giardino*; Antonio Porta – Romano Ragazzi, *Sono biglie di vetro*; Antonio Porta, *Epigrammi*; Renato Pedio, s.t.; Lino Matti, s.t.; Ugo Carrega, *Equivalenza*; Lamberto Pignotti, *Il signor x*, *La dolce avanguardia*; Stelio Maria Martini, *Mediante un occhio della testa*; *Notizie di parole pubbliche*; Luigi Tola, *Nati dopo il diluvio*; *L'uomo dietro gli oggetti*; Danilo Giorgi, *Sì, d'accordo...*; *Successo*; Mario Persico, particolare del quadro *L'alfabeto della ferita*; Antonio Bueno, *Homo technologicus* (testo di Pignotti, musica di Chiari); Giuseppe Chiari, *Beethoven*; Luca, *Modificazione*; Gordon Poole, *L'uomo*; Kalinowski, *Le secret de Midas*; Fålhström, *Le vin herbé*.

¹²⁸ Su «Linea Sud» così come sulle altre pubblicazioni legate alle pratiche artistiche underground, lo studio più puntuale e completo resta G. Maffei, P. Peterlini (a cura di), *Riviste d'arte d'avanguardia: eseditoria negli anni Sessanta e Settanta in Italia*, Milano 2005.

Presentazione di un panorama, esauriente quanto ci è stato possibile, dell'attività in fatto di poesia visiva è già di per sé, infatti, una scelta tra gli stessi modi dell'avanguardia; in secondo luogo, il fatto che ciascun autore ancora intervenga con un pur breve discorso critico intorno ai testi che presenta, ci pare senz'altro indicativo delle possibilità di modificare (questa volta non più in maniera velleitaria o sfiduciata) il concetto di critica, che altro non dovrebbe essere che coscienza precisa delle ragioni delle proprie opere.

La scelta editoriale adottata da Luca per *Poiorama* appare nelle sue linee di fondo analoga all'impostazione di Pignotti per la sua antologia: prevedere un breve discorso redatto da ciascun autore incentrato sulla propria poetica significa, in altre parole, escludere la critica dal giudizio sulle nuove modalità espressive verbovisuali. Si rende manifesto così, fin dalle prime antologie, un elemento centrale della battaglia ideologica condotta dalla poesia visiva, ovverosia il rifiuto di qualsiasi contatto con la critica istituzionale, rendendo gli artisti unici interpreti e depositari della propria ricerca.

Nella nota redazionale, d'altro canto, si precisa quanto il censimento del panorama tracciato dalla rivista napoletana sia parziale, rispetto alla costellazione di esperienze verbovisuali distribuite sul suolo nazionale:

Gli autori che qui si presentano, insieme, non coprono il numero di quelli che oggi, in Italia, fanno poesia visiva: sono semplicemente quelli che abbiamo potuto raggiungere. Va tenuto presente che ricerche del genere furono già condotte da Emilio Villa e Mario Diacono. Abbiamo inoltre notizia di lavori in questo senso di Giuliano Scabia di Milano, dei genovesi Corrado d'Ottavi e Mignani, di Flavio Manieri di Roma, di Lucia Marcucci di Livorno, di Gianfranco Verdi e Alessandro Mozzambani di Verona, di Toni Toniato di Venezia.¹²⁹

In aggiunta, stupisce scorgere accanto ai nomi di artisti caduti quasi fin dagli esordi nell'oblio, come Toniato, Mozzambani e Manieri, il nome di Lucia Marcucci, protagonista indiscussa della scena verbovisuale italiana, la quale già nel 1963 era venuta a contatto col Gruppo 70, invitando Eugenio Miccini e Lamberto Pignotti a realizzare presso gli spazi del teatro di Livorno "Il Grattacielo" - un vivace centro di produzione sperimentale guidato dal gesuita Valentino Davanzati - l'happening *Poesie e no*¹³⁰ (**fig. 3**), messo poi in scena l'anno successivo.

Proprio in relazione ad un altro happening messo in scena dal Gruppo 70, *Poiorama* costituisce una fonte preziosa, in virtù di un testo, corredato da una serie di fotografie, che svela il significato di una delle prime "pitture-spettacolo" presentata nel 1964 alla mostra di poesia visiva organizzata dal

¹²⁹ Nota introduttiva a *Poiorama*, in «Linea Sud», n. 2, 1965, n.n.

¹³⁰ Cfr. P. Maffesoli (a cura di), *Poesie in azione. Eugenio Miccini – Lamberto Pignotti*, Firenze 2001, pp. 19 - 20.

Gruppo 70 in occasione del secondo convegno del Gruppo 63, a Reggio Emilia. Infatti, nella sezione dedicata a Antonio Bueno, pittore in contatto con Lamberto Pignotti e Giuseppe Chiari sin dal 1963, quando partecipa al convegno fiorentino fondativo del Gruppo 70, l'artista di origini tedesche illustra il messaggio che si cela dietro a *Homo technologicus*¹³¹ (fig. 4), un'opera basata sulla interazione tra pittura, musica e poesia, in un'ottica intermediale e in una prospettiva di attacco frontale alle leggi del mercato:

La causa prima della “crisi” dell'arte moderna risiede probabilmente nella flagrante contraddizione esistente tra una avanguardia che si vuole incontaminata dagli interessi prettamente borghesi di mercato e il fatto brutale che sia poi quel mercato che in definitiva la condiziona. Troppi sono gli esempi di opere nate con intenti rivoluzionari, di denuncia, di protesta, di profezia, di predicazione morale, ecc. che, dopo l'acquisto, si trasformano, non certo per magia, in oggetto di arredamento per abitazioni di lusso. Ne consegue il bisogno, così frequente per l'avanguardia, di cambiare bruscamente rotta, nell'illusione di ritrovare la propria innocenza e la propria indipendenza. E questa, secondo me, è la causa profonda del rapido consumo delle avanguardie “storiche”. Penso che l'unica possibilità di uscire dal circolo vizioso dell'obsolescenza stia non solo nel proporre per l'ennesima volta un'avanguardia che sovverta i concetti estetici in corso, ma nel sovvertire il rapporto economico stesso che condiziona tutta l'arte moderna. Il mio intento, nel costruire l'opera intitolata “homo technologicus” (esposta al convegno del Gruppo 63) è stato quello di creare anziché il pezzo unico da offrire al singolo collezionista, una pittura-spettacolo disponibile per un pubblico privato, cedendone non la proprietà ma soltanto l'uso. Ecco perché nell'opera esiste un dispositivo mediante il quale, chi introduca una moneta nell'apposito meccanismo può “consumare” per un breve periodo di tempo (da uno a tre minuti, a seconda di come viene regolato il convegno) lo spettacolo pittorico, nonché musicale e poetico, “contenuto” nell'opera, invisibile, e non udibile, ma leggibile altrimenti. La definizione pittura – spettacolo indica di per se stessa la necessità di far confluire in una medesima opera, assieme all'opera del pittore, anche quella del musicista e del poeta (nel caso di “homo technologicus” essi sono stati rispettivamente Giuseppe Chiari e Lamberto Pignotti). Penso inoltre che lo stile stesso di una siffatta pittura sia necessariamente molto diverso da quello della pittura-oggetto-di-mercato. Quest'ultima, infatti, malgrado tutte le metamorfosi che le avanguardie le hanno imposto, ha conservato intatto un principio squisitamente borghese, quello della qualità garantita: l'oggetto che, presto o tardi, si dovrà vendere (e ad alto prezzo), deve contenere, anche se nel modo più segreto, un alto tasso di “qualità” che ne sancisca il valore anche, e soprattutto, dal punto di vista mercantile. Altrimenti costituirebbe un tentativo di truffa, che solo i primi dadaisti, forse, osarono concepire. Niente di tutto ciò in una pittura-spettacolo, dove, (indipendentemente dal potenziale di qualità “eterna” che eventualmente i posteri potrebbero scovarci) l'unica qualità che interessa è quella che si misura immediatamente e sicuramente sul metro dell'efficacia culturale.¹³²

¹³¹ L'installazione è stata riproposta all'interno della mostra *Preistoria Contemporanea. Antonio Bueno e la Neovanguardia italiana*, a cura di L. Monaldi, tenutasi dal 27 Gennaio al 10 aprile 2019 presso la Limonaia dell'ex convento dei Padri Cappuccini di Prato.

¹³² A. Bueno, scheda in *Poiorama*, in «Linea Sud», n. 2, 1965, n.n.

Se poc'anzi ci si è soffermati sulla relazione conflittuale e problematica instauratasi fra la poesia visiva e la critica istituzionale, la dichiarazione di Bueno ci consente di individuare un altro bersaglio della “guerriglia semiologica”¹³³ combattuta in prima linea dal Gruppo 70, ovvero il mercato dell'arte¹³⁴. Secondo l'analisi condotta dal pittore, infatti, l'opera viene ridotta, dalle spietate leggi della compravendita, a mero pezzo unico creato ad hoc per soddisfare l'appetito del singolo collezionista. Con lo slittamento della nozione di “titolarità” virata in “consumo temporaneo”, realizzata con l'installazione *Homo technologicus*, Bueno demolisce lo statuto della proprietà privata di un'opera, sottraendola all'esclusiva del facoltoso appassionato e, al contempo, restituendola alla fruizione collettiva.

L'analisi, condotta dai poeti visivi, dei rapporti economici che incidono profondamente sul tessuto sociale dell'Italia dei primi anni Sessanta non si limita, come nella polemica sostenuta da Bueno, all'ambito circoscritto del mercato dell'arte, ma si estende ai fenomeni connessi al boom economico che ha interessato il nostro Paese sin dalla fine degli anni Cinquanta.

A cavallo degli anni Sessanta, il nostro Paese vive infatti una fase di sviluppo senza precedenti: nel periodo compreso tra il 1958 e il 1963, cuore della cosiddetta *golden age*, il passo accelera e il prodotto interno lordo per abitante aumenta a un tasso medio annuo del 6,3 % contro il 4,3 % dell'Europa occidentale e il 2,7 % del mondo¹³⁵.

In questi anni si costruiscono autostrade, la produzione di autoveicoli quintuplica, vengono venduti 634.000 televisori e circa un milione e mezzo di frigoriferi¹³⁶. Cifre, queste ultime, che danno il polso di una realtà produttiva in rapida ascesa e di una società in piena trasformazione. Le contraddizioni e gli squilibri del Paese si fanno tuttavia più evidenti intorno al 1964, quando l'Italia si trova a fare i conti con una crisi di governo e turbolenze finanziarie.

¹³³ Cfr. P. Desogus, *La teoria critica di Umberto Eco La critica dell'ideologia e la guerriglia semiologica* in «Enthymema», VII, 2012, p. 322.

¹³⁴ Significativa in tal senso, sarà l'operazione condotta contro il mercato dell'arte e l'industria culturale incarnata dalla mostra organizzata nel novembre del 1972 presso il Centro Tool di Milano, *Opus demercificandi*, nata da un'idea di Vincenzo Accame, basata sulla possibilità lasciata al visitatore di asportare l'opera verbovisuale che ritiene più significativa, senza alcun pagamento ma lasciando esclusivamente una nota scritta che ne giustifichi la scelta, cfr. *Opus demercificandi*, catalogo della mostra, Centro Tool, Milano, dicembre 1972. Il rifiuto del mercato delle opere d'arte condizionato da potenti galleristi, del valore monetizzato e non intrinseco dei prodotti culturali ispirerà, nello stesso anno, il progetto espositivo *Svendita* realizzato da Enzo Mari presso la galleria milanese Milano.

¹³⁵ E. Felice, *Ascesa e declino. Storia economica d'Italia*, Bologna 2015, p. 230.

¹³⁶ G. Olmoti, *Il boom 1954 – 1967*, Roma 1998, pp. 10-11.

È al lato oscuro della modernizzazione e del boom economico, all'esuberanza senza scrupoli e alla voracità dell'Italia del "miracolo economico" che si rivolge l'interesse dei poeti visivi, come dimostra una delle opere più celebri di Emilio Isgrò, *Volkswagen* (**fig. 5**), realizzata nel 1964, riprodotta in uno dei quattro volumi, il n. VI, dell'antologia di poesia visiva curata da Lamberto Pignotti. Nel collage in questione, come ha fatto notare Vittorio Fagone, Isgrò disvela uno dei principi fondanti la sua ricerca di poeta visivo, ossia

la convinzione che la parola, nessuna parola, è neutra; però egli anziché operare sul colorito, sull'impregnazione emotiva di queste ne tenta spostamenti quantitativi. Ci sono tre opere significative in questa dizione: la Volkswagen del 1964, dove la ripetizione dell'immagine della piccola utilitaria tedesca itera l'indicazione "Dio è un esser perfettissimo" sospendendo e moltiplicando l'alone dell'informazione (un meccanismo noto alla scienza della persuasione) e controllandone tuttavia la ridondanza...¹³⁷

Creando la similitudine Dio-Volkswagen, Isgrò stigmatizza il parossismo consumistico del miracolo economico italiano, capace di idolatrare le icone del benessere, inculcando nella mente del cittadino l'irrinunciabilità della conquista di uno status sociale, reso possibile esclusivamente dalla proprietà di un'automobile. Analoga similitudine basata sulla comparazione divinità-oggetto di consumo viene ripresa anche dal poeta visivo pugliese Michele Perfetti, in un collage del 1969 dal titolo *Dio chi è?* (**fig. 6**). L'opera, che conosciamo grazie alla riproduzione apparsa sul n. 10 della rivista «Lotta Poetica» pubblicato nel 1972, rappresenta una rilettura in chiave sarcastica del celebre dittico di Piero della Francesca, il doppio ritratto dei duchi di Urbino. Perfetti giustappone sui profili di Federico da Montefeltro e Battista Sforza, allineandosi alla tecnica pignottiana del *controfumetto*¹³⁸, due balloon, creando un dialogo surreale fra i due coniugi, giocato, come nel collage di Isgrò, sulla analogia Dio-automobile, quest'ultima non rappresentata visivamente ma evocata dalle singole componenti (candele, tergicristalli, etc...) che la caratterizzano.

Si può considerare una "poesia-pubblicità" anche una delle opere di Pignotti, riprodotta all'interno del volumetto, il VI, dell'antologia edita da Sampietro che lo vede affiancato, non a caso, a Isgrò; due poeti visivi impegnati, in quegli anni, nello smascherare l'ipocrisia degli slogan del spot pubblicitari. Si tratta del collage *La dolce avanguardia* (**fig. 7**), nel quale il Cynar, il liquore a base di carciofo creato nel 1952 dall'imprenditore veneziano Angelo Dalle Molle, divenuto popolarissimo con i caroselli televisivi degli anni Sessanta, evocato dal motto "contro il logorio

¹³⁷ V. Fagone, testo critico in *La Q di Hegel*, catalogo della mostra personale di E. Isgrò, Galleria Blu, Milano, 1972.

¹³⁸ L. Pignotti, *La poesia visiva*, in «Linea Struttura», 1967, in *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Roma 1968, p. 150.

della vita moderna” cede il posto alla “dolce avanguardia”, laddove l’attributo “dolce” rimanda sia alla dolcezza del distillato che al “dolce stil novo”, il movimento poetico trecentesco, alla rivoluzione letteraria del quale il “neovolgare tecnologico”, messo a punto dal Gruppo 70, idealmente si ispira. È lo stesso Pignotti, nella dichiarazione di poetica contenuta in apertura della sezione dedicatagli, a illustrare il procedimento tecnico alla base della realizzazione di questo modello di poesia visiva, scelto fra le tante opzioni disponibili:

Alcune delle mie poesie visive sono concepite non come originali, sia pure da riprodurre, ma esclusivamente in funzione dei rispettivi cliché in bianco e nero, generalmente di piccola o media dimensione, quella che può ospitare una rivista o un giornale. Il presupposto è che le dimensioni anche ridotte al minimo consentano la leggibilità della scrittura e la visibilità dell’immagine. Tali dimensioni, oltre che per permettere poche concessioni al gusto visivo, escludono ogni complessità e vastità di ordine verbale, mentre lasciano ampie possibilità di impiegare lo slogan dirottato, capovolto, ironizzato, come ad esempio: **CONTRO IL LOGORIO DELLA VITA MODERNA LA DOLCE AVANGUARDIA.**¹³⁹

Il bersaglio della poesia visiva di Pignotti, però, non è soltanto lo slogan in sé che viene puntualmente reso oggetto di una feroce parodia, ma anche il messaggio nascosto, criptico che si annida nelle campagne pubblicitaria presa in esame.

Infatti, il motivo principale del messaggio pubblicitario ormai non è più la propaganda del prodotto, ma il tentativo organizzato e sistematico di imporre una precisa ideologia a cui l’individuo si adatti progressivamente fino a perdere la coscienza del reale, e con essa ogni capacità di critica e di reazione. Proprio Pignotti, in un saggio del 1974, individuerà i confini di questa subdola manipolazione operata dalla pubblicità sul consumatore:

Quando si fa propaganda all’aperitivo X, in realtà si fa propaganda non all’aperitivo in sé, ma a un modo di vita, in cui l’aperitivo X è un distintivo, un’allegoria, un segno. Non si dice: “Bevete l’aperitivo X perché così facendo entrerete come noi nel mondo della felicità e della tranquillità; voi che ora siete inquieti, voi che ora avete dei problemi, voi che ora state cercando, guardate i segni dei tempi: bevete come noi l’aperitivo X e la ricerca sarà finita.”¹⁴⁰

Ma c’è ancora un obiettivo ulteriore nell’adozione, da parte di Pignotti, del linguaggio pubblicitario all’interno della sue poesie visive. Lo spiega bene Gillo Dorfles, fra i pochissimi studiosi di estetica ad interessarsi fin da subito alle nuove sperimentazioni della neoavanguardia letteraria¹⁴¹, laddove,

¹³⁹ L. Pignotti, *dichiarazione poetica*, in *Poesie Visive*, n. 6, 1965 collana Il Dissenso, Sampietro, n.n.

¹⁴⁰ L. Pignotti, *Il Supernulla. Ideologia e linguaggio della pubblicità*, Firenze, 1974, p.27.

¹⁴¹ Dorfles figura nel Comitato direttivo del Terzo Festival del Gruppo 70 svoltosi a Firenze presso la Galleria La Vigna Nuova e la Galleria Numero, dal maggio al luglio 1965. La manifestazione si compone di una serie di eventi - dibattiti,

scegliendo di pubblicare il “collage tecnologico” di Pignotti, *La super arma* (1964) - fra le prime poesie visive a stigmatizzare la mercificazione del corpo della donna nei rotocalchi femminili dell'epoca - all'interno del suo saggio *Nuovi miti, nuovi riti* (fig. 8), uscito proprio nello stesso anno dell'antologia edita da Sampietro, scrive:

L'utilizzazione dell'elemento *pop* in poesia ha visto numerose e anche contrastanti applicazioni: dal verso che utilizza brandelli di prosa giornalistica e politica (Balestrini), a quello che accetta suggerimenti pubblicitari (Pignotti) [...] Tutto questo ci porta a chiederci se effettivamente sarà prevedibile la possibilità, oltretutto d'una creazione, anche d'una fruizione di cosiffatta “nuova poesia” *anche* ad un livello di massa. Alcuni lo ritengono possibile (come Pignotti) e ne postulano addirittura l'adozione sotto forma di trasmissioni attraverso altoparlanti o dizioni registrate come “intermezzi” a manifestazioni sportive o ad altre manifestazioni pubbliche. Forse la cosa non è impensabile; e forse non è neppure inimmaginabile la sua fruibilità, proprio per la presenza, nell'opera letteraria, di quella componente semantica (nell'accezione qui d'una semanticità discorsiva) che viene di solito a mancare nell'opera musicale e spesso in quella visuale. È comunque importante constatare almeno la buona volontà e l'impegno, e evidentemente, l'urgenza, di questo riaccostarsi al linguaggio di tutti, anziché tendere ad un assoluto isolamento, come ancora anni fa era di prammatica.¹⁴²

Dorfles elogia il tentativo intrapreso da Pignotti, impegnato nella difficile missione di rendere la poesia un bene di consumo di massa, in un abbattimento delle rigide ripartizioni fra i generi letterari e artistici, cercando di avvicinare in questo modo il grande pubblico alla nuova poesia d'avanguardia, mediante l'elemento *pop*, “cavallo di Troia” per aggirare le linee nemiche. In questo si condensa una “nuova nozione di impegno”: nella ricerca di uno stile letterario che nell'interdisciplinarietà e nell'intermedialità trovi la sua ragion d'essere. Spiega bene i contenuti di questo *engagement* proprio del poeta visivo, lo stesso Pignotti quando dichiara:

Si avverte, come è già stato più volte rilevato, l'esigenza di passare un'altra volta dal latino al volgare. Quando lo stile dello scrittore non si limita ad essere uno stile da élites, per iniziati, di specialisti per specialisti; quando questo stile può assumere il metodo e le caratteristiche delle comunicazioni di massa, allora è possibile, al limite, che questo stile incida anche sui tempi brevi. È una ipotesi: scrivendo una poesia da diffondere sulle scatole di fiammiferi (una poesia visiva, per esempio) [...], concependo una poesia a questo livello, di massa, allora è possibile che la rivoluzione stilistica possa coincidere con una nuova nozione di impegno, che non

mostre e concerti - che si articolano in quattro sezioni: "Argomenti", "Pittura", "Musica", "Poesia". Lo stesso Dorfles sarà il coordinatore di un'altra importante iniziativa promossa con Lamberto Pignotti, ovvero *Situazione '68*, una rassegna biennale d'arte e letteratura tenutasi a Palazzo Medici Riccardi, dal 6 al 31 dicembre 1968, “nata per liberare l'arte da ogni pericolo di mercificazione”. Per una panoramica sulla biografia e sul pensiero critico di Gillo Dorfles, cfr. A. Legname, *La filosofia dell'arte di Gillo Dorfles*, Catania 1994; A. Tolve, *Gillo Dorfles: arte e critica d'arte nel secondo Novecento*, La Città del Sole, Napoli 2011.

¹⁴² G. Dorfles, *Nuovi riti, nuovi miti*, Torino 1965, p. 202.

sarebbe tanto un impegno immediatamente e specificatamente politico quanto più globalmente sociale.¹⁴³

Se Pignotti pone la questione dell'impegno sociale nei termini di una occupazione dei canali di comunicazione non convenzionali, rifiutando il coinvolgimento diretto nel dibattito politico, l'antologia da lui curata per i tipi di Sampietro nel 1965 ci offre la possibilità di confrontarci con alcune opere eseguite da Adriano Spatola, contrassegnate, queste sì, da una precisa matrice politica: ci riferiamo ai tre manifesti affissi in città, realizzati, in collaborazione con il pittore felsineo Giuseppe Landini su incarico del Comune di Bologna, a sostegno delle guerre di liberazione dal colonialismo e dalla dittature militari in corso in quel giro di anni in Vietnam (**fig. 9**), Congo (**fig. 10**) e Venezuela (**fig. 11**)¹⁴⁴, manifesti che, in virtù della combinazione tra parole e immagini, affine alle tecniche della poesia visiva, teorizzata e praticata dai poeti del Gruppo 70 fiorentino, furono riprodotti nella raccolta compresa nella collana «Il dissenso», nell'ultimo volumetto che chiude l'antologia composta dalle quattro cartelle. I motivi dell'opportunità di annoverare anche dei manifesti politici all'interno della pubblicazione sono precisati dallo stesso Spatola:

Il contributo mio e di Landini a questa antologia di poesia visiva ha, se non sbaglio, un carattere abbastanza singolare. Dal momento che consiste in un certo numero di manifesti (e *manifesti* nel vero senso della parola, tanto che sono stati affissi a Bologna e a Reggio Emilia) esso sembra realizzare concretamente – in un modo, s'intende, ancora molto imperfetto e lacunoso – quello che è, almeno tendenzialmente, lo scopo della poesia visiva in genere: mettere cioè in discussione, e sul loro stesso terreno, i caratteri precipui dei mezzi di comunicazione di massa. Ciò è tanto più vero se è vero che, come scrive Balestrini, “Una delle costanti più vistose della poesia moderna è la sua «fuga» dal libro: nella sua forma attuale questo oggetto è divenuto ormai inospitale e limitante per la poesia, e soltanto per consuetudine viene ancora usato dai poeti”. Senonché, non sono soltanto inospitalità e limitatezza del mezzo tradizionale a essere in gioco: il mezzo tradizionale è, per sua natura, un accadimento di élite, le cui ripercussioni dirette si sa bene quanto poco lontano arrivino, mentre è nella natura dei mass media coinvolgere un numero vastissimo di fruitori; sembra allora che, per la poesia visiva, non sia più soltanto questione di qualità di operazione, ma anche, e soprattutto, di quantità di risultati, se l'optimum del risultato si ha con la creazione di un tipo nuovo di fruitore. Si tratta di un vero e proprio bisogno di “sostituirsi” ai mass media, bisogno che, oggi come oggi, è sentito però in maniera piuttosto confusa, o, almeno, tutt'altro che sistematica. [...] Con questi manifesti si è invece tentato di abbandonare risolutamente i luoghi abituali di consumo del prodotto e di “andare a cercare” il fruitore nel suo stesso ambiente. Il fatto poi che essi abbiano un carattere politico ha

¹⁴³ *Poesia, Poetica e comunicazione di massa* in L. Pignotti, *Identikit di un'idea*, Pasian di Prato 2003, p. 20.

¹⁴⁴ Maurizio Spatola, fratello di Adriano, in una testimonianza riportata in un documento disponibile all'interno del suo archivio digitale, ne ricorda un quarto dedicato alla rivoluzione sandinista in Nicaragua, non pubblicato nell'antologia di poesia visiva del 1965 (forse perché successivo all'uscita della raccolta), cfr. http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_storici/S00250.pdf

la sua importanza: si è pensato di agire, infatti, proprio là dove la problematica della comunicazione era più scopertamente inattuale. Partendo dal rifiuto della sfera statico-ottimistica del patetico, si è cercato di sovvertire – *secondo un modello parasurrealista* – le regole ormai istituzionalizzate del rapporto ideologia/pubblico, con l’uso delle categorie estetiche della sorpresa, dell’ironia, del grottesco.¹⁴⁵

Spatola si sofferma, dunque, inizialmente sulla possibilità offerta dal medium manifesto di “uscire dal libro”, di trovare una opzione alternativa all’avanguardia endoletteraria, colpevole di restare ancorata al mezzo tradizionale. In questa possibilità, egli individua il tratto comune con la poesia visiva, impegnata nel catturare l’attenzione del numero vastissimo di fruitori dei mass-media.

Il carattere politico è ritenuto da Spatola parimenti importante, non tanto su un piano contenutistico quanto più su di un livello stilistico, soprattutto per aver denunciato i drammi e le atrocità delle guerre avvalendosi di un registro linguistico giocato sui toni del grottesco e dell’ironia: i marines sbarcati in Vietnam paragonati a parassiti e larve mostruose, l’antinomia nero – bianco (inchiostro su carta) come allegoria della vendetta del negro congolese sul bianco colonizzatore, i membri del FALN (Fronte armato di liberazione nazionale), eroi romantici, nuovi Icaro fatti precipitare dagli aerei della guardia militare venezuelana obbediscono ad una logica comunicativa che, mediante immagini di grande impressione accostate a frasi ad effetto, mira alla permanenza del messaggio nella memoria collettiva.

I manifesti di Spatola, realizzati in collaborazione con Giuseppe Landini, contenuti nell’antologia edita da Sampietro, non resteranno l’unica testimonianza della predilezione da parte del poeta bolognese per questo medium. Infatti, due anni dopo, nel 1967 proprio Spatola figurerà nel comitato organizzatore dell’originale rassegna *Parole sui muri*¹⁴⁶ organizzata grazie all’interessamento di Claudio Parmiggiani e al sostegno di un sindaco lungimirante, Marco Molinari, nell’estate del 1967 a Fiumalbo, dove per l’appunto le opere verranno collocate sui muri e per le strade del paese sull’Appennino bolognese, affisse proprio come dei manifesti, in piena sintonia con gli obiettivi perseguiti dalle esperienze verbovisuali.

D’altro canto, la sensibilità manifestata da Spatola per le sorti dei popoli del Terzo Mondo non resterà racchiusa nei tre manifesti riprodotti nella pubblicazione edita da Sampietro: infatti, appena

¹⁴⁵ A. Spatola, *dichiarazione poetica*, in *Poesie Visive*, n. 8, 1965 collana Il Dissenso, Sampietro, n.n.

¹⁴⁶ Su *Parole sui muri* si veda A. Acocella, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967 – 1970*, Macerata 2016, pp. 13 – 49; E. Gazzola, *Parole sui muri: l’estate delle avanguardie a Fiumalbo*, Diabasis, Reggio Emilia 2003.

un anno dopo la pubblicazione dell'antologia curata da Pignotti, Spatola darà alla luce, per i tipi dell'editore milanese Scheiwiller, un poemetto contraddistinto da un tragico sarcasmo, *L'ebreo negro* (**fig. 12**), i cui versi traboccanti angoscia e indignazione nascono all'interno di drammatica realtà storica in cui Spatola si trovò a vivere, tra le ferite ancora aperte della guerra e degli orrori del nazifascismo e l'incombere della possibile catastrofe nucleare, sfiorata, all'epoca della crisi di Cuba, vivissimo ancora il raccapriccio lasciato dalle bombe di Hiroshima e Nagasaki¹⁴⁷.

La drammaticità di un quadro internazionale attraversato da gravi tensioni geopolitiche, la ferma opposizione al razzismo e all'imperialismo americano, l'incertezza del futuro di una politica internazionale basata su equilibri fragili condizionati dalla guerra fredda, tornano protagoniste in alcune poesie visive realizzate da Eugenio Miccini a partire dal 1965, proprio l'anno della pubblicazione dell'antologia edita da Sampietro.

Si pensi a *Historia* (1968), *Dite all'americano* (1967), *Non abbiamo paura* (1967), *Europa domani* (1969), *L'America ha perso...*(1970) e *Martin Luther King* (1965), sulle quali val la pena soffermarsi per metterle in relazione con alcune poesie visive di Luciano Ori e Lucia Marcucci, come *Poesia sul tavolo* e *Un domani per l'Italia*, contenute nell'antologia curata da Pignotti, che, d'altro canto, mostrano un'attenzione rivolta, più che agli eventi di portata internazionale, ad alcune problematiche riguardanti la condizione del nostro Paese nella seconda metà degli anni Sessanta.

Ovviamente, in tutte le poesie visive sopra menzionate, l'impegno prevalente resta ancora quello di scuotere lo spettatore, portarlo al centro degli avvenimenti, spogliati di ogni orpello retorico e demistificante. Si avvicinava il Sessantotto e il clima era di grande fermento politico e polemico, insieme a una forte convinzione di poter cambiare la società. Miccini sceglie di partire dalla *pars destruens* per immaginare un mondo migliore: è il caso, ad esempio, del collage su cartoncino *Europa domani* (**fig. 15**), nel quale domina il tema della violenza. Come ha scritto Lucilla Saccà,

nella prima fascia, il poeta fiorentino mette a confronto l'Europa di ieri e di oggi: Hiroshima, la seconda guerra mondiale e la contestazione giovanile. Nella seconda fascia l'Europa di domani, dove si insinua, con sensibilità profetica, il dubbio di un'effettiva soluzione equa e solidale nel

¹⁴⁷ Un'angoscia e una indignazione che verranno condensate, memore dei lavori di Spatola, da Elio Mariani, poeta visivo, più noto come esponente della Mec Art in Italia, nell'effigie di un urlo di un uomo nero, protagonista di un collage, riprodotto nel n. 4 di «Lotta Poetica», pubblicato nel settembre 1971, dal titolo *Analisi di un urlo come verifica di una condizione umana* (**fig. 13**), cfr. T. Trini et al., *Elio Mariani*, Preato editore 1973. Un'opera che si inserisce a pieno titolo nel corpus di composizioni logoiconiche incentrate sulla condizione degli afroamericani realizzate da autori come P. De Vree che un anno più tardi, nel 1972, dedicherà un'opera, *Manifestatie*, a Angela Davis (**fig. 14**), militante del partito comunista statunitense, figura fondamentale per il movimento femminista nero degli anni Settanta.

credo socialista. Miccini parla alla generazione di coloro che hanno visto l'Europa in fiamme, i profughi, i reduci dai lager, e nuove stragi e nuovi orrori coinvolgere la storia, e presagisce, per coloro che non hanno visto, che tutto questo non è concluso per sempre. La generazione di coloro che non hanno visto gli orrori della guerra mondiale sta amaramente constatando, inerme o indifferente, la ripetizione degli stessi crimini nel cuore della vecchia opulenta democratica Europa.¹⁴⁸

Mentre è con il collage dedicato a Martin Luther King (**fig. 16**) che Miccini dialoga a distanza con lo Spatola autore de *L'ebreo negro*. Collocando la fotografia del leader per i diritti civili e sostenitore dell'integrazione della popolazione nera degli U.S.A., nonché premio Nobel per la pace nel 1964, al centro della composizione, attorno alla quale ruotano immagini di popolazioni non a caso dell'Africa, Miccini sembra condurre l'attenzione e la riflessione alla radice stessa della problematica dei neri d'America: non solo la mancanza di qualsivoglia diritto in un Paese che si proclama democratico per antonomasia, ma ancor prima l'antica privazione della loro identità, della loro terra, della loro storia.

Infine anche lavori come *Non abbiamo paura, Dite all'americano* (**fig. 17**) e *L'America ha perso...*, consentono di trovare un comune denominatore fra la ricerca poetica intrapresa da Miccini e i manifesti, realizzati da Spatola, riprodotti nell'antologia edita da Sampietro. Infatti questa serie di collage costituiscono una denuncia esplicita dei soprusi, delle violenze, dell'arroganza imperialista americana.

È lo stesso Miccini a spiegare il significato più profondo di queste operazioni:

Il rumore comunicativo messo in atto dagli attuali media e dalle ideologie che li sostengono ha generato il silenzio. In questa condizione ho tentato una nuova koinè tra parole e immagini tale da sviluppare un certo sinergismo espressivo capace di addizionare gli strumenti comunicativi propri dei due sistemi linguistici ed iconici; oppure di esorcizzarli fino al punto di annullarne il senso originario, di ritrovare un silenzio né impotente né imposto, in cui – lo sappiamo bene – si risvegliano gli atti di pensiero, di meditazione, una raggiunta vigilanza critica.¹⁴⁹

Se, come abbiamo visto sinora, le poesie visive di Miccini volgono lo sguardo più ad una dimensione internazionale, le poesie visive di Lucia Marcucci e Luciano Ori pubblicate nell'antologia curata da Pignotti, come accennavamo poc'anzi, sembrano incentrarsi più sulla situazione politica, sociale ed economica tutta italiana.

¹⁴⁸ L. Saccà (a cura di), *La parola come immagine e segno. Firenze: storia di una rivoluzione colta (1960 – 1980)*, Monsummano Terme 1999, p. 102.

¹⁴⁹ Ivi, p. 106.

Un domani per l'Italia (**fig. 18**), ad esempio, di Lucia Marcucci, contenuta nel n. VII della collana «Il Dissenso», mostra i profili di un uomo e una donna in primo piano, figure probabilmente poste a incarnare la classe operaia, con sullo sfondo una fabbrica dalle porte sbarrate: l'ombra degli scioperi già incombe e con questa lo strapotere dei padroni e una grande insicurezza sul futuro aperto, più probabilmente su una crisi senza fine. Con quest'opera, la Marcucci, frequentatrice assidua con gli altri membri del Gruppo 70 delle Case del Popolo fiorentine¹⁵⁰, intende con ogni probabilità denunciare anche il conformismo e la passiva acquiescenza della sinistra italiana dell'epoca. *Un domani per l'Italia*, collage realizzato nel 1964, può essere considerato così una visione pre-sessantottesca, resa attraverso un uso del collage che ancora non osa sovvertire sostanzialmente la struttura convenzionale della pagina. È quanto nota, peraltro Renato Barilli che sottolinea, a proposito delle opere di questi anni, l'impressione di una notevole vivacità scaturita dall'incontro dei vari frammenti di scritte e di immagini e dall'inizio di un'affermazione sempre più dominante dell'elemento iconografico¹⁵¹. Una riflessione che trova conferma nella dichiarazione di poetica della Marcucci, contenuta nella raccolta curata da Pignotti nel 1965:

Nel collage di Luciano Ori *Poesia sul tavolo* (**fig. 19**), invece, la guerra in Vietnam è soltanto l'ultimo, seguendo un ordine di lettura tradizionale, dei temi riportati nei titoli allineati sul tavolo, accanto alla tazzina di caffè. Il dramma del conflitto bellico nel sud-est asiatico diventa uno dei tanti fatti di cronaca riportati dai quotidiani: Ori sembra denunciare il bombardamento al quale il lettore, accerchiato dai titoli che popolano le prime pagine dei giornali, è sottoposto, disorientato nella selva di notizie che si trova a dover scorrere senza la possibilità di prestare loro la dovuta attenzione. Per venire in soccorso del lettore, Ori allora cala in un contesto poetico i sottotitoli dei rotocalchi così da consentire al fruitore di prendere coscienza del loro significato pragmatico, sottraendolo all'urgenza del consumo, secondo quanto precisa nella nota che accompagna la riproduzione delle sue poesie visive nell'antologia curata da Pignotti:

Nella nostra civiltà industriale (di consumi) uno degli elementi più consumabili e consumati è il giornale, quotidiano, settimanale o mensile. Ogni uomo li legge qualunque sia il suo stato sociale, il suo lavoro, i suoi interessi. Nel recupero quindi di un linguaggio di consumo, con

¹⁵⁰ Val la pena menzionare La Casa del Popolo "Vie nuove" di Firenze, dove – secondo la testimonianza di Pignotti – nel 1968, il pubblico, accorso per assistere ad uno spettacolo performativo del Gruppo 70, "fu sconcertato perché noi ci sedemmo a tavola per mangiare veramente, iniziando da una gustosa ribollita", cfr. P. Maffesoli (a cura di), *Poesie in azione. Eugenio Miccini – Lamberto Pignotti*, cit., p. 89.

¹⁵¹ R. Barilli (a cura di), *Lucia Marcucci*, Colognola ai colli 1998, p. 34.

naturalmente tutto il mondo più nostro che questo linguaggio abbraccia, sta il senso, la necessità di essere di queste poesie.

Perché in una civiltà di consumi, tutti gli elementi consumabili che la compongono vengono consumati parzialmente (quando il consumo non è addirittura il “gettar via”), per un difetto di produzione e distribuzione, così che in definitiva viene gettato via tutto un panorama estetico e pragmatico notevole, “nostro”, di cui perdiamo coscienza prima ancora di acquistarla, diventando più schiavi che padroni di quanto produciamo. Recupero del linguaggio giornalistico e corrente.

Più chiaramente “ritagliando” i titoli di scatola e i sottotitoli di giornali e rotocalchi e trasferendoli in un contesto poetico diverso il quale a sua volta viene “calato” in un contesto figurativo con l’ausilio di un altro materiale tecnologico che sottolinea e integra il testo poetico.

Con questa operazione ci sottraiamo all’urgenza del consumo e al “bombardamento” dei titoli e prendiamo coscienza del loro significato pragmatico, che trasforma la cronaca in storia e ciò che è in nuce in arte. Nessun intervento, se non casuale, di esperienze soggettive o intimistiche della vita, alle quali del resto è ormai difficile credere perché in ultima analisi ci rendono, oggi, incomunicabili e incomprensivi. A queste viene sostituita la scelta del materiale tecnologico a disposizione, apersonale. Nelle scelte possiamo ancora intenderci. [...] Tutto ciò porta, e per il materiale fruito in comune con il lettore, e per la figuratività del testo, ad una maggiore e sempre più necessaria possibilità di comunicazione.¹⁵²

Il primo archivio della poesia visiva italiana: “la micro-antologia” curata da Eugenio Miccini

Se, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, la prima antologia curata da Pignotti per i tipi di Sampietro, costituisce una fonte imprescindibile per comprendere i principi stilistici fondanti le prime sperimentazioni verbovisuali, indagare le tecniche di montaggio e smontaggio dei materiali prelevati dai mass-media, tracciare una geografia della poesia visiva della prima metà degli anni Sessanta, individuare temi ricorrenti nella produzione dei componenti del Gruppo 70, l’archivio che Eugenio Miccini assembla nel 1970 nella pubblicazione di formato ridotto allegata come supplemento al n. 7 della rivista «Tèchne»¹⁵³ (**fig. 20**) ci offre la possibilità di indagare le radici culturali ed artistiche della poesia visiva.

¹⁵² L. Ori, *dichiarazione poetica*, in *Poesie Visive*, n. 7, 1965, collana «Il Dissenso», Sampietro, n.n.

¹⁵³ Nel 1968 Miccini dà vita al Centro Tèchne che, oltre a promuovere iniziative culturali ed eventi performativi (tra cui il celebre “Giornale parlato”), si propone come sigla editoriale, con la pubblicazione della rivista Tèchne, dei quaderni ad essa collegati e di libri d’artista; si ricordano, a questo proposito, i due importanti volumi dedicati al teatro sperimentale, pubblicati a cura di Miccini (*Teatro*, Tèchne 1970).

Infatti, la pubblicazione curata dal poeta visivo fiorentino, si apre con una premessa che, nonostante la sua brevità, riveste una particolare importanza nell'economia della ricostruzione della genesi delle esperienze verbovisuali italiane ed internazionali:

Questo archivio inizia con alcune parole in libertà futuriste che gentilmente mi sono state donate da Primo Conti. Un riferimento d'obbligo, per noi italiani, ma anche per i poeti visivi di tutto il mondo – e che qui ha una sua ragione, per così dire emblematica se pure priva, com'è – dato il carattere di questa raccolta - di ulteriori esplicitazioni di carattere critico.¹⁵⁴

Miccini sceglie di aprire la “raccoltina” con una serie di tavole parolibere futuriste donategli dal pittore fiorentino Primo Conti, fra le quali si segnalano alcune composizioni di Corrado Govoni, come il celebre *Autoritratto* del 1915 e di Filippo Tommaso Marinetti, come *Mon Ami, Ma Petite*, del 1919 (**fig. 21**). La derivazione di matrice futurista delle soluzioni logoiconiche adottate dalla poesia visiva verrà ribadita a più riprese da Pignotti¹⁵⁵ e dallo stesso Miccini¹⁵⁶, il quale sin dalla fine degli anni Sessanta si adopera per riscoprire anche gli aspetti performativi legati alle pratiche artistiche futuriste¹⁵⁷.

Come ha opportunamente segnalato Matteo D'Ambrosio¹⁵⁸, Miccini si distingue, fra i componenti del Gruppo 70, come quello più attivo nel promuovere una certa declinazione della ricerca poetico-visuale, influenzata profondamente dall'avanguardia storica di Marinetti, recuperando, in un rapporto al tempo stesso di continuità e di superamento, tensioni teoriche e motivazioni, le strategie dello sconfinamento linguistico e della contaminazione, modelli operativi non secondari e, soprattutto, l'utopia dell'estetizzazione, intesa come riferimento e verifica del progetto creativo.

Se l'archivio assemblato da Miccini ribadisce il debito contratto con il Futurismo in apertura, è, al contrario, nell'ultima opera riprodotta nell'apparato iconografico che scorgiamo l'altro

¹⁵⁴ E. Miccini, *Nota introduttiva in Archivio di Poesia Visiva*, Téchne, Firenze 1970, n. n..

¹⁵⁵ Pignotti così racconta il suo primo contatto con il futurismo: “Nel 1944 uscì quasi inosservato, e l'acquistai subito, un libretto che conservo come una preziosa rarità bibliografica (peraltro rappresenta l'ultimo manifesto futurista): *Arte polimaterica* di Enrico Prampolini. Una miniera di idee per allora, ma forse anche per oggi...”, cfr. *L'arte di élite e il pubblico di massa*, intervista di G. Gennaro, 1998, in *Identikit di un'idea*, 2003, p. 87.

¹⁵⁶ Cfr. U. Carrega, E. Miccini, Sarenco, Introduzione all'antologia *La poesia visiva*, a cura di Sarenco, Amodulo, Brescia 1971, dove si legge in apertura la dichiarazione: “Il riferimento al Futurismo è per noi d'obbligo”.

¹⁵⁷ Basti pensare che, come ricorderemo nell'ultimo capitolo del presente elaborato dedicato alla poesia visiva in Puglia, Miccini nell'aprile 1969 inaugura la personale di Michele Perfetti, ordinata presso il Circolo Italsider di Taranto, con un recital dal titolo *Dal Futurismo alla Poesia Visiva*.

¹⁵⁸ Cfr. M. D'Ambrosio (a cura di), *Eugenio Miccini. Collages*, Monteforte d'Alpone 1988, p. 27.

imprescindibile punto di riferimento per la poesia visiva ed in special modo per la dimensione intermediale e interdisciplinare sostenuta dai suoi principali esponenti, sin dai due convegni organizzati a Firenze nel 1963 sul tema “Arte e comunicazione” e nel 1964 su “Arte e tecnologia”.

Infatti proprio nei due importanti appuntamenti ospitati dal capoluogo toscano si discusse espressamente di interdisciplinarietà, di interartisticità, cioè di quelle pratiche in atto nelle arti caratterizzate da operazioni multicodice o mixed-media, operazioni che si potevano classificare come “poesia totale”, attuata cioè con la più vasta possibile sinestesia, includendo negli spettacoli suoni e rumori, gesti e azioni, materiali più disparati, giornali e riviste e perfino profumi e vivande.

Il collage, *Hommage a Cage* (**fig. 22**), realizzato da Miccini nel 1964, formato da una serie di segni diacritici che su un pentagramma disegnano il profilo dello Stivale italiano, ribadisce infatti le relazioni intercorse fra il Gruppo 70 e il Gruppo Fluxus. Un legame reso possibile in prima istanza da Pignotti il quale, avendo stretto nella prima metà degli anni Sessanta a Firenze un particolare rapporto di amicizia e stima con Charlotte Moorman, partecipa, con le sue poesie, dal 1964 al 1975, all'Annual Avantgarde Festival di New York organizzato dalla stessa Moorman nell'ambito del Gruppo Fluxus, allora in sintonia con il Gruppo 70, soprattutto nell'ambito della ricerca artistica intermediale¹⁵⁹. Sintonia confermata anche dalla sintomatica rilevazione teorica di un noto esponente di Fluxus, Dick Higgins che a metà anni Sessanta tratteggia in un grafico i movimenti e le operazioni riconducibili al concetto di “intermedialità”, tra i quali Fluxus, Concrete Poetry, Performance Art, Dance Theatre, Mail Art, Conceptual Art, tutti nomi riportati in inglese, eccezion fatta per la poesia visiva che Higgins indica in italiano, a ribadirne le origini di carattere nazionale (**fig. 23**).

Ulteriore conferma della frequentazione del Gruppo 70 da parte di artisti legati a Fluxus si può trovare infine in una cartella di serigrafie distribuita ancora una volta dall'editore Sampietro nel 1966. Trattasi della *Cartella Settanta* (**fig. 24**), contenente pitture, musiche e poesie visive del Gruppo 70, nella quale, accanto a opere di Miccini e Pignotti, figurano numerose partiture di Giuseppe Chiari¹⁶⁰, il compositore fiorentino, uno dei fondatori del Gruppo 70 nel 1963¹⁶¹, che

¹⁵⁹ Cfr. *Per una storia dell'arte del futuro*, intervista di P. Guzzi a L. Pignotti in «News. Arte Contemporanea», n. 3, 1988, p. 55.

¹⁶⁰ Una di queste “partiture”, *Pubblico*, rientrante in un programma di concerti realizzato dal Gruppo 70 nel 1963, è stata annoverata nel percorso espositivo della mostra *When sound becomes Form. Sperimentazioni sonore in Italia. 1950 – 2000*, ordinata al Maxxi di Roma dal 16 marzo al 28 ottobre 2018. L'archivio Chiari, contattato in merito al documento in questione, allo stato attuale non ha saputo dare ulteriori indicazioni al riguardo.

proprio negli anni Sessanta inizia a partecipare alle attività del gruppo Fluxus, realtà con cui non interromperà mai contatti e collaborazioni.

Tornando alle opere e agli autori annoverati nell'archivio allestito da Miccini, rispetto alla prima antologia curata da Pignotti per i tipi della Sampietro, si notano le assenze di Isgrò, Luca, Balestrini, Porta, Giuliani, che vengono sostituiti da Ketty La Rocca¹⁶², Sarenco, Antonino Russo, Patrizia Bonifazi e Michele Perfetti. Quest'ultimo ci offre la possibilità di constatare l'entità della circolazione delle antologie che stiamo esaminando, il loro peso specifico nella diffusione delle esperienze verbovisuali sul territorio italiano. Infatti, come racconteremo meglio nel capitolo dedicato ai centri di produzione logoiconica pugliesi, il primo incontro con la poesia visiva del poeta tarantino Perfetti si colloca nell'agosto del 1965, quando all'interno degli spazi espositivi della libreria "Magna Grecia" di Taranto vengono affisse le 14 poesie, tavole in nero stampate su cartoncino lucido, contenute proprio nella antologia di poesie visive, curata nello stesso anno da Lamberto Pignotti, per le Edizioni Sampietro di Bologna.

L'occasione rappresentava un omaggio dell'editore Enrico Riccardo Sampietro, di origini tarantine, alla sua città natale: a comporre il percorso espositivo all'interno della saletta della libreria con Donatella Sampietro, l'addetta culturale della casa editrice, fu chiamato proprio Perfetti¹⁶³.

Una raccolta di contributi critici, ordinati da Miccini, destinata agli addetti ai lavori

Due anni dopo la pubblicazione dell'archivio di poesia visiva italiana, una "raccoltina" stampata, come abbiamo visto, in un formato di ridottissime dimensioni, Miccini, nel 1972, raccoglie, questa

¹⁶¹ Chiari partecipa ad alcuni spettacoli del Gruppo 70 come *Poesie e no*, presentato per la prima volta il 4 aprile 1964 al Gabinetto Scientifico Letterario «G.P. Vieuxseux», *Homo Technologicus*, di cui abbiamo già parlato nel presente capitolo, e *Preistoria contemporanea*, allestito all'interno della mostra *Luna park*, organizzata dal Gruppo 70 alla Galleria La Vigna Nuova di Firenze nel 1965 (poi ripetuta nel giugno 1966 a Venezia in Ca' Giustinian), tutti spettacoli nati dall'intento di superare le divisioni tra i codici artistici.

¹⁶² Di Ketty La Rocca viene riprodotto *Engagement* (1967) (**fig. 25**), uno dei cartelli stradali accanto ai quali l'artista si era fatta filmare in una puntata del programma televisivo della Rai *L'Approdo*, realizzata probabilmente nel 1967. Sulle sperimentazioni operate da La Rocca sulla segnaletica stradale, cfr. R. Perna, *Il mito ci sommerge: la poesia visiva di Ketty La Rocca* in F. Gallo e R. Perna (a cura di) *Ketty La Rocca 80: Gesture, Speech and Word*, cit., p. 22.

¹⁶³ L'episodio, da ritenersi come atto fondativo delle esperienze verbovisuali in Puglia e a Taranto è riportato in A. L. Giannone, *La Puglia e la Poesia Visiva*, in S. Luperto, A. Panareo (a cura di), *Di-segni poetici. La collezione di poesia visiva del Museo Arte Contemporanea Matino* (catalogo della mostra, Matino, Palazzo Marchesale del Tufo, maggio – dicembre 2011), Lecce 2011, p. 59.

volta in un volume enciclopedico edito dalla Sarmic¹⁶⁴, una serie di contributi, dalle dichiarazioni di poetica dei singoli artisti ai saggi di studiosi di estetica e semiotica, passando per gli interventi dei poeti visivi rilasciati in occasione di convegni nazionali ed internazionali, utili a riflettere sull'evoluzione e sulle numerose diramazioni che le esperienze verbovisuali hanno registrato dalla loro embrionale diffusione in Italia fino alle ultime esperienze delle singole scuole regionali.

Con queste parole, Miccini introduce la raccolta dall'accattivante copertina (**fig. 26**), recante un citofono con i nomi degli autori scelti dal poeta visivo fiorentino per fotografare la situazione presente delle esperienze verbovisuali in Italia¹⁶⁵:

Ho creduto opportuno mettere insieme una raccolta di testimonianze di autori e critici, allo scopo di offrire materiale di riflessione e ripensamento a tutti coloro che non abbiano informazioni (del resto, difficili da reperire perché frammentarie e disperse) sulla “letteratura critica” della poesia visiva. [...] Ma penso anche a quanti, critici e studiosi, hanno tentato di eliminare in maniera sbrigativa questo capitolo della nostra cultura, quando non lo abbiano ignorato del tutto. Né posso ignorare, purtroppo, anche taluni poeti, che sotto questa esperienza hanno militato e che di questa si fregiano, che hanno non poco contribuito ad aumentare la confusione approfittando di tante approssimazioni filologiche o incerte sistemazioni critiche per assegnarsi patenti di primogenitura.

La poesia visiva nasce, nonostante tutte le diverse e molteplici relazioni con analoghi fenomeni precedenti (dei quali qui si danno ampie descrizioni), in Italia negli anni 1962/63. Alcuni personaggi si trovarono – tra Firenze, Roma e Napoli – ad operare a distanza sopra le stesse esperienze che poi con diverse motivazioni ideologiche, metodologiche ed estetiche furono raccolte e diffuse dal Gruppo '70 di Firenze. Vero è che nel suo ormai lungo corso le varie puntualizzazioni poetiche hanno preso caratteri e sfumature diversi e perfino antagonisti. Era ed è il segno di quella partecipazione ad un “movimento” che, ad opera delle singole personalità, doveva ulteriormente precisarsi in ordine a determinate opzioni tecniche, stilistiche, ideologiche.

Del tutto estranea, invece, a questo fenomeno la “poesia concreta” (con tutte le sottospecie che, senza alterarne la sostanziale ricerca, prendevano tardive denominazioni ed etichette diverse) che produceva in Italia stanche ed estenuanti ripetizioni.¹⁶⁶

Nel giro di appena sette anni, il tempo trascorso dalla prima antologia di poesia visiva, quella curata da Pignotti per i tipi di Sampietro, la scena verbovisuale italiana è cambiata radicalmente: il Gruppo

¹⁶⁴ Nel 1972 Sarenco fonda con Eugenio Miccini la casa editrice SAR.MIC con lo scopo precipuo di promuovere il lavoro di numerosi poeti visivi italiani e internazionali.

¹⁶⁵ Rispetto agli autori annoverati nelle precedenti antologie, spicca la presenza di Mirella Bentivoglio, accostata per la prima volta alla poesia visiva, nonostante la matrice concretista della sua ricerca artistica.

¹⁶⁶ E. Miccini, *Premessa in Poesia e/o poesia. situazione della poesia visiva italiana*, Sarmic., Brescia-Firenze, 1972, n. n.

70 si è ormai sciolto, la rottura fra gli esponenti della poesia visiva e quelli della poesia concreta si è fatta ormai insanabile, l'ostracismo perpetrato da parte della critica nei confronti della neoavanguardia sempre più spiccato. Eppure la poesia visiva, riprendendosi da questa crisi momentanea troverà nuova linfa nelle riviste autogestite che negli anni Settanta animeranno l'editoria italiana, a cominciare da quella fondata da Sarenco e De Vree, «Lotta Poetica».

Le riviste militanti «Lotta Poetica» e «Téchné»:

la controcultura della poesia visiva

Le riviste militanti hanno sempre rivestito un ruolo fondamentale nelle vicende legate all'arte contemporanea: così come accaduto per le avanguardie storiche nei primi decenni del Novecento, anche negli anni Settanta i periodici d'arte presentano il dialogo tra i diversi operatori estetici e riportano la volontà comune di sovvertire l'ordine prestabilito. Sono da considerarsi, quindi, come *work in progress*, fecondi terreni di sperimentazione. “Riviste d'artista” perché dirette, edite e curate da artisti, che si occupano in totale autonomia di tutta la realizzazione e anche della distribuzione, fuggendo i canali tradizionali previsti dal mercato editoriale¹⁶⁷.

Un prodotto artigianale che proprio per questa volontà di stare *al di fuori* dell'industria culturale fa parte di quella più ampia categoria nota come “esoeditoria”, ovvero “tutte quelle esperienze editoriali autogestite (...) che hanno prodotto essenzialmente libri, riviste, *plaquettes*, piccoli cataloghi, manifesti, volantini, ecc.”¹⁶⁸. Il termine, in realtà, come ha ricordato recentemente Anna Zinelli¹⁶⁹, viene proposto in occasione della *Rassegna dell'esoeditoria italiana* (**fig. 1**), curata da Bruno Francisci a Trento nel 1971, per indicare ogni forma di esperienza editoriale autogestita e quindi esterna ai sistemi di produzione e diffusione ufficiali della cultura. Nel catalogo, viene riportato un testo di Eugenio Miccini che sottolinea il significato politico dell'adozione di supporti e materiali, alternativi a quelli imposti dal “potere”:

in quel foglio male stampato si sapeva che c'era qualcosa di nuovo, e il nuovo non poteva che disertare gli strumenti e le tecniche del potere alle quali restava di competenza il consueto. Così, una questione di pura necessità prendeva gli aspetti di una scelta politica, la semiologia generava l'ideologia e viceversa.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Per un approfondimento sulle riviste d'artista, cfr. G. Allen, *Artists' magazines: an alternative space for art*, Mit Press 2011.

¹⁶⁸ P. Peterlini, *Esoeditoria negli anni Sessanta e Settanta in Italia*, in G. Maffei e P. Peterlini, *Riviste d'arte d'avanguardia. Esoeditoria negli anni Sessanta e Settanta in Italia*, S. Bonnard, Milano 2005, p. 7.

¹⁶⁹ A. Zinelli, *La Rassegna dell'esoeditoria di Trento: scambi e confronti internazionali*, in C. Casero, E. Di Raddo, F. Gallo (a cura di), *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, Postmedia, Milano 2017, p. 153.

¹⁷⁰ E. Miccini in B. Francisci (a cura di), *Rassegna dell'esoeditoria italiana. Per una verifica di alternative culturali, culture alternative contemporanee*, catalogo della mostra, Pro Cultura Trento 1971, n. n.

Come nota Bianca Trevisan¹⁷¹, il terreno per tali riflessioni era stato preparato nel decennio precedente: il valore dell'esperienza artistica in rapporto alle nuove modalità di comunicazione era stato, infatti, al centro del convegno *Arte e Comunicazione*, tenutosi nel 1963 al Forte Belvedere di Firenze, seguito l'anno successivo, nella stessa città, dall'incontro *Arte e Tecnologia*, appuntamenti decisivi, come abbiamo visto, per la formulazione del codice comunicativo messo a punto dal Gruppo 70. Fra i diversi tipi di poesia sperimentale¹⁷², infatti, sono proprio quella visiva e tecnologica a condurre la loro sfida politica sulla scorta di queste riflessioni, denunciando l'elitarismo di certi prodotti culturali e la banalità del lessico mediatico, dando vita a esperimenti editoriali inediti.

I primi prodotti di questo tipo sono realizzati e distribuiti, in verità, già alla fine degli anni Cinquanta, a Genova e a Napoli, dove escono rispettivamente il primo numero di «Ana Eccetera», rivista fondata nel 1958 da Martino Oberto, Anna Oberto e Gabriele Stocchi, e di «Documento Sud», fondata nel 1959 da Luca (Luigi Castellano). Seguono presto numerosissimi esempi negli anni Sessanta e Settanta, tra i quali val la pena ricordare le edizioni “Ex” di Emilio Villa e di Mario Diacono a Roma, “Amodulo” e “Factotum-Art” di Sarenco tra Brescia e Verona, “ED.912” di Gianni Emilio Simonetti e Daniela Palazzoli a Milano, “Exempla” e “Zona” di Maurizio Nannucci e “Téchne” di Eugenio Miccini a Firenze, “Geiger” di Adriano Spatola a Torino, come tutte le riviste e fogli diretti da Ugo Carrega a Milano, da Arrigo Lora-Totino a Torino e da Luciano Caruso a Napoli¹⁷³.

In particolare, fra gli autori e le esperienze editoriali sopra menzionati, spiccano il poeta bresciano Sarenco e il poeta fiorentino Eugenio Miccini che, con la totale indipendenza che contraddistinse la loro attività, furono fautori di numerose riviste e svariate case editrici e collane di libri legati alla nuova poesia d'avanguardia. Fra queste esperienze editoriali, le più funzionali ad analizzare l'ideologia politica della poesia visiva, risultano essere «Lotta Poetica» - in particolare la prima

¹⁷¹ B. Trevisan, *La rivoluzione attraverso il linguaggio. Cenni sull'editoria d'arte impegnata a Milano negli anni Settanta* in C. Casero e E. Di Raddo (a cura di), *La parola agli artisti. Arte e impegno a Milano negli anni Settanta*, Postmedia, Milano 2016, p. 73.

¹⁷² A corredo di un articolo apparso nel marzo-aprile del 1972 sul n. 45 della rivista torinese «Pianeta», firmato da Delfino Maria Rosso, dal titolo *La esoeditoria in Italia*, viene pubblicato un interessante *Inventario dei tipi di poesia sperimentale* (fig. 2), datato novembre 1971, uno dei primi censimenti delle esperienze poetiche d'avanguardia diffuse in Italia.

¹⁷³ Per un inquadramento generale sull'esoeditoria italiana, punto di riferimento bibliografico imprescindibile resta il già citato G. Maffei e P. Peterlini, *Riviste d'arte d'avanguardia*. Milano 2005.

serie (1971-1975) - e «Téchné», fondata da Miccini nel 1969. Proprio sui contenuti di queste due testate ci soffermeremo in questo capitolo.

Lotta Poetica

«Lotta poetica» nasce nel 1971 come risultato della decisione di “unificare le forze” da parte delle edizioni di Tafelronde di Anversa, coordinate da Paul De Vree, e delle edizioni Amodulo di Brescia, nate per iniziativa di Sarenco, nel tentativo di creare uno strumento di scambio e informazione a livello internazionale relativamente alla poesia visiva. Alla realizzazione della rivista collabora anche Gianni Bertini¹⁷⁴: il pittore partecipa attivamente alla redazione, comparando anche nelle prime dodici copertine, nelle quali è raffigurato mentre imbraccia un fucile puntato contro il lettore¹⁷⁵. (**fig. 3**).

La pubblicazione è finalizzata, come si evince dal titolo stesso, che echeggia volutamente quello di «Lotta Continua»¹⁷⁶, non solo a far conoscere le ricerche condotte nell’ambito verbovisuale ma anche a portare avanti una critica militante nei confronti dei meccanismi del sistema e del mercato dell’arte. La rivista fu particolarmente longeva, giungendo alla pubblicazione di tre serie differenti. La prima serie, a partire dal giugno 1971; la seconda serie a partire dal febbraio 1982; la terza serie dal gennaio 1987. In questa sede ci soffermeremo sulla prima serie¹⁷⁷, la più in linea con il programma ideologico originario delineato da Sarenco e De Vree.

¹⁷⁴ Per una panoramica biografica e storico-artistica su Gianni Bertini, cfr. W. Guadagnini (a cura di), *L'immagine critica: Milano anni 60 tra Pop Art e contestazione*. Paolo Baratella, Gianni Bertini, Fernando De Filippi, Milano 2006; A. Poleschi (a cura di), *Gianni Bertini: percorsi e ricorsi. Opere dal 1956 al 2004*, Pontedera 2007; G. Ballo (a cura di), *Gianni Bertini*, Milano 2007.

¹⁷⁵ Più realistica risulta l’ipotesi di un rimando all’opera del 1971 *Kill* (**fig. 4**) di G. J. De Rook, pubblicata all’interno del primo numero della rivista «Lotta Poetica».

¹⁷⁶ «Lotta Continua» è stato un settimanale e quotidiano politico italiano fondato nel 1969. Organo ufficiale dell’omonima formazione extraparlamentare continuò ad uscire in edicola anche dopo lo scioglimento informale di Lotta Continua, databile al 1976. Il settimanale chiuse i battenti nel 1982.

¹⁷⁷ La I serie di «Lotta Poetica» si avvale del contributo di Eugenio Miccini come direttore responsabile e di una serie di corrispondenti dall’Italia e dall’estero: Gianni Bertini, Carlo Alberto Sitta, Michele Perfetti (Italia); Jochen Gerz, Ben Vautier (Francia); Nicholas Zurbrugg, Peter Mayer, Henri Chopin (England); Jiri Valoch (Cecoslovacchia); Miroljub Todorovic (Jugoslavia); Nahl Nucha, Ewerdt Hilgemann (Olanda); Bengt Emile Johnson, Sten Hanson (Svezia); Timm Ulrichs (Germania Occidentale); Carlfriedrich Claus (Germania Orientale); Takahashi Shohachiro (Giappone), Edgardo Antonio Vigo (Argentina), Clemente Padin (Uruguay), Wladimir Dias Pino (Brasile), Guillermo Deisler (Cile), Roland Werro (Svizzera), Ignazio Gomez de Liano, Alain Arias Misson (Spagna): Richard Kostelanetz (Usa). A questi si unirono nel tempo moltissimi collaboratori e corrispondenti, come David Uu, Klaus Groh e Dick Higgins, cfr. scheda tecnica dedicata alla rivista su *Verba Picta*, portale dell’università degli Studi di Firenze, cfr.

Il titolo «Lotta poetica» è, infatti, secondo quanto precisa Sarenco nel primo numero, l'affermazione di un impegno volto ad impostare «una battaglia continua a due livelli: a) a livello linguistico per la distruzione delle strutture culturali della società borghese; b) a livello politico a fianco dell'avanguardia della classe operaia e del movimento degli studenti»¹⁷⁸. La rivista rifiuta pertanto qualsiasi tipo di pubblicità sulle sue pagine, e si colloca in una posizione decisamente estremista e polemica rispetto alle istituzioni letterarie e culturali dell'Italia dei primi anni Settanta. L'artista bresciano definisce, inoltre, le linee programmatiche della rivista: periodicità, diffusione, organizzazione e unificazione delle forze sono da perseguire per differenziarsi dalle precedenti esperienze editoriali dedicate alla ricerca tra parola e immagine, spesso dispersive e autoreferenziali.

Nel suo editoriale, pubblicato sempre nel primo numero, De Vree si sofferma invece sulla difficoltà riscontrata nell'individuare canali di diffusione per la nuova poesia, in particolar modo per quella sonora. Per sopperire alla mancanza di realtà che ospitino la poesia sperimentale, al di fuori dei circuiti governativi – come accadeva in Svezia e in Francia, mediante concessione di studi di registrazione istituzionali – l'artista belga presenta la rivista come piattaforma ideale per incidere profondamente su ogni strato della società:

Our present-day poetry and the future one need a total reform of structure (collective sensitiveness, the reader's participation, re-writing of the language, fusion of different trends). Poetry wants, at last, more directly and more deeply to get into all the strata of society. Not so much the defence of poetry but its revival of mentality and structure, this is the aim of Lotta Poetica.¹⁷⁹

Il primo numero presenta la prima puntata di una rubrica *Poesia visiva e conceptual art / Un plagio ben organizzato*: si tratta di una polemica serrata condotta da Sarenco e Bertini contro la critica che osanna questa corrente nata oltreoceano, improntata più sull'idea che sulla realizzazione dell'opera¹⁸⁰. Come si evince dal primo comunicato dell'inchiesta, l'accusa che viene rivolta agli

<http://www.verbapicta.it/dati/riviste/lotta-poetica>. Dal box redazionale stampato sulla prima pagina di ogni numero si ricava che la rivista venne distribuita regolarmente dalle seguenti librerie: Feltrinelli (Milano, Firenze, Bologna, Roma, Genova); Hellas (Torino), Rinascita (Reggio Emilia), Liviana (Padova), Guida (Napoli), Aktionsgalerie (Bern-Svizzera), Librairie actualité (Parigi-Francia), MultiArt-Bookshop (Anversa-Belgio), Plus-Kern (Gand-Belgio).

¹⁷⁸ Sarenco, *Editorial 1*, «Lotta Poetica», n. 1, giugno 1971, p. 3.

¹⁷⁹ P. De Vree, *Editorial 2*, «Lotta Poetica», n. 1, giugno 1971, p. 4.

¹⁸⁰ Per un approfondimento sul concetto di “plagio” affrontato nel suo *La società dello spettacolo* del 1976, in ambito situazionistico, da Guy Debord, nune tutelare di molte delle provocazioni nate in ambito verbovisuale, cfr. M. Tassarolo (a cura di), *L'arte contemporanea e il suo pubblico: teorie e ricerche*, Milano 2009, pp. 74-75.

esponenti dell'arte concettuale, la cui data di nascita viene fissata da Sarenco e Bertini al 1967 - ben quattro anni più tardi della formulazione della poesia visiva - è di essere nient'altro che una riproposizione stanca e spoliticizzata della poesia visiva:

L'arte concettuale non è nient'altro che della "poesia visiva manuale oggettivata". Il "manualaggio" è stato introdotto da quelli che oggi vengono definiti gli "artisti concettuali". Due recenti pubblicazioni [...] analizzano il fenomeno della "conceptual art", trascurando volutamente di accennare in qualsiasi modo alla poesia visiva. Il perchè è abbastanza chiaro e va riscontrato soprattutto nell'atteggiamento "politico" che è stato sempre caratteristico della poesia visiva: un atteggiamento chiaramente antiistuzionale, antiborghese, antiimperialista, anticapitalista. La "conceptual art" ha effettuato una "revisione" politica della poesia visiva a livello ideologico; a livello pratico non ha fatto altro che copiare di sana pianta i bozzetti poetico-visivi.¹⁸¹

Nel primo numero di «Lotta Poetica», si dà notizia anche del costituendo primo museo internazionale della nuova poesia, ovvero la collezione creata a partire dal 1969 da Tullia Denza¹⁸², esponente dell'alta borghesia bresciana, che nel settembre del 1970, al museo del castello della città lombarda, aveva esposto 200 opere di grafica verbovisuale internazionale.

È interessante notare, nell'ottica di ricostruire i contatti instaurati dalla testata esordiente con altre realtà editoriali legate al mondo dell'arte, come nella sezione dedicata ai libri in uscita o appena pubblicati, vengano segnalate le ultime edizioni *Téchne* come anche alcune riviste italiane come «Nac», «In», «Potlac» e «Mec»; mentre, fra le mostre, quelle organizzate dalla galleria Santa Chiara di Brescia, come la personale di Luciano Ori del 1971. In chiusura di numero, De Vree racconta brevemente del Fylkingen Festival, organizzato dall'omonimo gruppo a Stoccolma nell'aprile del 1971. L'artista belga si sofferma sulla performance teatrale, *Il pianto*, eseguita dal poeta sonoro e visuale Henri Chopin.

Azioni pubbliche: la risposta al realismo socialista

Il secondo numero di «Lotta Poetica» si apre con un editoriale dal titolo *Viva la vittoria della dittatura del proletariato* (in commemorazione del centenario della Comune di Parigi), nel quale si mettono in relazione le tre grandi rivoluzioni proletarie che hanno scandito la storia degli ultimi due

¹⁸¹ Gianni Bertini & Sarenco, *Poesia Visiva & Conceptual Art. Un plagio ben organizzato*, «Lotta Poetica», n. 1, giugno 1971, p. 12.

¹⁸² Per una ricostruzione delle vicende legate alla collezione di Tullia Denza, cfr. M. Gazzotti (a cura di), *Poesia concreta poesia visiva: l'archivio Denza al Mart. Opere e documenti*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2013.

secoli: la Comune di Parigi, la rivoluzione guidata da Lenin¹⁸³ in Russia nel 1917 e quella maoista cinese¹⁸⁴. Sarenco traccia un profilo ideale di un'avanguardia che si voglia definire rivoluzionaria. Partendo dalle dottrine leninista e maoista, il poeta bresciano le individua quali due alternative possibili lasciate allo spirito critico dell'artista. Prendendo le mosse da questa dicotomia, attacca – si potrebbe dire tardivamente, a posteriori – l'arte retorica e oleografica promossa dal PCI, ovvero quella incarnata dal “realismo socialista” di Renato Guttuso:

Cessata la sua fondamentale funzione di servitore del re o del papa nepotista, all'artista di oggi si presentano due direzioni: la prima, quella di fare dell'avanguardia al solo livello del linguaggio rifiutando di prendere una precisa posizione politica, la seconda quella di operare sia per abbattere il chiuso sistema di informazioni della borghesia sia per abbattere (teoricamente e praticamente) il potere politico della borghesia stessa sia per l'instaurazione finale della dittatura del proletariato. [...] Si pone quindi un vecchio problema: quello dell'“impegno” dell'artista in rapporto alla causa rivoluzionaria. Diventa fondamentale chiarire la falsa posizione di “sinistra” della concezione che ha dato origine alla formulazione del “realismo socialista”. [...] L'artista diventa un illustratore della domenica che ferma sulla tela l'istante in cui il contadino ricurvo è intento a zappare il campo, mentre il proletariato avanza nella lotta di classe, l'artista gli prepara l'album di fotografie e di ricordi da mostrare ai nipotini, è chiaro che con questa concezione non si va al di là del più lascivo populismo. Questa posizione ha trovato in Italia numerosi fautori (consacrati dal p.c.i.) di cui Renato Guttuso è certamente il maestro riconosciuto. Guttuso è il più tipico esempio del tradimento che i revisionisti del p.c.i hanno effettuato nei confronti della classe operaia: alleanza con il Vaticano, costituzione di una casta burocratica privilegiata, rifiuto della lotta di classe, rifiuto dei valori sorti dalla lotta di liberazione, ecc. [...] Fra le componenti artistiche d'avanguardia del nostro tempo, dobbiamo attaccare a fondo quelle che più tendono a negare l'esistenza dello sfruttamento capitalista, quelle che parlano di libertà dell'artista, quelle che tendono a costruire un piccolo universo perfetto in cui l'artista è l'uomo essenzialmente libero ed equilibrato, esempio vivente della “pace russo-americana”. La nostra posizione artistica d'avanguardia non può che essere una posizione fondamentalmente politica d'avanguardia: la coscienza del valore assoluto della lotta di classe per il trionfo della dittatura del proletariato è la discriminante tra l'artista al servizio di una concezione socialfascista della storia e l'artista al servizio di una concezione marxista-leninista della storia.¹⁸⁵

A questo editoriale seguono una serie di fotografie che documentano le azioni pubbliche di Sarenco e Luciano Ori (**figg. 7-8**), eseguite rispettivamente a Bienne nel 1970 e a Fiumalbo nel 1967, a testimonianza del loro rivolgersi ad una posizione artistica d'avanguardia in cerca di spazi

¹⁸³ Lenin, figura più volte evocata negli editoriali di Sarenco, è peraltro il protagonista di una azione pubblica, documentata fotograficamente nel II n. di «Lotta Poetica», realizzata nel 1971 a Budapest dall'artista serbo Balint Szombathy, dal titolo *Chi conosce ancora Vladimir Lenin?* (**fig. 5**), in cui l'artista percorre le strade della capitale ungherese con un cartello recante il ritratto del rivoluzionario russo.

¹⁸⁴ Esempio della devozione che il comitato redazionale della rivista nutre per l'ideologia maoista è l'opera di De Vree del 1971, pubblicata sul primo numero di «Lotta Poetica», *La grande nuotata del presidente Mao* (**fig. 6**).

¹⁸⁵ Sarenco, *Avanguardia artistica avanguardia rivoluzionaria*, «Lotta Poetica», n. 2, luglio 1971, p. 5.

alternativi per la propria ricerca, diretta ad un contatto non mediato con il pubblico. Sempre nel secondo numero, Richard Kostelanetz denuncia la chiusura della critica letteraria ed artistica nei confronti della poesia visiva e sonora: se da un lato l'artista americano constata la morte degli esperimenti concretisti che hanno ormai esaurito, alla fine degli anni Sessanta, la loro forza propulsiva, la poesia visiva ha visto partorire negli Usa soltanto tre raccolte di poesia visiva, peraltro tutte pubblicate privatamente e, fino a quel momento, mai rese oggetto di esposizioni: *Planet noise* di Liam O'Gallagher (1959), *C.O.P.* di Tom Ockerse (1970) e *Visual Language* dello stesso Kostelanetz (1970).

Da uno sguardo alla situazione della poesia visiva oltreoceano, si torna alla violenta polemica condotta contro l'arte concettuale, con la seconda puntata dell'inchiesta *Poesia Visiva e conceptual art/un plagio ben organizzato*. Questa volta è Gianni Bertini ad attaccare, dileggiandole con una punta di sarcasmo, le performance di Willoughby Sharp e Arman, artisti i quali, a suo avviso, smarrita la forza dirompente e polemica degli esperimenti Fluxus, hanno ceduto alle lusinghe del mercato:

Qualche mese fa a Buenos Aires ho visto Willoughby Sharp (un giovane critico-artista di New York che porta in giro un programma di manifestazioni sue e di altri) impiegare un tre quarti d'ora circa per sollevare le braccia – partendo da sdraiato – e più o meno altrettanto per alzarsi. L'esercizio richiede sicuramente una grande concentrazione e costa una fatica tremenda, ma purtroppo anche quel gesto oltre che di magro effetto è di scarsa comunicabilità. Non che questo o altri spettacoli tipo Fluxus, all'inizio, fossero stati gran che differenti da quelli di oggi, ma il significato era tutto un altro. Intanto avvenivano in un ambiente molto più alienato, sebbene partecipe, in una stanza od in un sottoscala, ma non in sale con la moquette per terra ed alla presenza dell'abituale pubblico di una galleria che poi acquista il quadro e lo mette in cornice. [...] I suoi gesti, come pulire le scarpe, rompere un violino, ecc...non mi fanno più effetto [...], anzi una gran tristezza. È come se improvvisamente mi trovassi di fronte a qualcuno che non ha capito proprio niente o ha della roba usata che mi si vuol gabellare per nuova, o comunque di fronte a qualche cosa di seconda mano.¹⁸⁶

Nella seconda parte del contributo, inaugurando una serie di stroncature di critici che troveranno ampio spazio su «Lotta Poetica», Sarenco e Bertini attaccano Tommaso Trini, reo di aver parlato di “arte scritta” a proposito dell'opera di Vincenzo Agnetti, creando così un imperdonabile equivoco circa le istanze e gli obiettivi della poesia visiva:

È chiaro che il Trini, non avendo il coraggio di confessare di essere un ignorante nel campo della poesia visiva, cerca di inventare la donna dello schermo e parla di arte scritta. [...] coglie un'altra gaffe, per dir poco paurosa (spero che gli amici Miccini e Pignotti gli tirino almeno le

¹⁸⁶ G. Bertini, *Poesia Visiva e conceptual art/un plagio ben organizzato*, «Lotta Poetica», n. 2, luglio 1971, p. 16.

orecchie): dice che la “poesia visiva” crea immagini con parole! Il presupposto fondamentale di tutta la poesia visiva (soprattutto di quella italiana) è proprio stato quello di abbattere il predominio assoluto della parola nella poesia per cercare un’integrazione (critica, ironica, distruttiva, di segno contrario) tra immagine e linguaggio dei mass-media.¹⁸⁷

Uno sguardo alle esperienze verbovisuali nate in Europa

Il terzo numero della rivista si apre con un editoriale a cura di Paul De Vree sulla situazione della poesia visuale e concreta in Belgio e in Olanda. Il poeta belga esalta il ruolo svolto dalla rivista «De Tafelronde» nel garantire visibilità e risonanza alle nuove forme artistiche basate sul rapporto fra immagine e parola, incarnate da una serie di scuole verbovisuali nate negli anni Sessanta e Settanta nei Paesi Bassi. Il testo viene accompagnato da un approfondimento a cura di Timm Ulrichs su *Experimenta 4*, festival dedicato al teatro sperimentale che si tenne a Francoforte dal 28 maggio al 6 giugno 1971.

Uno spazio importante a doppia pagina, con una ricca documentazione fotografica, viene dedicato ad un “poema pubblico” di Alain Arias Misson, *Parole fragili* (**fig. 9**): si tratta di una performance organizzata il 3 aprile del 1971 in una via centrale di Madrid, calle Santa Catalina¹⁸⁸. L’azione consiste in una “poeticizzazione della strada” data dall’incontro-scontro fra involucri di polietilene, sui quali sono impresse le parole “Amore”, “Contemplazione”, “Poesia”, e le automobili che animano il traffico urbano. Il testo poetico lacerato dal contatto con le macchine in movimento, diventa allegoria dell’incontro fra la parola e la fisicità del lettore che ne riattiva il potenziale semantico, come lo stesso artista precisa nella nota che correda il dossier fotografico:

The poetic “genre” which has been destroyed, sold-out (fetischized) by the urban industrial processes is reinstated by this ritual destruction – but its new status or being is only achieved through the real destruction of any text & recreation of poetry by corporal, physical presences, physical bodies which by their violence (or self-induced violence) erupt into the modern stream of awareness as new signifiers.¹⁸⁹

¹⁸⁷ G. Bertini e Sarenco, *Poesia Visiva e conceptual art/un plagio ben organizzato*, «Lotta Poetica», n. 2, luglio 1971, p. 17.

¹⁸⁸ Per un approfondimento sui poemi stradali dell’artista belga, cfr. *Poesia de calle y poesia de transparencias. Alain Arias-Misson*, catalogo della mostra alla Galeria Freijo di Madrid, 10 settembre – 31 ottobre 2015, Galeria Freijo 2015, n.n. Per un inquadramento dei rapporti fra i poeti visivi attivi sull’asse Italia – Belgio, occorre segnalare il Convegno Internazionale di Studi *Poesia in forma di cosa Concretismo e Visualità in Italia e Belgio negli anni Sessanta e Settanta*, tenutosi presso l’Istituto Italiano di Cultura di Bruxelles, 24 - 25 Maggio 2018, i cui atti risultano essere in pubblicazione.

¹⁸⁹ A. Arias Misson, *Note on Palabras fragiles*, «Lotta Poetica», n. 3, agosto 1971, p. 9.

Nella nuova puntata della querelle dedicata al plagio effettuato dall'arte concettuale nei confronti della poesia visiva, Sarenco riporta il sostegno ricevuto dal gallerista milanese Gianfranco Bellora dello studio Santandrea e dai poeti visivi Michele Perfetti e Jean Francois Bory. Pungente la dichiarazione che il poeta bresciano riporta in conclusione del resoconto pubblicato nel terzo numero della rivista:

La nostra indagine non ci esime dal sottolineare un fatto assai curioso: parecchi poeti concreti e visivi (non avendo ottenuto lo sperato successo storico-commerciale) si sono inseriti nei vari gruppi nazionali della "conceptual art", facendo una pura e semplice operazione da "artisti del regime".¹⁹⁰

Nell'ultimo editoriale che chiude il numero, De Vree dà notizia della rottura verificatasi fra il gruppo editoriale di Parigi "Vivlilib" e Julien Blaine, "per le sue posizioni piccolo-borghesi". De Vree analizza i motivi che hanno portato il comitato parigino ad allontanare dalla propria redazione l'autore del manifesto *La poesia fuori dal libro*, pubblicato sul numero 5-6 della rivista «Robho»: il poeta belga mostra in filigrana di prendere le difese della scelta adottata dal gruppo parigino, impegnato in una proposta di poesia sovversiva e rivoluzionaria nei contenuti e nelle pratiche metodologiche, in parte rifiutate da Blaine, "reo" di essere tornato all'oggetto-libro, esecrabile simbolo della cultura borghese.

Fra le riviste segnalate nel terzo numero di «Lotta Poetica» spicca il n. 2 di «Gramma», piccola realtà eseditoriale pugliese sulla quale torneremo all'interno del capitolo dedicato ai laboratori verbovisuali attivi nel Mezzogiorno nel corso degli anni Settanta; mentre fra le mostre, interessante risulta il cenno a una personale di Ugo Carrega a Köln, nella Germania Occidentale. Da ultimo, fra i dischi, si segnala invece il poema sonoro del giapponese Ito Motoyuki, *Ear Festival*, inciso nel 1971: un'ulteriore conferma della capillarità geografica garantita da «Lotta Poetica» nel documentare le novità registrate nell'ambito delle sperimentazioni poetiche all'avanguardia.

La condanna di Calabresi e un'inchiesta sulla poesia visiva inglese

Nel quarto numero della rivista, gli unici due testi pubblicati sono diversi per indirizzo, contenuto e ispirazione. Il primo è un comunicato della lega marxista-leninista d'Italia, *Pinelli ti vendicheremo*, nel quale si esprime solidarietà al "compagno Baldelli processato per aver sostenuto la verità sull'assassinio del compagno Pinelli" e, al contempo, si auspica "l'instaurazione dello stato socialista dove per uomini come Calabresi e per i suoi padroni vi saranno tribunali popolari che li

¹⁹⁰ Sarenco, *Poesia Visiva e conceptual art/un plagio ben organizzato*, «Lotta Poetica», n. 3, agosto 1971, p. 12.

giudicheranno per i loro crimini”¹⁹¹. Il secondo è un articolo dell’artista inglese Nicholas Zurbrugg sulla situazione della nuova poesia in Inghilterra, ancorata, secondo l’autore a degli stilemi concretisti che esaltano il potenziale visivo degli elementi tipografici a discapito del messaggio politico, come avviene nell’opera di autori come Ian Hamilton Finlay:

The great difference between the avant-garde poetries of England and of other countries seems to be the English poets’ lack of both aesthetic and political militancy. [...] Unless something new does evolve the “poetic war” in England is as good as over.¹⁹²

La nuova poesia sudamericana e la querelle Trini - Sarenco

Il quinto numero si apre con un comunicato in cui si dà notizia di alcuni progetti espositivi ed editoriali in cantiere: il primo, a cura del poeta visivo uruguayano Clemente Padin, consiste in una esposizione panoramica dedicata alla nuova poesia da tenersi in Sudamerica; il secondo, ideato da Alvaro de Sa, consta di un libro che si pone come chiarificatore delle differenze fra poesia concreta e visuale. Clemente Padin firma anche un saggio breve dedicato all’avanguardia poetica latino-americana, nel quale individua gli obiettivi della battaglia condotta dagli autori sudamericani, affine a quella portata avanti dagli italiani:

If to this remetaphorization of the tongue we add the expressive ambiguity of the elements of the tongue – the meanings of which depend upon and are modified by the systems of reference, which in turn are born upon (and born in) the ideologies which arise in every social class – then one understands the importance attributed to it by the prevailing capitalist system, to dominate every channel, whether written or oral, through which it flows, as it thus ensures the determination of its values in preference to those which proletarian activity or the activity of exploited sectors may generate [...] With this it should be clear to those who attack the positions of the new poetry, that no assault is being against the word (it would be amusing if we started talking by signs) since its area of activity is languages (including the tongue) and not the tongue in particular, as the area of traditional poetry, but against the status which the tongue and the expressly distorted languages defend for their own purpose.¹⁹³

Da ultimo, dopo uno sguardo alle iniziative di carattere internazionale, si torna in Italia per segnalare la mostra imminente dal titolo *La poesia degli anni 70* che avrà luogo presso la galleria

¹⁹¹ La forte presa di posizione della testata contro il commissario Calabresi e l’intera magistratura italiana, dopo la morte dell’anarchico Pinelli, a dimostrazione ulteriore dell’attività politica *stricto sensu* svolta da Sarenco, si concretizza con la riproduzione, a tutta pagina, in apertura del numero successivo, il quinto, della copertina del libro d’artista *P&S (Pinelli e Salsedo)* (fig. 10), edito dalla Téchne nel 1971, vero e proprio *j’accuse* verbovisuale di Fabio de Poli contro i responsabili degli omicidi dei due celebri anarchici.

¹⁹² N. Zurbrugg, *La situazione della ricerca poetica in Inghilterra*, «Lotta Poetica», n. 4, settembre 1971, p. 12.

¹⁹³ C. Padin, *L’avanguardia poetica latino americana*, «Lotta Poetica», n. 5, ottobre 1971, pp. 12 – 13.

milanese “L’uomo e l’arte”. Sempre nel quinto numero, fra le riviste si segnalano «Lotta di classe», bollettino dei gruppi di fabbrica della lega marxista-leninista d’Italia, a Brescia; mentre, fra le mostre, un festival di Lotta Poetica tenutosi a Berna e coordinato da Sarenco e Gianni Bertini nell’ottobre del 1971. Nelle ultime pagine, infine, si riprendono le fila della polemica *Poesia Visiva e Conceptual Art/Un plagio ben organizzato*. Viene pubblicata la lettera di Tommaso Trini, in risposta alle osservazioni pungenti di Sarenco riportate sul secondo numero, nel quale il poeta bresciano incolpava il critico, intervenuto su una personale di Agnetti, circa la sua presunta scarsa conoscenza del fenomeno verbovisuale. Trini rispedisce al mittente le accuse rivoltegli, ribadendo la validità delle sue affermazioni e rifiutando la derivazione dell’arte concettuale dalla poesia visiva. La controrisposta di Sarenco è ancora più violenta: non si limita ad attaccare il solo Trini, ma coinvolge nella polemica anche il direttore di «Flash Art» Giancarlo Politi, tracciando dei due un impietoso ritratto che ne mette in luce i contatti con i centri di potere politico-economico italiani:

Tommaso Trini: collaboratore di «Domus» (rivista del trust architettonico Giò Ponti-Pirelli), collaboratore di «Opus» (rivista finanziata dalla pubblicità delle più grosse gallerie d’arte internazionali), prossimo editore di «Data» (rivista di circa 72 pagine, finanziata da un grosso gruppo finanziario non certo di sinistra).

Giancarlo Politi: cattolico frustrato che si crede di essere un grande rivoluzionario, essendosi costruito un sistema di pensiero fatto da Bakunin, Che Guevara, Friedrich Nietzsche, è l’editore di una ignobile rivista dal titolo «Flashart» (pubblicità della Fiat, dell’Olivetti e di una decina delle più grosse gallerie italiane).¹⁹⁴

Al botto e risposta segue una serie di raffronti iconografici finalizzati a dimostrare la tesi, supportata dalla redazione di «Lotta Poetica», che vede i concettuali nient’altro che copisti di opere realizzate precedentemente da alcuni fra i più importanti poeti visivi internazionali: opere di Joseph Kosuth, On Kawara, Hidetoshi Nagasawa vengono rispettivamente riprodotte provocatoriamente accanto ad opere molto simili di Bory, Ulrichs, Burda, per svelarne il non dichiarato, ma evidente rifarsi ai lavori verbovisuali (**fig. 11**).

La quinta edizione del Bitef e il caso Enea Ferrari

Il sesto numero si apre con un editoriale che fornisce un resoconto sulla quinta edizione del Bitef, tenutosi a Belgrado il 16 settembre 1971, un’occasione di incontro fra le nuove espressioni artistiche sviluppatasi in seno alla poesia visuale italiana e slava. Il meeting viene organizzato e

¹⁹⁴ Gianni Bertini & Sarenco, *Poesia Visiva e Conceptual Art. Un plagio ben organizzato*, «Lotta Poetica», n. 5, ottobre 1971, p. 17.

curato dal poeta jugoslavo Biljana Tomic in collaborazione con la rivista «La Battana»¹⁹⁵. La tavola rotonda viene corredata da una mostra che presenta al pubblico slavo alcuni lavori, fra gli altri, di Ori, Perfetti, Miccini, Isgrò e Sarenco. Negli interventi di Isgrò, Miccini¹⁹⁶, Sarenco e De Vree, si ribadisce il legame fra l'avanguardia artistica e l'avanguardia politica (marxista-leninista), la necessità di abbattere le barriere dell'ideologia borghese, la condanna della poesia concreta come linguaggio integrato al sistema e, agli antipodi, la carica sovversiva della poesia visiva.

Il sesto numero della rivista svela, altresì, la linea editoriale anticlericale di «Lotta Poetica», ispirata dalle posizioni ideologiche di Sarenco, incarnata dal comunicato emanato dalla segreteria provinciale della lega marxista-leninista, pubblicato subito dopo il report da Belgrado. Questa volta, a essere presa di mira, è una proposta di legge finalizzata ad aumentare lo stipendio dei sacerdoti, a discapito dei pensionati che vivono in condizioni di assoluta povertà. Il Vaticano viene attaccato anche per la sua ingerenza nel dibattito politico riguardante il divorzio, apice della politica oscurantista condotta dalla Santa Sede, tema che, come vedremo, sarà, nel 1974, al centro di una importante manifestazione artistica nel contesto verbovisuale pugliese.

Nella seconda parte del sesto numero, Sarenco inaugura una serie di articoli dedicati ad uno dei casi più scandalosi che interessarono il mercato dell'arte degli anni Settanta. Si tratta della retrodatazione di alcune opere realizzate da un artista di Soncino, Enea Ferrari, trasformato, da alcuni operatori del settore, nel presunto maestro di Piero Manzoni¹⁹⁷. Una truffa smascherata da Sarenco, il quale, sin dal primo editoriale dedicato a questa pagina nera dell'arte italiana, non lesina attacchi violenti a quelli che ritiene essere i responsabili di tale operazione, fra i quali figurano alcuni nomi illustri del mondo dell'arte italiana, come Maurizio Calvesi:

L'importanza del lavoro di Piero Manzoni sullo sviluppo dell'arte attuale è semplicemente eccezionale ed è stata recentemente riconosciuta a livello ufficiale. In seguito a ciò le sue opere hanno acquistato un altissimo valore di mercato. I collezionisti tedeschi, grandi divoratori di opere "storiche" del gruppo zero, si sono contesi a suon di marchi il lavoro del defunto Manzoni. Dal momento che questi collezionisti avevano ancora fame e che il cibo scarseggiava,

¹⁹⁵ Fondata nel 1964, la rivista trimestrale di cultura e poesia «La Battana», diretta da Eros Sequi e Sergio Turconi, si configura come uno dei rari ponti di comunicazione culturale tra le due sponde dell'Adriatico e una delle vetrine privilegiate della produzione letteraria degli italiani ad est di Trieste, ma anche come strumento di partecipazione civile e luogo di dibattito politico. Per ulteriori approfondimenti: http://edit.hr/testate/la_battana

¹⁹⁶ L'intervento di Miccini, scritto a quattro mani con Perfetti, con il titolo *La poesia visiva e il presente-futuro*, viene stampato come quaderno monografico, il n. 18, delle edizioni di Téchne nello stesso anno.

¹⁹⁷ Per una ricostruzione esaustiva della vicenda, cfr. G. Bacci, *Ingaggiare le immagini*, «Annali della Classe di Lettere e Filosofia della Scuola Normale Superiore di Pisa», Serie 5, n. 8/2, 2016, pp. 602-613.

due galleristi (uno italiano, mr. Cattaneo dello Studio C di Brescia; l'altro tedesco, mr. Betswort, della "galleria m" di Bochum) hanno pensato di allearsi e di inventare di sana pianta il "maestro" di Manzoni. Con la collaborazione di una squallida rivista d'arte (flashart) e di un ancor più squallido critico d'arte (Maurizio Calvesi) hanno trovato il tipo giusto; un certo Enea Ferrari, abitante a Soncino, in provincia di Cremona). Questo signore ha fatto egregiamente il gioco delle parti e si è del tutto immedesimato nella nobile figura del precursore [...] I collezionisti tedeschi hanno divorato immediatamente i primi 14 quadri di Enea Ferrari che mr. Betswort ha portato in Germania. E così il prodotto artistico di valore è stato lanciato.¹⁹⁸

Appena accennata la polemica relativa alla costruzione, studiata a tavolino, del Ferrari presunto maestro di Piero Manzoni, il sesto numero di «Lotta Poetica» torna a dedicarsi alla questione relativa all'accusa di plagio rivolta a quegli artisti concettuali che avrebbero copiato opere realizzate da alcuni poeti visivi.

Questa volta è Jean François Bory a prendere la parola, con una lettera indirizzata a Sarenco, nella quale il poeta visivo parigino si scaglia contro Claus Otto Paeffgen e Marco Cordioli, due artisti concettuali rei di aver copiato, a distanza di tre anni, due opere realizzate da Bory nel 1968. Il testo del poeta parigino, corredato dalle riproduzioni delle opere che dimostrano il plagio (**fig. 12**), costituisce un ennesimo attacco frontale alle logiche perverse del mercato dell'arte, punta dell'iceberg del sistema capitalista. Al contempo, Bory, in chiusura della lettera, non risparmia una critica sarcastica a Carlo Belloli, padre del concretismo italiano sovente bersagliato dagli strali polemici della rivista diretta da Sarenco e De Vree:

È evidente che quanto era creativo nel 1967, non è nient'altro che un'idea vaga nel 1971. Fatto che spiega probabilmente la copiatura sistematica che i concettuali fanno della poesia visiva. Questi miserabili piccoli mafiosi, dissipatori dell'informazione originale fanno il gioco del mondo capitalista: dal momento che non è più possibile vendere, si cambia merce (nuovo, ancora nuovo, sempre nuovo, etc...).

Bisogna cambiare, cambiare, cambiare...[...] Queste contraddizioni inerenti alla pratica attuale dell'arte non cessano di soppendermi e di nausearmi. [...] E se io denuncio la vergognosa copiatura che fanno i concettuali della poesia visiva, è solamente per precisione. Poiché non ci tengo affatto a passare per un precursore o un capofila (concezione fascista). Restando inteso che l'umanità è composta dal 90% di coglioni (io compreso), la funzione del capo, qualunque essa sia non può essere che quella di capo dei coglioni.

Non tengo dunque a rivestire questa carica. Largo dunque ai precursori, largo ai capi...e per la poesia concreta in Italia io credo che questo posto spetti di diritto al dr. Carlo Belloli...¹⁹⁹

¹⁹⁸ Sarenco, *Enea Ferrari & Piero Manzoni, Ovvero come si costruisce e si lancia (a livello di mafia) un falso prodotto artistico*, «Lotta Poetica», n. 6, novembre 1971, p. 13.

¹⁹⁹ J. F. Bory, «Lotta Poetica», n. 6, novembre 1971, p. 16.

Un nemico da sconfiggere: l'arte concettuale

Il settimo numero della rivista si apre con una dichiarazione polemica di Sarenco contro Pablo Picasso, reo di aver rinnegato i suoi ideali politici, donando alcune sue opere al regime franchista, seguita dalla riproduzione di una pagina di «Mundo Sobrero» (**fig. 13**), organo del comitato centrale del partito comunista spagnolo, con il quale la redazione di «Lotta Poetica» solidarizza nella strenua lotta condotta contro il regime franchista. Anche in questo caso, come accaduto per la polemica condotta contro Renato Guttuso, la condanna dell'opportunismo politico di Picasso appare, in verità, anacronistica rispetto all'analisi che la critica aveva dedicato alla militanza politica del fondatore del Cubismo già a partire dagli anni Sessanta.

Gianni Bertini stila, invece, un resoconto del Festival di Fort Bayard del 1967, un evento programmato ma mai realizzato, che vide la partecipazione, fra gli altri, di Blaine, Chopin, Berni e dello stesso Bertini. Quest'ultimo ricorda il Festival, articolato in sei serate costellate di performance realizzate da poeti visivi e fonetici, come un esperimento di arte concettuale *ante litteram*: immaginare un festival reso irrealizzabile da fattori economici diventa il grimaldello per scardinare l'azione demistificante costruita dalla falsa informazione, assurgendo a speculazione intellettuale di alto livello. Per questi motivi il resoconto firmato da Bertini viene inserito in una nuova puntata della rubrica *Poesia Visiva & Conceptual Art. Un plagio ben organizzato*, con il titolo *Contro il terrorismo critico*.

Al resoconto del festival di Fort Bayard segue un bollettino informativo nel quale si dà notizia del “funerale”, organizzato da Clemente Padin, della rivista «Ovum»²⁰⁰, giunta al capolinea con la pubblicazione del decimo numero; di un progetto di antologia di poesia visiva, a cura di Sarenco e De Vree, che ha l'ambizione di fotografare lo stato dell'arte della nuova poesia dopo la morte della poesia concreta, raccogliendo documenti, opere e interventi da tutta Europa; e, infine, di una personale di Sarenco, programmata allo Stedelijk Museum di Amsterdam per il gennaio del 1972.

²⁰⁰ La rivista «Ovum», fondata e diretta da Clemente Padin, è ritenuta una delle realtà eseditoriali più politicamente impegnate fra quelle prodotte in Sudamerica nei primi anni Settanta, cfr. R. Boggione, *Versos sólidos: la política de los objetos en la revista Ovum 10 de Clemente Padín* in «Revista Laboratorio», n. 10, Santiago de Chile 2016, [http://revistalaboratorio.udp.cl/wp-content/uploads/2015/07/Ricardo-Boggione-Versos-s%C3%B3lidos-La-pol%](http://revistalaboratorio.udp.cl/wp-content/uploads/2015/07/Ricardo-Boggione-Versos-s%C3%B3lidos-La-pol%20). Fra i lavori verbovisuali più irriverenti e caustici ospitati da questo periodico figura *Coctel liber arce* (**fig. 14**) realizzato dallo stesso Padin nel 1971: una poesia visiva che è un invito a bruciare la bandiera americana inserita in una bottiglia di vetro, così da realizzare una bomba molotov da utilizzare nella guerriglia a sostegno della causa cubana, incarnata dalle sentenze del “Che” che formano l'esplosivo dell'ordigno.

Nella seconda parte del settimo numero, si torna ad affrontare la questione sulle differenze radicali fra arte concettuale e poesia visiva con un intervento di Sarenco dal titolo *I fascisti intellettuali*, preceduto dalla riproduzione di un lavoro di Franco Vaccari, *Atest* (fig. 15), del 1967, anche questo oggetto di plagio da parte di diversi artisti concettuali. Le riflessioni condotte da Sarenco individuano le diverse metodologie operative delle due correnti artistiche, culminando con un attacco frontale a Mario Merz e Joseph Kosuth, del quale viene analizzata una delle sue celebri serie di sillogismi. I due artisti sono considerati da Sarenco due dei maggiori responsabili dello svuotamento ideologico e politico che, a suo avviso, caratterizza l'arte concettuale:

La conceptual art ha “neutralizzato” (meglio sarebbe dire sterilizzato) il discorso artistico: gli ha tolto cioè quelle componenti politiche, ironiche, sociologiche, che lo orientavano nella direzione di una critica radicale del linguaggio della borghesia; la conceptual art ha rivalutato il linguaggio delle classi sfruttatrici nel suo aspetto tipicamente più asettico: quello scientifico o scientificizzante. Esemplichiamo due comportamenti diversi (quello del poeta e quello del conceptual artist) di fronte al medesimo materiale: una definizione da dizionario, l'artista concettuale la riproduce così com'è, ingrandendola, nel suo astrattismo linguistico, rivalutandola cioè come apice di splendore dell'intellettualismo borghese; il poeta non si accontenta di constatare come sia ben fatta una definizione da dizionario: vuole sapere chi e che cosa ci sta dietro, chi comanda dietro quel linguaggio, quale situazione di classe esso rappresenta, il poeta si pone in una scelta di classe ben precisa: quella del proletariato (si pone come proletario della cultura). [...] se i poeti oggi sono “i proletari della cultura”, gli artisti concettuali sono i “fascisti della cultura”, il loro fascismo ha delle basi filosofiche molto “avanzate”, per qualcuno (Mario Merz) il matematico medievale Fibonacci, per altri (Joseph Kosuth) il pensiero di Aristotele.

Di questo fascismo culturale (e quindi anche politico) sono la prova lampante i libretti editi in collaborazione tra il critico d'arte Germano Celant e la galleria Sperone di Torino, il più interessante da analizzare a questo riguardo è certamente quello di Joseph Kosuth (*function, funzione, funcion, fonction, funktion*). Il nostro eroe concettuale o “analitico” [...] produce una serie di 10 sillogismi (in 5 lingue, è molto importante) sulle proprietà degli animali, delle persone, delle cose, esempio: a) nessuna persona priva di cultura si abbona al New York Times b) nessun porcospino è capace di leggere; c) chi non sa leggere non possiede una solida cultura (per arrivare alla conclusione, altamente politica e concettuale, che “nessun porcospino si abbona al New York Times”). Tutte le cazzate che scrive Kosuth non significano assolutamente niente, non importa: l'importante è che l'arte sia “concettualmente” al servizio del padrone.²⁰¹

Nel consueto bollettino informativo della rivista, si segnala una mostra importante per le vicende delle esperienze verbosivisuali italiane: *Proletarismo e dittatura della poesia*, inaugurata il 22 novembre del 1971 presso lo studio Santandrea a Milano e curata da Emilio Isgrò.

²⁰¹ Sarenco, *I fascisti concettuali*, «Lotta Poetica», n. 7, dicembre 1971, p. 16.

Fra i libri, spicca, invece, *Montagna Rossa* di Franco Beltrametti, un'antologia poetica internazionale edita da Geiger il cui titolo, richiama, al pari della foto in copertina (**fig. 16**), il clima rivoluzionario di quegli anni, dalle rivolte studentesche americane del '64 a quelle europee del '68, dai movimenti di liberazione latinoamericani al grande precedente della Lunga Marcia della rivoluzione cinese guidata da Mao Tse Tung, del quale non a caso figura nell'antologia una poesia che parla appunto di bandiere rosse spiegate ai piedi di una montagna.

1972: l'anno della poesia visiva

L'ottavo numero si apre con la proclamazione del 1972 come anno della poesia visiva: la celebrazione, ideata da Sarenco e De Vree, fornisce il pretesto ai due per riepilogare in un breve articolo le fasi salienti dello sviluppo delle esperienze verbovisuali internazionali, mettendo in luce la vis polemica e la carica ideologica della poesia visiva rispetto alla poesia concreta formalista e non impegnata, rea di “non arrivare nemmeno a scorgere il lato fascista della poesia di Carlo Belloli”²⁰². Le dichiarazioni di poetica proseguono con due interventi, firmati da Emilio Isgrò e Michele Perfetti con Eugenio Miccini. Il primo si sofferma sulla necessità di individuare canali di distribuzione alternativi per la poesia visiva e, al contempo, di rifiutare la presenza ingombrante del critico d'arte²⁰³, considerato “un'ombra fosca del padrone”:

Sono i poeti a fornire il primo esempio di autogestione su scala planetaria, e non si tratta solo di promuovere gallerie clandestine e case editrici al ciclostile (il che potrebbe anche rientrare nella politica ambigua e imbellè dell'underground) quanto di prendere realisticamente coscienza della propria condizione di sfruttati, una delle mosse più clamorose, e anche delle più conseguenti, per ora può essere quella di rifiutare il critico, questa fosca ombra del padrone, pronto a intervenire, a correggere, a reprimere, i poeti sono i critici e i teorici di se stessi, ed è raro, ancora oggi, trovare un critico “esterno” che li appoggi senza pretendere in cambio il frutto del loro lavoro.²⁰⁴

Dal canto loro, Miccini e Perfetti, mettono in risalto il grado di “esoletterarietà” della poesia visiva, ponendosi come alternativa rispetto alla letteratura e quindi alla poesia tradizionale. Rilevante risulta essere il contributo di Franco Vaccari, il quale, prendendo le mosse dal concetto

²⁰² Sarenco & P. De Vree, *Editoriali*, «Lotta Poetica», n. 8, gennaio 1972, p. 4.

²⁰³ Sul rifiuto del ruolo del critico d'arte da parte degli operatori estetici negli anni Settanta, cfr. F. Belloni, *Approdi e Vedette. Amore mio a Montepulciano nel 1970*, Studi di Memofonte, 9, 2012. Il contributo riporta anche una dichiarazione di E. Miccini, “La critica d'arte militante ha dato le sue dimissioni”, p. 134, sintomatica del clima di conflittualità instauratosi fra i poeti visivi e la critica ufficiale. Per un approfondimento su questo tema, cfr. F. Belloni, *Militanza Artistica 1968 - 1972*, L'Erma di Bretschneider 2015.

²⁰⁴ E. Isgrò, *Testi*, «Lotta Poetica», n. 8, gennaio 1972, p. 7.

problematico di libertà, riletto alla luce del pensiero di Marx, Freud e dello strutturalismo, analizza la rivoluzione messa in campo dalla poesia visiva, nel suo ricercato isolamento dalle manifestazioni artistiche istituzionali e, per questo, giudicate borghesi:

La “poesia visiva” ha spazzato via l’illusione dei territori privilegiati, ha operato una ricognizione di tutti i possibili sistemi di comunicazione, ha sostituito al concetto di contemplazione quello di azione; impossessandosi delle immagini ha mostrato che tutto è linguaggio cioè è strutturato (anche le fotografie sono strutturate secondo un’ottica che solo semplicisticamente può essere considerata “naturale”), e, di conseguenza, che niente è neutrale, ma il valore più autonomo della “poesia visiva” sta nell’aver individuato e immesso gli elementi più diversi in quello che definirei lo spazio delle relazioni, quello stesso spazio su cui tentano di convergere tutti gli altri operatori estetici.²⁰⁵

L’ipocrisia del Gruppo 63, le tensioni con le forze dell’ordine e l’anticlericalismo di Bertini

Il nono numero della testata si apre, invece, con una polemica di respiro internazionale: De Vree indirizza una lettera veemente al giornalista Arthur Haulot, il quale aveva accusato il poeta belgo di aver gestito con metodi padronali l’ultima edizione della Biennale di Knokke, in Belgio, presieduta dallo stesso De Vree. Nel testo, quest’ultimo ribadisce l’apertura del festival a tutte quelle manifestazioni poetiche, sonore e visuali, impegnate politicamente sul fronte della libertà di espressione, scevra di qualsivoglia legame con il mercato dell’arte.

Nella seconda parte del nono numero, appare uno degli *smascheramenti poetici* di Sarenco, dedicato al “fascista” Belloli²⁰⁶, più volte bersaglio, come abbiamo visto, di violente critiche su «Lotta Poetica» per i suoi presunti legami con il regime mussoliniano e per essersi arrogato la qualifica di “padre della poesia concreta”.

Estremamente interessante risulta il comunicato redazionale pubblicato di seguito, una esplicita condanna del romanzo *Vogliamo Tutto* di Nanni Balestrini, edito da Feltrinelli nel 1971. L’opera di uno dei protagonisti del Gruppo 63, accostato alla poesia visiva nelle antologie della prima metà degli anni Sessanta, come abbiamo visto nel capitolo a queste dedicato, viene stroncata per il suo carattere parodistico che mette in ridicolo la condizione operaia e per la scelta dell’editore, Feltrinelli, che, a detta di Sarenco e De Vree, risulta essere uno degli intellettuali più fermi nel suo appoggio incondizionato alla politica sostenuta dall’Unione Sovietica:

²⁰⁵ F. Vaccari, *Testi*, «Lotta Poetica», n. 8, gennaio 1972, p. 9.

²⁰⁶ Per una panoramica sulla biografia di C. Belloli e sulla ricerca artistica da lui condotta nell’ambito della poesia concreta, cfr. M. G. Vinci, *Carlo Belloli in Brasile: un geniale precursore della poesia concreta*, in «Mutatis mutandis», vol. 11, n. 1, 2018, pp. 54-67.

Col titolo “Vogliamo tutto” è stato pubblicato recentemente dall’editore Feltrinelli, curato da Nanni Balestrini, un romanzo che (a detta della pubblicistica della casa editrice) sarebbe “la voce violenta del giovane operaio del sud che lotta contro il lavoro, i padroni, lo stato”. La lettura del volume chiarifica, anche al più sprovveduto dei lettori, il carattere provocatorio, antioperaio, controrivoluzionario di questo libricolo.

Dalla prima pagina all’ultima vi è un susseguirsi di fatti “realmente accaduti al protagonista”, fatti che vengono corredati dal Balestrini con grossolane parolacce e l’operaio viene descritto come un deficiente totale, lazzarone per natura, casinista per professione, questo sarebbe per lo scrittore l’esempio del “lavoratore massa”. La funzione di questo libro è di una limpidezza paurosa: si cerca di buttare nel ridicolo, nel grottesco le lotte dei lavoratori, lotte che per il loro carattere d’avanguardia (come furono quelle del 1969) non hanno ancora potuto essere digerite dal padronato.

Il fatto poi, non trascurabile, che per l’uscita del libro Balestrini abbia dovuto ricorrere alla casa editrice Feltrinelli, figura ben nota alla classe operaia italiana, per essere il portavoce del trozkista Fidel Castro, divulgatore delle opere del “rivoluzionario” Camillo Torres e poi, per finire, difensore della criminale aggressione controrivoluzionaria, social-imperialista, perpetrata dalle truppe dell’URSS e del patto di Varsavia contro la Cecoslovacchia, dimostra il carattere di classe del volume: l’editore Feltrinelli non perde un solo colpo quando può portare discredito nei confronti delle forze operaie genuinamente rivoluzionarie.²⁰⁷

Il nono numero della rivista vede anche il debutto di una rubrica, *I pericoli e l’avventura dell’andare in questura*, dedicata ai procedimenti giudiziari subiti da artisti collaboratori della redazione di «Lotta Poetica». La prima puntata viene dedicata a Elio Marchegiani, destinatario di un mandato di perquisizione domiciliare ordinato dalla procura di Bologna per sospetti movimenti nell’area antistante il suo studio, installato in un locale seminterrato di uno stabile di un quartiere residenziale. Nella parte centrale della rivista, viene riprodotto il documento firmato dal procuratore della Repubblica per conto del nucleo investigativo dei Carabinieri di Bologna (**fig. 17**): un episodio emblematico, all’inizio degli anni Settanta, del clima di sospetto nei confronti dei militanti della sinistra extraparlamentare in generale, e dunque anche nei confronti degli artisti più impegnati politicamente.

Il nono numero prosegue la rubrica *Poesia visiva e conceptual art/ un plagio ben organizzato*: questa volta Sarenco si limita a ribadire le accuse rivolte a Politi e alla sua rivista «FlashArt», che il poeta bresciano definisce una “rivista non di informazione, bensì di pubblicità dalla prima pagina all’ultima”. Sarenco non perde occasione per stigmatizzare la presunta ignoranza del critico d’arte Politi, riportando alcuni suoi svarioni:

²⁰⁷ *Ancora!*, «Lotta Poetica», n. 9, febbraio 1972, p. 9.

Intorno al 1968 egli pensava e dichiarava che Nouveau Réalisme e realismo socialista fossero la stessa cosa, cioè, per esemplificare, che tra Spoerri, Arman, Klein, ecc. e Guttuso non ci fosse alcuna differenza. Nel 1971, sul n. 27 di Flashart egli dichiarava per iscritto che il gruppo MAC (movimento arte concreta) è di Firenze (e qui lascio a Gillo Dorfles l'incarico di correggerlo). Pochi mesi fa egli dichiarava anche, con somma conoscenza della storia e della linguistica, che la lingua italiana non deriva affatto dal latino, ma è una lingua assolutamente autonoma.²⁰⁸

Se Sarenco sceglie l'ironia al vetriolo per i suoi attacchi sferzanti contro critici, galleristi e mercanti d'arte, Gianni Bertini predilige il registro autoironico negli interventi pubblicati su «Lotta Poetica». Lo testimonia il collage pubblicato nel nono numero della rivista, nel quale l'artista monta un invito ad una sua personale - organizzata a Bolzano nel febbraio del 1974 - recante l'icona di Gesù Cristo autografata con dedica allo stesso Bertini (**fig. 18**), con due articoli, prelevati da «L'Adige» e da «Avvenire», nei quali viene condannata la strumentalizzazione dell'immaginetta che, con la sua vena dissacratoria, avrebbe urtato la sensibilità dei cattolici. L'episodio diventa così un ulteriore prova del rapporto problematico fra la poesia visiva e il mondo cattolico.

La crociata contro «FlashArt» e il suo direttore Politi

Il decimo numero della rivista fondata da Sarenco e De Vree viene inaugurato da un nuovo capitolo degli *smascheramenti poetici* di Sarenco che prende di mira questa volta la mostra *Visuelle Poesie*, inaugurata a Amburgo nel febbraio del 1972. Il capo d'accusa rivolto al comitato organizzatore dell'esposizione è l'aver confuso la poesia concreta con quella visuale, mentre quello rivolto agli artisti partecipanti (fra gli altri, Spoerri, Ulrichs e Rot) è di "collaborazionismo" con il mercato dell'arte, il quale appare dimentico di ogni classificazione filologica e dunque della cronistoria delle esperienze logoiconiche, dimostrata a più riprese sulle pagine di «Lotta Poetica»²⁰⁹.

Alla stroncatura della mostra tedesca, segue un intervento di Henri Chopin dedicato all'utilizzo della voce nella poesia sonora, filone prediletto dall'artista francese, autore di diversi audiopoemi. Si torna, dunque, alla polemica sostenuta contro «FlashArt», con una nuova serie di interventi di Sarenco, dal titolo irriverente *Politi, il camerata*, nella cui prima puntata, la rivista viene definita "mafiosa, finanziata dalla Fiat". Nel contributo successivo, invece, Bertini, dopo aver risposto ad alcune critiche mosse da Ben Vautier e Carrega a «Lotta Poetica», accusata di ridimensionare

²⁰⁸ Sarenco, *Analisi di una rivista (FlashArt) e del suo direttore (Giancarlo Politi)*, «Lotta Poetica», n. 9, febbraio 1972, p. 12.

²⁰⁹ È opportuno ricordare, al riguardo, il diagramma a doppia pagina, pubblicato nel secondo numero di «Lotta Poetica», che in una tabella analitica (**fig. 19**) realizzata da Sarenco e P. De Vree, schematizza le principali tappe che hanno segnato la storia delle esperienze verbovisuali in Italia e all'estero.

l'importanza delle altre esperienze verbovisuali, riflette sarcasticamente sull'abuso del termine "verifica" adottato in svariati titoli di mostre, lemma che, nato nel "caldo maggio francese" ha ormai smarrito la sua accezione originaria²¹⁰.

Ben più interessante risulta la nuova puntata dedicata al caso Enea Ferrari, il presunto maestro al quale si sarebbe ispirato Piero Manzoni. Sarenco pubblica alcuni documenti, come la fattura della tipografia soncinese che ha stampato nel 1970 il catalogo, retrodato al 1954, nel quale si celebra il Ferrari come precursore delle ricerche artistiche in ambito monocromatico: documenti che provano in maniera incontrovertibile la truffaldina invenzione dell'artista Ferrari come padre dell'*achrome* in Italia e maestro di Manzoni. Al contempo, Sarenco si scaglia con i critici, gli artisti e i galleristi responsabili di questa falsificazione, attaccando alcuni fra i protagonisti dell'arte italiana di quel periodo:

Chi sono i gangsters che hanno convinto Enea Ferrari a sostenere il gioco e la parte del precursore? Lo scrittore fallito Vincenzo Agnetti, i critici d'arte: Giancarlo Politi ("il cavallero della critica"), Germano Celant, Palma Bucarelli, inoltre tanti altri [...] Ci preme in questo numero sottolineare la posizione di Palma Bucarelli e di Germano Celant. O per voluta ignoranza dei fatti (il che è assai grave per dei critici d'arte della loro rinomanza: cosa ci sta a fare la Bucarelli a dirigere la galleria nazionale d'arte moderna di Roma?), o per averci ricavato la pensione per la vecchiaia, hanno scritto alcune cose sul catalogo della mostra di Piero Manzoni a Roma (6.2 – 7.3.71), che sono volgarmente false. Dice la Bucarelli: "La storia della formazione di Manzoni appare più chiara ora che sta tardivamente uscendo dall'ombra la figura singolare di Enea Ferrari, un artista che nell'isolamento provinciale di Soncino, e nella stessa scuola d'arte che Manzoni ha frequentato, ha portato innanzi, anche nel campo materico e oggettuale, ricerche e sperimentazioni indubbiamente precoci e anticipatrici". Dice Celant: "Manzoni è presente (alla quarta fiera mercato, Soncino, 1956) per interessamento del pittore e maestro di disegno Enea Ferrari, un artista che già dal 1936 ha iniziato a produrre quadri in gesso grezzo a bande o a quadrati e quadri con tappi od altri oggetti ricoperti di gesso, che Manzoni ha potuto conoscere, poiché Enea Ferrari ha lo studio dal 1937 nel palazzo Meroni, residenza della famiglia Manzoni". Ci vuole veramente una bella faccia da puttane per fare queste affermazioni.²¹¹

Il boicottaggio della Biennale di Venezia del 1972

L'undicesimo numero si apre con un comunicato contro la Biennale di Venezia del 1972: in particolare, si rispedisce al mittente l'invito a partecipare alla sezione *Il libro come luogo di ricerca*, rassegna dedicata al libro d'artista, curata da Daniela Palazzoli e Renato Barilli. Nel comunicato si precisano le ragioni che inducono alcuni fra i redattori della rivista, invitati ad esporre le proprie

²¹⁰ G. Bertini, *Tanti saluti da parte di Bertini*, «Lotta Poetica», n. 10, marzo 1972, pp. 5-6.

²¹¹ Sarenco, *Enea Ferrari & Piero Manzoni*, «Lotta Poetica», n. 10, marzo 1972, p. 8.

opere all'interno della rassegna ordinata dal giugno all'ottobre dello stesso anno, a declinare la proposta, mossi da posizioni ideologiche incompatibili con una mostra istituzionale come la Biennale, giudicata "reazionaria":

- con la nostra presenza si vuole dare una piccola patente di extra parlamentarismo alla biennale stessa, mentre, sul piano puramente culturale, questa è una biennale tipicamente reazionaria ("gli agonali della pittura")?
- si cerca però (contemporaneamente alla nostra introduzione) di lasciarci uno strettissimo spazio per condurre un'azione politica (direttamente conseguente al nostro lavoro artistico) e di esercitare su di noi una censura preventiva (non a caso il critico d'arte Renato Barilli, nella sua lettera di invito, ci sceglie direttamente le opere che avremmo dovuto esporre).
- si cerca di neutralizzare un fenomeno culturale di vastissima portata, come quello della poesia visiva, riducendolo al livello dell'arte concettuale e minimizzandolo storicamente, nello stesso tempo in cui anche altrove (Kassel, Pompidou) si scoprono e si lanciano movimenti artistici regalatici dall'imperialismo americano e sostenuti dal patto atlantico.²¹²

Il comunicato si chiude con un'anticipazione: il prossimo numero, il dodicesimo della rivista, sarà un numero monografico contro la stessa Biennale di Venezia e l'exposition Pompidou²¹³ di Parigi. Nel contributo successivo Lucia Marcucci traccia un profilo della situazione della nuova poesia in Italia, recuperando alcuni scritti teorici di Miccini e dello stesso Sarenco apparsi su «Lotta Poetica»: la poeta visiva ribadisce la necessità di combattere contro l'omologazione imposta dalle istituzioni culturali:

Gli operatori della poesia visiva sono pronti a tutto: basta con l'andare in pensione; basta con i musei, le biblioteche, e le mostre biennali istituzionalizzate, basta con i facili approcci editoriali, basta alle scelte fatte dalle "autorità", basta con le più o le meno affascinanti e avventurose mode culturali e chi più ne ha più ne metta.²¹⁴

Un secondo comunicato che segue quello contro la Biennale di Venezia, prende di mira la mostra *I denti del drago. Morte e vita del libro nell'era dei mass-media*, prevista per il giugno del 1972 presso la galleria "L'uomo e l'arte" di Milano, curata sempre da Daniela Palazzoli. Il comunicato, sottoscritto da diversi poeti visivi, quali, fra gli altri, Perfetti, Miccini, Ori, Sarenco e Lucia Marcucci, stigmatizza l'esposizione milanese, ritenendola una riproposizione in formato ridotto de

²¹² *No alla biennale di Venezia 1972*, «Lotta Poetica», n. 11, aprile 1972, p. 3.

²¹³ Per un approfondimento sulla rassegna, pensata come vetrina dell'arte contemporanea francese dall'allora presidente della Repubblica G. Pompidou, cfr. *Douze ans d'art contemporain en France*, catalogo della mostra (maggio-settembre 1972, Grand Palais, Paris), Ministère des affaires culturelles, Réunion des musées nationaux, Paris 1972.

²¹⁴ L.Marcucci, *Situazione della nuova poesia in Italia*, «Lotta Poetica», n. 11, aprile 1972, p. 5.

Il libro come luogo di ricerca pensata per la Biennale di Venezia, e, pertanto, oggetto di boicottaggio.

L'undicesimo numero presenta anche una nuova puntata della rubrica *I pericoli e l'avventura dell'andare in questura* che denuncia l'attenzione speciale riservata ad alcuni poeti visivi dalle forze dell'ordine: questa volta tocca a Eugenio Miccini ricevere un mandato di perquisizione personale e domiciliare, disposto dal procuratore della Repubblica di Firenze il 14 aprile del 1972, in virtù delle sue "attività editoriali clandestine", come la rivista «Téchne», sulla quale ci soffermeremo nel prossimo paragrafo.

A chiudere l'undicesimo numero, due note critiche firmate da Clemente Padin e Sarenco. Il poeta visivo uruguayano rincara la dose contro l'arte concettuale, rea, secondo i poeti visivi, come abbiamo visto già nei numeri precedenti, di aver plagiato alcune soluzioni formali adottate dalle esperienze logoiconiche. Padin ribadisce lo svuotamento dei significati politici e ideologici operati dall'arte concettuale, laddove scrive:

Bourgeois culture has always tended to abstract the content of any artistic act of creation, and this conceptual art is no more than a variation without content (or meaning) of our efforts to communicate political message.²¹⁵

Sarenco, invece, torna a scrivere sul legame fra avanguardia artistica e avanguardia politica, soffermandosi su alcune storture verificatesi, a suo avviso, nel mercato dell'arte italiana, smascherando le ipocrisie connesse ad una relazione pericolosa fra artisti, ritenuti a torto rivoluzionari, come Schifano e Guttuso, e i centri di potere economico e clericale:

Non è d'altronde sconosciuto il caso italiano di Gianni Agnelli che compera per 25.000.000 di lire una opera del pittore Mario Schifano, dal titolo "Compagni", se si pensa inoltre che Mario Schifano, esponente qualificato della cocainomane nobiltà romana, è la punta di diamante come "intellettuale di quella banda di provocatori al servizio del SID, che vanno sotto il nome di "unione dei comunisti" (marxisti-leninisti) ciò può costituire la base di partenza per fare un'analisi italiana dei contatti tra gli artisti d'avanguardia ed i gruppi marxisti-leninisti. La militanza politica rivoluzionaria degli artisti d'avanguardia, di cui si sente tanto parlare, è una favola. La maggioranza si è presa a modello di vita un tipo come Renato Guttuso, che difendendo gli interessi della classe operaia come componente del comitato centrale del P.C.I., viaggia in aereo privato ed ha fra i suoi migliori amici e collezionisti grossi industriali del nord, vescovi, cardinali. L'importante, alla fine dell'anno, è di regalare una litografia a colori, firmata dal "maestro", agli abbonati di "Rinascita".²¹⁶

²¹⁵ C. Padin, *Arte conceptual*, «Lotta Poetica», n. 11, aprile 1972, p. 13.

²¹⁶ Sarenco, *A proposito di arte d'avanguardia e di marxismo-leninismo*, «Lotta Poetica», n. 11, aprile 1972, p. 14.

L'undicesimo numero si chiude con l'annuncio dell'uscita imminente di un fascicolo monografico (fig. 20) edito da Sarmic e dedicato al caso Enea Ferrari, contenente tutti i documenti raccolti da Sarenco utili a smascherare la truffa che ha coinvolto diversi operatori del mercato dell'arte.

La polemica condotta contro le istituzioni culturali

Il numero successivo, il dodicesimo, segna uno dei punti più alti della polemica condotta dalla rivista contro le istituzioni culturali. Infatti, si presenta come un fascicolo monografico dedicato all'exposition Pompidou di Parigi e alla Biennale di Venezia.

Il fascicolo viene inaugurato da quella che Sarenco ritiene una premessa ai documenti relativi alla Exposition Pompidou e alla Biennale di Venezia, ovvero un suo scritto contro l'assegnazione del Premio Lenin a Renato Guttuso, attaccato, come abbiamo visto, a più riprese, sulle colonne di «Lotta Poetica». Sarenco ironizza sulla qualifica di Guttuso come “artista e rivoluzionario”, ribadendo le sue frequentazioni degli ambienti ecclesiastici e dell'alta borghesia romana:

Da l'Unità di lunedì 1 maggio 1972, apprendo che il pittore Guttuso ha ricevuto il premio Lenin 1970-71 per la pace, anzi meglio, “per il consolidamento della pace tra i popoli”. Guttuso ha ricevuto l'alto riconoscimento per la sua “creazione artistica e la sua attività pubblica”. *Guttuso ha ricevuto il premio Lenin come artista rivoluzionario internazionale*. Niente è più farsesco di tutto ciò. A parte la sua posizione politica nel comitato centrale del PCI, ossequiente al socialfascismo sovietico e all'imperialismo americano, mi interessa analizzare in rapporto a Guttuso, almeno due termini: *artista e rivoluzionario*. Se per artista si intende quell'intellettuale che tramite la sua operazione avanzata nel campo delle arti, riesce a far progredire storicamente il discorso artistico, Renato Guttuso può certamente essere definito un “artista”. Egli non ha fatto nient'altro che scopiazzare infatti Picasso, nel momento in cui il pittore spagnolo non era sufficientemente conosciuto in Italia. Sostenuto in seguito dal PCI, ha continuato a dipingere, realizzando un'epica proletaria assolutamente falsificata, di tipo patetico, atta a presentarsi decentemente negli studi privati di vescovi e cardinali della curia, oltre che di grossi industriali lombardi.

L'operazione artistica di Guttuso è sempre stata oggettivamente un'operazione “bastarda”, paternalistica, “burocratica”. Non mi sento proprio di accettare per Renato Guttuso la definizione di “artista” [...] La sua funzione è infatti stata costantemente negli ultimi anni quella di rallentare l'avanzata della coscienza di classe all'interno dei gruppi artistici, quella di fare il fotografo passivo e falso di ciò che succedeva politicamente e che stava sfuggendo al controllo dei revisionisti del PCI, quello di trarre soldi e gloria (tramite una rappresentazione immediatamente commerciabile) dalle lotte della classe operaia, degli studenti (ricordiamo le sue litografie ispirate al maggio francese) e dei contadini. [...] Mi sembra doveroso e necessario mettere alla berlina questo losco figuro, marito di contesse, amico di cardinali e di industriali, che viaggia in aereo privato, che con la lotta di classe c'entra solo in quanto sta dalla parte dei padroni, che fa soldi sulla schiena di chi suda sangue e galera per non arrendersi ancora del tutto (come vorrebbero i dirigenti revisionisti del PCI) e che, non ultima cosa, fa parte del comitato

centrale del PCI. Di fronte a questi misfatti, a queste falsificazioni, a queste provocazioni antioperaie e antiintellettuali, *il compagno Lenin si rivolta nella tomba*.²¹⁷

Dopo l'ennesimo attacco a Renato Guttuso, il dodicesimo numero presenta, come dicevamo, una serie di documenti relativi all'Exposition Pompidou del 1972. Viene pubblicato, in particolare un comunicato del F.A.P. (*Front des artistes plasticiens*), corredato da una serie di fotografie (**fig. 21**), che mostrano la contestazione messa in atto dagli artisti contro lo svuotamento politico della rassegna, voluto dal segretario del comitato organizzatore Francois Mathey, seguito da una puntuale descrizione degli scontri avvenuti fra gli artisti contestatari e la polizia francese. Al contempo, Gianni Bertini si scaglia contro la Biennale di Venezia, ed in particolar modo contro Mario Penelope, reo, secondo Bertini, di aver "addomesticato" la rassegna in laguna dopo le tensioni dell'edizione del 1968.

Molto interessante risulta il testo che chiude il dodicesimo numero, dal titolo provocatorio *Le Mestruazioni permanenti* che si inserisce a pieno titolo nelle polemiche femministe deflagrate nella cultura italiana degli anni Sessanta. In particolare, il testo racchiude il botta e risposta avvenuto fra Daniela Palazzoli e Lucia Marcucci, in merito al rifiuto di quest'ultima, di partecipare alla sezione, curata proprio dalla Palazzoli con Renato Barilli, *Il libro come luogo di ricerca*, ordinata, come abbiamo visto poc'anzi, all'interno del percorso espositivo della Biennale di Venezia del 1972. La risposta della Marcucci, accusata dalla Palazzoli di essere manipolata dalle operazioni "fascistico-vessatorio-mercantilistiche" dei suoi colleghi poeti visivi "maschi" è un capolavoro di sottile ironia:

Cara Palazzoli, penso che il destinatario della tua lettera sia qualche altra donna, non me, infatti, come tutti sanno, io sono un po' pederasta: mi piacciono ancora i "maschi". Cordialmente,
Lucia Marcucci.²¹⁸

A rincarare la polemica, è lo stesso Sarenco che bersaglia le posizioni ideologiche della Palazzoli, la proposta artistica della quale, a suo avviso, è incarnazione di una borghesia europea fascista e filoamericana:

Vedi, cara Palazzoli, il tuo linguaggio ("fascistico, vessatorie-mercantilistiche") etc... appartiene a quella classe sociale che si nutre della lettura de "Il Borghese" (settimanale fascista) e de "Il Tempo" (quotidiano fascista).

La tua ideologia politica, guarda come sei avanzata, appartiene a quella setta della borghesia europea che ha visto nel vuoto politico della "beat generation" americana (Jack Kerouac), uno stimolo erotico per nuovi giuochi sessuali. Se per te la rivoluzione sociale non nasce dalla lotta di

²¹⁷ Sarenco, *Le farse culturali del P.C.I.*, «Lotta Poetica», n. 12, maggio 1972, p. 3.

²¹⁸ *Le mestruazioni permanenti*, «Lotta Poetica», n. 12, maggio 1972, p. 11.

classe, ma da un intimismo conflittuale, non citare Carlo Marx ma S. Agostino, che è il tuo maestro, mentre le “femmine”, sì, dovresti spiegarmi come hai trascorso tu i giorni in cui a Milano la lotta politica ha assunto le punte più avanzate degli ultimi quattro anni.

Se, come tu dici, i “maschi” sono esibizionisti e desiderosi di gloria e ufficialità, mentre le “femmine” no, non riesco a capire perché tu ti sei raccomandata ad un componente della redazione di Lotta Poetica, affinché due tue foto fossero pubblicate sulla rivista (foto che ti ritraevano in posizione esibizionistica, con una parrucca di piume in testa, mentre scrivevi frasi assolutamente cretine a proposito di arte e cultura).²¹⁹

Dalle avanguardie storiche agli anni Sessanta: breve storia delle esperienze verbovisuali

Quello del giugno-luglio 1972 è il primo doppio numero - il tredicesimo e il quattordicesimo - e si apre con un editoriale di De Vree che inserisce la poesia visiva nella cronistoria delle avanguardie artistiche del Novecento, individuando punti di contatto con il Dadaismo e il Futurismo, soprattutto nell’intermedialità e nella propensione all’azione teatrale. Il poeta visivo belga traccia anche un breve profilo dei diversi poeti visivi italiani, esaltando il potenziale politico della ricerca condotta da Sarenco:

Lucia Marcucci et Luciano Ori sont de l’avis de Miccini et se rallient en meme temps aux thèses de Sarenco et de Paul De Vree, publiées dans lotta poetica. Quand Ori écrit que la poesia visiva est l’alternative prolétarienne de la littérature capitaliste, il part du point de vue de la lutte de classe, que Sarenco considère le seul possible à transformer le monde. La poésie de Sarenco est au service de la conception marxiste-leniniste de l’histoire, comme une unité de la politique et de l’arte, comme une unité du contenu et de la forme, comme une unité du contenu politique révolutionnaire et de la forme artistique la plus parfaite possible.²²⁰

Il doppio numero 13-14 torna a dare spazio ad un altro “poema pubblico” di Alian Arias Misson, questa volta realizzato a Pamplona nel luglio del 1972, dal titolo *The Punctuation Public Poem* (**fig. 22**), un’altra dimostrazione sulla possibilità di “scrivere sulla strada come su una pagina”, attivando inediti dispositivi relazionali fra pedoni e autovetture. Sul doppio numero 13-14 si registra il debutto come collaboratrice della testata di Rossana Apicella, una delle critiche più attente alle esperienze verbovisuali, con un testo di presentazione della mostra *Poesia Visiva internazionale* tenutasi nel giugno del 1972 presso la galleria Il Canale di Venezia.

Il doppio numero prosegue con una nuova puntata dell’inchiesta curata da Sarenco *Poesia Visiva e Conceptual Art Un plagio ben organizzato*, in cui si mettono a confronto alcuni telegrammi di

²¹⁹ Ibidem.

²²⁰ P. De Vree, *Notes su la poesia visiva*, «Lotta Poetica», nn. 13-14, giugno-luglio 1972, p. 3.

Michele Perfetti, realizzati nel biennio 1968-69 ed esposti in diverse mostre, con alcuni realizzati da Agnetti tre anni più tardi, nel 1972: ancora una volta la rivista si espone attribuendo all'arte concettuale l'accusa di plagio. Una denuncia condivisa, come illustra un intervento di Sarenco, anche da Dick Higgins, la cui lettera di plauso per l'iniziativa, con allegata una antologia pubblicata nel 1962 negli Stati Uniti, contenente altri esempi utili a corroborare l'accusa mossa alla conceptual art, viene riportata a margine dell'articolo.

Il doppio numero 13-14 fornisce anche aggiornamenti sul successo registrato dal fascicolo monografico dedicato al caso Enea Ferrari, nel frattempo deceduto: si rende noto che la pubblicazione che ha messo alla berlina diversi protagonisti dell'establishment artistico italiano è stata distribuita sia all'edizione del 1972 di Documenta di Kassel che alla Biennale di Venezia dello stesso anno.

Proprio la rassegna in laguna viene evocata ironicamente da una foto (**fig. 23**) che ritrae la nave bombardiera, sede del comando della VI flotta americana: Sarenco la definisce come "l'opera più straordinaria esposta alla XXXVI Biennale di Venezia", portata da Richard Nixon nella sezione "land-art" e "genocid-art" su invito di Mario Penelope, vicecommissario della Biennale, e del presidente della repubblica, Giovanni Leone.

A chiudere il doppio numero, un commento di Eugenio Miccini sull'esposizione di copie di capolavori dell'arte moderna internazionale (opere di Cézanne, Magritte, Klee, etc...) organizzata da Sarenco con la complicità del pittore Prospet a Salò (**fig. 24**): un'operazione che intende essere una dissacrante mistificazione ispirata ai plagi che governano l'arte contemporanea ed in primis, come abbiamo visto scorrendo gli interventi di Sarenco, l'arte concettuale.

Una selezione di poesia visiva

Il numero successivo costituisce una piccola antologia di poesie visive, selezionate fra quelle realizzate in anni più recenti dai maggiori rappresentanti delle esperienze verbovisuali in Italia e in Europa, come Lucia Marcucci, Michele Perfetti, Jean François Bory, Herman Damen (**fig. 25**). Fra i contributi pubblicati, si segnala un comunicato della redazione nel quale si dà notizia del pensionamento di Palma Bucarelli dalla carica di direttore della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma: a destare indignazione è l'ipotesi della nomina di Giovanni Carandente come neodirettore dell'importante istituzione museale, giudicato asservito al potere politico, in virtù delle mostre di Amintore Fanfani, esponente della Dc, da lui curate.

Il doppio numero documenta anche l'ennesima provocazione di Sarenco come ideatore di mostre paradossali e surreali, pensate come sberleffi indirizzati al mercato dell'arte: è il caso di *Natura morta internazionale*, un'esposizione che annovera una serie di identiche nature morte eseguite da una serie di poeti visivi. Il progetto espositivo prende di mira, come di consueto nel pensiero di Sarenco, il concetto di autorialità e di copia conforme.

Degna di nota risulta essere la lettera di Dick Higgins pubblicata in una nuova puntata dell'inchiesta *Poesia Visiva & Conceptual Art: un plagio ben organizzato*, nel quale il poeta e compositore inglese si sofferma sull'origine della definizione "concept art", rinvenendone le radici in un testo di Flynt pubblicato in un'antologia del 1962 e, al contempo, elogia la linea editoriale "impegnata" di «Lotta Poetica», stigmatizzandone, però, al contempo, i continui attacchi diretti a Carlo Belloli. Higgins, infatti, riabilita la figura del padre della poesia concreta italiana, alla luce anche del suo legame con Marinetti e della sua conversione al marxismo, avvenuta alla caduta del regime fascista. Dal canto suo, Sarenco non condivide il giudizio del poeta inglese, ribadendo l'appartenenza di Belloli all'ideologia fascista.

Anche la vicenda di Enea Ferrari registra un aggiornamento: viene data notizia della morte del pittore di Soncino nell'ultima sezione del doppio numero 15-16. La redazione di «Lotta Poetica» accompagna la serie di necrologi pubblicati sulle testate locali con un sarcastico fotomontaggio (**fig. 26**) - realizzato secondo le tecniche messe a punto dalla poesia tecnologica – nel quale la pubblicità di un noto detersivo, del quale si esalta il potere sbiancante, viene utilizzata per inscenare una compravendita di *achrome* eseguiti da Ferrari, offerti dal mercante d'arte, in cambio di opere di Manzoni, alla cliente di un supermercato.

I contributi critici di Rossana Apicella: la *singlossia* e l'*articolazione*

Il numero successivo si apre con due importanti testi critici di Rossana Apicella. Nel primo, la studiosa, oltre alla *singlossia* - la propensione della poesia visiva a contaminare i diversi linguaggi espressivi, sulla quale ci siamo già soffermati - individua un'altra peculiarità distintiva del codice logo-iconico capace di liberare i poeti visivi dal giogo della critica:

La caratteristica della poesia visiva, accanto all'invenzione fondamentale dell'operazione singlossica, è la *articolazione*: proprio per questo suo rifiuto delle istituzioni poetiche tradizionali, per questa sua frattura rispetto alle codificazioni pseudo-avanguardistiche, la poesia visiva propone tante tematiche quanti sono i personaggi che operano nella sua disponibilità, a seconda che essi pongano l'accento su uno o sull'altro degli strumenti creativi offerti con tanta disponibilità e ricchezza. Di qui, la possibilità di un "incontro con l'individuo", senza

l'irrigidimento delle "istituzioni programmatiche", nell'assoluta libertà della singola creazione che trae il suo strumento espressivo proprio da quel confluire e fondersi dei "mezzi" offerti alla ricerca unica ed irripetibile. La *articolazione* è forse l'elemento storicamente più importante della poesia visiva, perché essa, consentendo libertà di mezzi e di soluzioni al singolo operatore, opera una seconda "frattura di fondo" nella storia delle arti contemporanee: evita, cioè, che il proporsi delle istituzioni, divenute vincolanti, rendano placidamente amorfi e intercambiabili i singoli operatori, evita la "catena di montaggio" delle neo-avanguardie. Si ripropone, dunque, l'artista libero di pensare, di agire, di creare, nelle infinite variazioni di una operazione *non programmata* [...] Con la poesia visiva, l'azione creativa ritorna all'operatore; il critico ha solo una sua artigianale attività di constatazione. Di qui, la reazione della critica militante contro la poesia visiva, per la quasi totale impossibilità di "creare il personaggio", anzi, di precostituirlo, di imporlo al pubblico con un gioco di mistificazione pubblicistico-manageriale.²²¹

Nel secondo intervento Apicella, rifiutando la derivazione della poesia visiva dalle avanguardie storiche, illustra l'originalità della ricerca artistica verbovisuale, esaltandole il suo potenziale dissacratorio:

La poesia visiva è un fenomeno di novità reale: possiamo parlare di "intuizioni" nella stagione simbolista o cubista, ma la poesia visiva nasce da una presa di coscienza, da un atto di razionalità, dalla scoperta di un linguaggio espressivo che è, insieme, visivo e verbale, nel quale la lettera è contemporaneamente idosemantica e fonosemantica; questa "azione poetica" si verifica, anche, come rottura dello strutturalismo saussuriano, come distruzione del mito della *langue* considerata, prima della poesia visiva, l'unico strumento della mediazione linguistica.²²²

Anche questo numero contiene materiale documentario relativo alle vicende giudiziarie che colpirono Sarenco a motivo della sua attività di animatore culturale e organizzatore di mostre a Salò. Questa volta il processo subito dal poeta visivo riguarda la mostra di opere copiate realizzata in collaborazione con Prospero Zuccotti, detto Prospet, commentata da Eugenio Miccini, come abbiamo visto, nel numero 13-14 di «Lotta Poetica». L'accusa, rivoltagli da Ettore Gianferrari, presidente del sindacato nazionale mercanti d'arte moderna, è di aver organizzato l'esposizione nella propria galleria senza aver ottenuto l'autorizzazione amministrativa dell'esercizio. Sarenco inquadra la denuncia come l'ennesimo capitolo di una battaglia condotta in solitudine contro la cultura borghese ed accademica:

Il Gianferrari ed i suoi amici non vogliono accettare la morte della cultura che essi rappresentano e si oppongono in tutti i modi a quelle forme d'arte più recenti (la poesia visiva in primo luogo) che non hanno alcuna intenzione di seguire la scala gerarchica per entrare ufficialmente nella storia dell'arte.

²²¹ R. Apicella, *Alcune tesi sulla poesia visiva*, «Lotta Poetica», n. 17-18-19, ott-nov-dic 1972, p. 5.

²²² R. Apicella, *La poesia visiva come fine di un equivoco*, ivi, p. 8.

Gli artisti hanno abbandonato il loro compito di “artigiani”, non vanno più nella bottega del “maestro”, molti di essi si sono fatti una coscienza politica-ideologica che li pone in conflitto permanente (non solo di natura estetica) con la società borghese di cui Ettore Gianferrari ed i suoi amici sono fedeli servitori. È in questo contesto che si colloca la denuncia di Gianferrari contro Prospet + Sarenco: è su questo piano provocatorio ed antiistituzionale che oggi gli artisti devono combattere.²²³

Anche in questo processo, Sarenco verrà assolto con la formula piena, come riporta il ritaglio di cronaca locale pubblicato nel dossier. Il numero si chiude con una nota di Sarenco che denuncia la censura subita dal comitato organizzatore, guidato dal critico d'arte Sergio Solmi, della mostra bolognese del 1972 *Tra rivolta e rivoluzione: immagine e progetto*. L'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche nonostante ritenga opportuno inserire una sezione di poesia visiva all'interno del percorso espositivo, decide all'ultimo di estromettere le opere di Sarenco, in un primo tempo invitato a partecipare, giudicandole eversive e scandalose²²⁴.

Le mostre di poesia visiva organizzate in Italia e all'estero

Il numero successivo, il primo del 1973, si apre con un nuovo contributo di Rossana Apicella, incentrato sulla spiegazione delle categorie di *singlossia*, *paraglossia* e *praxiglossia*, coniate, come abbiamo visto in precedenza, dalla critica per delineare le metodologie operative proprie dei codici verbovisuali. In particolare, è sulla *praxiglossia* che Apicella costruisce il suo discorso critico per puntualizzare l'importanza della dimensione performativa dell'azione poetica:

La praxiglossia è il linguaggio dell'azione poetica, essa nasce in direzione opposta all'epos tradizionale [...] è azione che diviene poesia, atto puro, che si verifica nella praxis; è azione-poesia, cristallizzazione dell'atto politico [...] si oppone alla storia perché la riconosce nelle sue ingiustizie sociali.²²⁵

²²³ Sarenco, *Dichiarazione*, ivi, p. 14.

²²⁴ La mostra *Tra rivolta e rivoluzione: immagine e progetto* (catalogo edito dalle Grafis edizioni d'arte di Bologna nel 1972), organizzata dall'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche e tenutasi in diverse sedi nella città emiliana tra il novembre 1972 e il gennaio 1973 venne ideata come primo momento di riflessione sugli esiti della passata stagione contestativa (1968-1972). Articolata in diverse sezioni disciplinari (arte, cinema, teatro, musica, architettura e urbanistica) tentava di fare il punto sui rapporti tra pratica culturale e impegno politico. Per una analisi esaustiva sulla mostra bolognese, cfr. S. Catenacci, *Documenti d'arte impegnata: "Tra rivolta e rivoluzione: immagine e progetto"*, Bologna, 1972-73 in F. Gallo e A. Simonicca (a cura di), *Effimero: Il dispositivo espositivo, tra arte e antropologia*, CISU Centro Informazione Stampa Universitaria 2015, pp.159-168.

²²⁵ R. Apicella, *La poesia internazionale dalla monoglossia alla praxiglossia*, «Lotta Poetica», nn. 20-22, gen-feb-marzo 1972.

Il numero prosegue con una ricca documentazione fotografica delle mostre di poesia visiva organizzate in Italia e all'estero nel biennio 1970-72, in alcune gallerie di Bolzano, Bari e Gand. Nella sezione *Documenti*, invece, troviamo una nota di Sarenco che critica aspramente una serie di contributi pubblicati sui nn. 40-41 della rivista d'arte francese «Opus International», dedicato alla poesia visiva. Il poeta bresciano stigmatizza la confusione generata dagli autori dei singoli saggi riguardo alla preminenza data al Lettrismo, ai Novissimi e ai poeti della beat generation nello sviluppo delle esperienze verbovisuali. Sarenco torna, poi, esaurita la polemica per il caso Ferrari, ad occuparsi di Manzoni. Lo fa con un contributo nel quale mette a confronto la poetica dell'autore della "merda d'artista" con la ricerca condotta da Yves Klein in una serie di considerazioni che confluiranno nel volume *Piero Manzoni: opere e giorni*, edito da Amodulo nel 1973. Per Sarenco, Manzoni è il pioniere della rivoluzionaria dissacrazione dell'arte borghese, della sua ipocrisia e delle sue leggi imposte dal mercato, al contrario di Klein, ancorato a una idea di arte romantica e decadente, a suo modo conservatrice:

Tra il lavoro di Piero Manzoni e quello di "Yves le monochrome" non c'è alcun rapporto oggettivo di natura ideologica: il lavoro di Klein è conservatore; il lavoro di Manzoni è rivoluzionario: mi spiego brevemente, facendo degli esempi in parallelo:

monochromes: Klein usa il blu per trovare una nuova possibilità metafisica di spazio; Manzoni usa il bianco su tela raggrinzita per dimostrare la possibilità di non far più pittura.

Donne nude: Klein le usa come pennelli, immergendole in bagni di blu e facendole successivamente aderire a grandi tele, per riscoprire un rituale alchemico e magico che ha le sue radici in una concezione medievale, ma che si trasforma immediatamente in barocchismo; Manzoni prende le modelle, le sveste e le firma sul culo: le dichiara opere d'arte nella loro oggettiva corporeità, rivaluta il materialismo e l'ironia.

In Klein c'è metafisica, misticismo, ossessioni infantili. In Manzoni c'è ironia violenta, voglia di cambiare cose, concezione materialistica del mondo. Klein è un disperato, un romantico, un decadente: con la sua opera conclude tutto un ciclo dell'avanguardia storica. Manzoni è un soddisfatto, un uomo concreto, un provocatore: con la sua opera apre tutte le strade dell'avanguardia contemporanea, getta la maschera dell'artista e sull'arte si caca (in 90 barattoli sigillati, numerati e firmati)²²⁶

A rinfocolare la polemica contro l'establishment culturale ci pensa, invece, Eugenio Miccini che, nell'ultimo contributo pubblicato su questo numero, attacca nuovamente Daniela Palazzoli, rea di non aver incluso la poesia visiva nella mostra torinese del 1973, *Combattimento per un'immagine*, una esposizione che analizza il rapporto, spesso conflittuale, fra pittura e fotografia. In virtù della

²²⁶ Sarenco, *Manzoni ovvero l'arte come fine dell'equivoco idealistico*, ivi, p. 30.

presenza nella mostra di gran parte della collezione di Gianni Agnelli, Miccini vede nella Palazzoli l'incarnazione della critica asservita al potere finanziario che, proprio in virtù della sua bieca miopia intellettuale, si oppone, ostracizzandola, alla poesia visiva.

Contro la critica e l'industria culturale

Nel numero successivo, il 23-24, è da segnalare un nuovo intervento di Apicella che torna a occuparsi delle differenze evidenti ravvisabili nella ricerca artistica condotta dal Gruppo 63, disimpegnato e lusingato dalle sirene del mercato editoriale, e dal Gruppo 70, politicamente impegnato e oggetto di una emarginazione sistematica determinata dalla critica e dai canali istituzionali di distribuzione. In alcuni passaggi della riflessione condotta da Apicella è palpabile la stroncatura di autori come Balestrini, già destinatario di feroci critiche, come abbiamo visto in precedenza, sulle colonne di «Lotta Poetica»:

Mentre esplodono, nei deserti, le bombe all'idrogeno, e la carestia mieteva le vittime nei paesi all'orlo della nostra civiltà, i colonnelli invadevano le penisole del Mediterraneo, si tramavano i primi intrecci delle "piste nere", i teorici dei "Novissimi" ricamavano il loro squisito arazzo di tele di ragno, ed i giovani volenterosi si illudevano di cambiare il mondo, o di interpretarlo, giocando a scomporre e ricomporre, con il computer, assemblando parole, mucchietti di sintagmi, monemi ed allitterazioni, fondevano Mao Tse Tung e "La domenica del Corriere", il Leopardi e il Petrarca, traevano dalla macchina sontuosi non-sense di una civiltà letteraria in dissoluzione.[...] Tutta l'azione del Gruppo 63, tanto per citare il maggiore equivoco della recente non-stagione letteraria, fu volta alla pseudocontestazione, alla "rivoluzione pilotata", alla sostanziale conservazione del sistema fingendone una eversione puramente filologica: si tentò di illudere la civiltà tecnologica che la sua interpretazione o contestazione consistessero nello scrivere senza virgole, o nel disgregare a macchina Mao-Tse-Tung, nel cantare l'oblò, nell'usare diversi caratteri tipografici per scrivere delle cose assolutamente inutili.²²⁷

Caratterizzato da analoga *vis* polemica è il secondo contributo pubblicato, firmato da Sarenco che in questo caso prende di mira la ricostruzione della storia della poesia visiva condotta dalla rivista «Nac», in un articolo pubblicato sul quinto numero del maggio 1973. Il poeta bresciano attacca frontalmente Lea Vergine, rea, a suo avviso, di aver tracciato, in dialogo con Isgrò e Carrega, un profilo storico scarsamente attendibile della poesia visiva, ridimensionando il ruolo giocato da Sarenco e compagni nella promozione e diffusione dell'intero movimento:

La signora Vergine [...] traccia un profilo della poesia visiva che è troppo ridicolo per essere preso sul serio. [...] L'importante è che Isgrò e Carrega siano almeno i fondatori del movimento

²²⁷ R. Apicella, *La poesia visiva 1973*, «Lotta Poetica», nn. 23-24, aprile-maggio 1973, p. 7.

(ci manca ancora Nannucci che già nel 1961, a detta di sua nonna, faceva poesia visiva). E poi, come non considerare l'importante contributo dato dagli Oberto, da Mignani, da Vitone, dalla Landi, da Ferrari, da Cadoresi, da Ferro, da Mario Rossi e da Luigi Bianchi, alla fondazione mondiale della poesia visiva? A noi, semplici poeti visivi dell'ultima ora, dopo aver pubblicato solo alcune decine di libri, un 25 numeri di una rivistina, dopo aver realizzato una quindicina di mostre personali a livello internazionale e poco più di un centinaio di mostre collettive in tutto il mondo, tocca l'onore della citazione come casi "anormali". Di fronte a noi che abbiamo aperto quattro gallerie d'arte dal 1966 ad oggi per esporre solo poesia visiva, il centro Tool di Carrega (dove non sono mai state fatte mostre di poesia visiva) è come lo Stedelijk Museum di Amsterdam.

È proprio vero allora che la storia dell'arte la fanno i gruppi mafiosi (non a caso il nostro amico Isgrò è nato a Barcellona di Sicilia). Cara Vergine, non ti sembra di essere un po' svergognata? Potevi ben domandare qualche consiglio al tuo amico Gillo Dorfles, forse lui ti avrebbe spiegato che Ben Vautier è facilmente collocabile (artista Fluxus) e che tra gli altri autori "non facilmente collocabili", Henri Chopin è un poeta sonoro, Ilse (et Pierre) Garnier sono poeti concreti, Jean-Francois Bory, Paul De Vree ed Alain Arias-Misson sono fra i più noti poeti visivi a livello internazionale. Inoltre il Dorfles ti avrebbe forse anche spiegato che Emilio Isgrò è fondamentalmente un poeta concreto e con la poesia visiva ha ben poco da spartire in tutte le fasi della sua attività artistica. Inoltre saresti forse venuta a conoscenza anche del fatto che Carrega, oltre a non avere niente a che fare con la poesia visiva, è uno degli ultimi epigoni di una poesia dannunziano-poundiana. Cara Vergine, per continuare: Mon, Spatola, Kolar, Furnival, Ulrichs sono tutti poeti concreti e tu me li hai messi nella sezione "Poesia Visiva". A noi poeti visivi è venuto il sospetto che tu abbia voluto mischiare le carte in tavola per farci arrabbiare. Ma ormai siamo abituati alle falsificazioni storiche e critiche.²²⁸

Un primo bilancio: analisi del primo triennio di «Lotta Poetica»

Il numero successivo, un numero triplo, il 25-26-27, coincide con il terzo anno di pubblicazione di «Lotta Poetica». Nell'editoriale che apre il numero, Sarenco traccia un primo bilancio dell'avventura editoriale intrapresa con De Vree: il poeta bresciano sottolinea il numero di copie stampate e effettivamente distribuite mediante sottoscrizione di abbonamento (2000) e ribadisce l'importanza della mancanza assoluta di pubblicità nella rivista, una precisa impostazione in linea con la posizione politica dell'autogestione scelta dai due caporedattori. Gli fa eco De Vree che nel secondo editoriale sottolinea il ruolo giocato dalla rivista nel fornire chiavi di interpretazione del fenomeni verbovisivo grazie ai numerosi testi critici pubblicati nei primi tre anni di pubblicazione; al contempo, il poeta belga riepiloga i principali bersagli, riviste d'arte, istituzioni museali e soprattutto altre correnti artistiche accostate a esperienze logoiconiche, oggetto di attacchi polemici frontali condotti dalla rivista:

²²⁸ Sarenco, *Poesia visiva secondo Nac, ovvero: la vergine svergognata*, ivi, p. 14.

«Lotta Poetica» ha preso posizione contro a) la poesia concreta, che viene considerata come un fenomeno storico, come il “lettrismo” perché essa non si occupa che della relazione poeta-linguaggio e non della relazione poeta-linguaggio-realtà; b) la poesia visuale, che come poesia “figurativa” si occupa della mimesi, ma che resta sul piano simbolico-tradizionale e disimpegnante; c) la conceptual art, che ha guadagnato parecchi soldi alle spalle della poesia visiva; d) fluxus (Vautier e Beuys) che è uno show-business; e) l’iperrealismo, che non presenta alcuna velleità di trasformazione della realtà; f) il mercato dell’arte: vedi ad esempio la questione Enea Ferrari falsificatore di opere e lanciato abusivamente come maestro di Piero Manzoni e del Gruppo Zero.²²⁹

Anche questo numero celebrativo non perde l’occasione per montare una polemica contro un altro critico reo di aver confuso la poesia visiva con quella concreta. Questa volta è il turno di Arturo Schwarz, colpevole di aver definito poeti visivi, in un catalogo riassuntivo della sua attività di gallerista, autori come Cage, Kolar e Morano.

A questo *j’accuse* diretto al gallerista milanese segue un report, a cura di De Vree, sulla situazione della poesia visiva in Belgio e in Olanda. Il numero successivo, un numero quadruplo, rappresenta un’anomalia nella storia della rivista: infatti, il numero contiene soltanto un lungo saggio firmato da Rossana Apicella, nel quale la critica condanna il disimpegno etico-politico della pop art, denunciandone la sua complicità con la politica imperialista condotta da Nixon in Vietnam²³⁰: si tratta del suo ultimo contributo pubblicato su «Lotta Poetica», nella duplice versione italiana e inglese, senza alcun apparato iconografico.

L’ultimo numero: l’amara riflessione di Sarenco

Il numero 32-33, che inaugura il 1974, segna la fine della vicenda editoriale rappresentata da «Lotta Poetica», almeno nella struttura mantenuta fino a questo momento. Infatti, i successivi numeri saranno fascicoli monografici, dossier fotografici dedicati a singoli artisti, non necessariamente aderenti alla poesia visiva, ma accostabili al programma politico-ideologico condiviso dalla rivista, come Enrico Baj, Bernard Aubertin, Joseph Beuys, Klaus Staeck. Sintomatico di un certo disincanto è il fallimento registrato da Sarenco nel tentare una unione fra arte e politica, uno dei

²²⁹ Paul de Vree, *Editoriale 2*, «Lotta Poetica», nn. 25-26-27, giu-lug-ago 1973, p. 4.

²³⁰ Nixon è uno dei personaggi politici più attaccati dai poeti visivi sulle pagine di «Lotta Poetica». Lo dimostrano una serie di collage verbovisuali, pubblicati sulla rivista, che prendono di mira il presidente americano, come la tavola logoiconica *Re dollaro causa sempre dolore* (fig. 27) di P. De Vree, nel quale il volto di Nixon viene sovrapposto ad una banconota americana, e *Political Poem* dell’inglese Stephen Morris (fig. 28), frontespizio di un volume immaginario, nel quale la “x”, contenuta nel cognome del presidente americano, diventa una svastica nazista. Entrambi i lavori sono pubblicati nel settimo numero di «Lotta Poetica».

principali obiettivi ispiratori della sua attività artistica militante, condensato nell'editoriale che apre questo ultimo numero:

I problemi politici di tutti i gruppi che dal 1962-63 ad oggi si sono staccati dal p.c.i., per dar vita ad organizzazioni marxiste-leniniste, sono diventati (a 10 anni di distanza) problemi di natura esclusivamente linguistica. Il fallimento totale dell'esperienza marxista-leninista è dovuto al fatto che ci siamo staccati dal p.c.i. per non fare soltanto della letteratura politica e ci siamo ritrovati a scrivere tutti quanti degli interminabili libri gialli. Non facciamo altro che scriverci addosso una storia che non abbiamo creato. Sostanzialmente siamo arrivati all'onanismo e al masochismo. [...] Nessuno del gruppo marxisti-leninisti italiani ha mai lontanamente accennato ad organizzare il suo apparato "illegale"; mentre dal punto di vista "legale" si è fatta tanta di quella letteratura da riempire le biblioteche nazionali.²³¹

Analogo scoramento, accompagnato dalla consueta punta di livore sarcastico, il poeta bresciano lo palesa commentando l'imminente mostra di Ennio Morlotti, programmata nel febbraio-marzo del 1974 alla Pinacoteca comunale di Brescia, ennesima iniziativa che mira a escludere l'arte d'avanguardia e le ricerche artistiche contemporanee. Sostenute fin dal primo momento da «Lotta Poetica», quest'ultime sembrano non trovare spazio nei contenitori culturali, ostaggio di logiche e politiche sempre più condizionate dal mercato dell'arte, che Sarenco, con costante impegno e protervia, dichiara di non essere riuscito a modificare, in un amaro intervento, l'ultimo pubblicato sulla I serie della rivista, che sa di resa definitiva.

Tèchne

Nel 1968 Eugenio Miccini dà vita al Centro Tèchne che, oltre a promuovere iniziative culturali ed eventi performativi - tra i quali il celebre "Giornale parlato" realizzato con Lucia Marcucci a Firenze (**fig. 29**) - si propone come sigla editoriale, con la pubblicazione della rivista «Tèchne», dei quaderni e dei libri d'artista ad essa collegati, a partire dal 1969²³². La copertina della rivista ospita un'opera del poeta tecnologico fiorentino formata dal prelievo di una pagina di un dizionario greco che riporta la definizione del termine «τέχνη» (**fig. 30**): una scelta non casuale, dal momento che la traduzione in italiano del lemma greco contiene una serie di concetti fondamentali per la formulazione del linguaggio logoiconico. "Arte", "mestiere", "scaltrezza", "astuzia" sono tutte

²³¹ Sarenco, *Problemi di un marxista-leninista*, «Lotta Poetica», nn. 32 - 33, gennaio-febbraio 1974, p. 4.

²³² Si ricordano, a tal proposito, i due importanti volumi dedicati al teatro sperimentale che dimostrano la vocazione performativa delle esperienze logoiconiche, sulla quale ci siamo soffermati nel primo capitolo, e i diversi "romanzi tecnologici" composti dai protagonisti del Gruppo 70 pubblicati tra il 1969 e il 1970, cfr. G. Maffei G. e P. Peterlini (a cura di), *Riviste d'arte d'avanguardia*, cit., p. 146.

parole che rimandano alla sagacia dei “proletari della cultura” nel costruire composizioni verbovisuali finalizzate a smascherare gli inganni della comunicazione massmediale.

Come nel caso di «Lotta Poetica», anche per «Tèchne», il comitato redazionale afferisce a diverse sedi sparse sul territorio nazionale, potendo contare sull’apporto di alcuni corrispondenti che rendicontano periodicamente sugli eventi e sulle mostre dedicate alle esperienze verbovisuali: per Firenze, Pier Luigi Tazzi, Egidio Mucci, Gianni Broi; per Bologna, Gregorio Scalise; per Taranto, Michele Perfetti; per Milano Ugo Carrega e Antonio Kemeny; per Roma, Annamaria Gaggio.

Una galassia di movimenti d’avanguardia

Fin dal primo numero, la rivista dà ampio spazio alla poesia visiva, ospitando sezioni dedicate ai suoi protagonisti, pubblicando dichiarazioni di poetica, utili a ricostruire la portata ideologica del linguaggio logoiconico, sovente corredate dalla riproduzione delle loro opere. È il caso, ad esempio di Franco Vaccari, del quale, viene riportata, in un inserto speciale allegato, corredata da alcune fotografie (**fig. 31**), una riflessione sulla ricerca verbovisuale condotta dall’artista sui graffiti metropolitani, frasi riportate sui muri delle città che egli definisce “poesie trovate” o “sotterranee”, aliene da ogni “possibilità di mercificazione”:

Le uniche direzioni possibili di ricerca sono, da una parte, quella di una lucida presa di coscienza della sostanziale chiusura del mondo, cioè della sua tautologia, e, dall’altra, il recupero di tutte le superstiti energie vitali che sono riuscite a sfuggire alla rimozione, in primo luogo i desideri. In questo senso vanno visti i graffiti, le lacerazioni significanti, poesie anonime di chi vuole lasciare una traccia del proprio passaggio.

Qui non c’è possibilità di mercificazione, c’è solo un coro di voci anonime che urla i propri desideri e le proprie rivolte. I graffiti costituiscono il più radicale rifiuto di ogni strumentalizzazione, sono l’espressione immediata di una situazione esistenziale che tenta di forzare l’opaca resistenza del mondo, che rifiuta l’esistenza di luoghi privilegiati e che di tutti i luoghi s’appropria in un’unica enorme, dilatazione del desiderio.²³³

Oltre ai materiali relativi all’attività condotta da Vaccari, l’inserto speciale del primo numero presenta inoltre un rebus del 1967 di Miccini, *Usa Rebus gestis* (**fig. 32**), e una poesia visiva di Michele Perfetti (**fig. 33**).

Interessante per capire il clima politico entro il quale i poeti visivi operavano a cavallo degli anni Settanta è la presentazione, pubblicata sempre all’interno del primo numero, di una mostra dedicata al manifesto politico, *Divieto di Affissione*, curata da Marco Ligini e Leoncarlo Settimelli negli

²³³ F. Vaccari, *Poesia sotterranea_poesia trovata*, «Tèchne», n. 1, ottobre 1969, inserto centrale.

spazi espositivi del centro Tèchne nell'ottobre del 1969²³⁴. Nel testo, si ribadisce l'ostracismo operato dal potere dominante nei confronti di “qualsiasi gruppo si ponga in posizione contestativa” del sistema vigente, relegato in una condizione di subalternità rispetto all'utilizzo dei mezzi di comunicazione di massa:

L'ondata di lotte operaie e studentesche che hanno scosso il nostro paese ha lasciato dietro di sé una serie di testimonianze che potremmo definire sovrastrutturali, documenti tangibili di uno scontro di classe che ha visto scendere in campo nuove forze politiche, ideologicamente ed organizzativamente autonome dai partiti della sinistra tradizionale. Ad alcune di queste testimonianze, in particolare a quelle grafiche, abbiamo rivolto la nostra attenzione, curandone una raccolta che fosse il più possibile aderente al loro specifico significato ed alle loro motivazioni [...] Una prima considerazione: i manifesti politici prodotti nell'ultimo anno del Movimento Studentesco e dai gruppi minoritari presentano -per quantità, varietà ed espressività- caratteristiche assolutamente anomale rispetto alla stessa grafica politica tradizionale [...] L'intero universo della comunicazione è nelle mani del potere dominante: qualsiasi gruppo si ponga in posizione contestativa nei confronti del sistema è escluso dall'uso dei mezzi di comunicazione di massa.

L'unica possibilità per tale gruppo è la comunicazione attraverso periodici o fogli rapsodici che, di fatto, si pongono come strumento esclusivamente interno o quasi al gruppo stesso. Non potendo quindi fruire dei tradizionali mezzi di comunicazione stampata come mezzi di comunicazione di massa, il gruppo non è in grado di servirsi della stampa come strumento di espansione all'esterno [...] Appare evidente l'assurdità di tentare di sviluppare canali di comunicazione analoghi e/o competitivi con quelli del sistema e prende forma l'esigenza di adottare strumenti diversi da quelli tradizionalmente integrati per realizzare una comunicazione che sia in grado di uscire dall'ambito del movimento per raggiungere tutti gli altri gruppi e settori sociali in lotta o recuperabili alla lotta contro il sistema.²³⁵

Il primo numero, inoltre, riporta anche delle informazioni utili a ricostruire le vicende di alcuni gruppi attivi in Toscana, come il Gruppo Stanza, composto da Graziano Braschi, Berlinghiero Buonarroti, Brunetto Buonarroti, Paolo della Bella, Aroldo Marinai e Franco Marinai, attivo fra il 1967 e il 1970 con sede a Compiobbi, nei dintorni di Fiesole, attivo nell'ambito della vignetta umoristica e della satira politica. Ultimo spunto di interesse offerto dal primo numero è la presentazione di un'altra mostra ordinata negli spazi espositivi del centro Tèchne, quella organizzata nel novembre del 1969 dedicata ai manifesti dell'Apollinaire, la galleria fondata da Guido Le Noci a Milano nel 1954. La mostra, come preciseremo nel capitolo dedicato alle

²³⁴ Il manifesto, inteso come strumento di lotta politica, sarà al centro di un importante studio condotto da Lamberto Pignotti sul dissenso antimperialista incarnato dai lavori di artisti come Ben Shahn, Bernie Zlotnick, Kenneth Dearoff: i risultati di questa indagine verranno pubblicati in un estratto dell'Almanacco del PCI, *Manifesto politico americano: Grafica 1945/1975*, pubblicato a Roma nel 1979.

²³⁵ *Divieto di affissione*, «Tèchne», n. 1, ottobre 1969, p. 35.

esperienze verbovisuali pugliesi, non è nient'altro che una riproposizione della rassegna organizzata nel settembre del 1969 a Massafra, nell'ambito del festival *Co/incidenze*: un'ulteriore prova del dialogo instaurato fra i poeti visivi sull'asse Firenze-Taranto, testimoniato anche dalla presenza di Michele Perfetti nel comitato redazionale della rivista «Téchne».

Un numero monografico dedicato alle esperienze verbovisuali

Se il primo numero della rivista si concentra sulla poesia visiva circoscrivendo i contributi nell'inserto speciale, il secondo numero di «Téchne» può essere considerato un numero monografico dedicato alle esperienze verbovisuali.

A inaugurare la serie di contributi dedicati alle pratiche logoiconiche è Sarenco con uno “schema introduttivo-didattico” alla poesia visiva, pensato come introduzione alla esposizione internazionale di poesia visuale ordinata negli spazi espositivi del centro Téchne nel dicembre del 1969, nel quale il poeta bresciano ripercorre la storia degli esperimenti logoiconici, partendo dai calligrammi alessandrini fino ad arrivare alle poesie di Apollinaire. È poi la volta di Gillo Dorfles che interviene con un saggio²³⁶ dedicato ad una ipotesi di tassonomia delle esperienze verbovisuali, racchiuse nelle categorie di poesia visuale, poesia trovata, poesia tecnologica, poesia sperimentale, nel quale lo studioso di estetica individua un tratto comune a tutte le esperienze verbovisuali, ovvero il rifarsi all'efficacia drammaticamente coercitiva dello slogan pubblicitario.

Interessante risulta essere la dichiarazione di poetica di Michele Perfetti²³⁷, un testo nel quale il poeta visivo tarantino torna sulla missione decongestionante della poesia visiva, come abbiamo visto, uno dei temi portanti della sua ricerca poetica. Chiude il dialogo a distanza un saggio di S. I. Hayakawa sui rapporti instauratisi fra poesia e pubblicità nel quale lo studioso canadese di semiotica, peraltro punto di riferimento per la ricerca condotta da Lamberto Pignotti, si sofferma sulle analogie dei due codici linguistici, come l'adozione della rima, la struttura basata sul ritmo e soprattutto il potere coercitivo della parola.

Interessante per capire la posizione politica della rivista «Téchne», risulta la presenza all'interno del secondo numero di un allegato contenente i nn. 5/6 dei «Quaderni del Medio Oriente», periodico diretto da Arturo Schwarz, eletto segretario del comitato antimperialista per una pace democratica

²³⁶Il testo era già apparso nel primo numero della rivista «Modulo», pubblicato a Genova nel 1966.

²³⁷ Nello stesso numero della rivista, viene riportata una recensione di Giovan Battista Nazario alla raccolta di poesie visive *Frammenti Quotidiani* di Michele Perfetti, distribuita dal circolo Italsider di Taranto nel 1969.

nel Medio Oriente, durante l'assemblea plenaria, tenutasi a Milano il 25 ottobre 1969: la presenza di una rivista a sostegno delle forze antiimperialiste arabe e ebrae in Israele e nei territori occupati rivela una sensibilità politica da parte dell'esoeditoria verbovisuale che travalica i confini nazionali.

Una rivista di cultura contemporanea

Il numero successivo, un numero doppio, continua ad interessarsi quasi esclusivamente di poesia visiva. In apertura, infatti, si legge una dichiarazione di Eugenio Miccini che condensa la missione intrapresa dalla rivista «Tèchne»:

Contro l'industria editoriale, così pigra e afflitta da troppe, calcolate cautele e da non meno meditate sordità verso certi problemi effettivamente contemporanei, occorre mettere insieme dei fogli agili, raccattati qua e là, tra chi ha deliberatamente costituito quello schieramento underground che rifiuta l'ufficialità e i suoi rituali, per la necessità di partecipare alla vita culturale d'oggi, di identificarsi con l'attuale, con le cose e i fatti quotidiani, contro i comuni modi di pensare e di agire: Tèchne punta, quindi, sul gesto immediato, sul pronto intervento, sulla volontà di vincere le difficoltà economiche e le altre barriere che si pongono alla comunicazione; scavalcare l'industria editoriale e opporgli queste edizioni [...] che non avrebbero o che non vogliono avere una diversa strada, diversi canali di circolazione.²³⁸

A differenza di altre realtà esoeditoriali, come l'antologia sperimentale GEIGER, incentrate sulla poesia concreta, dalle parole di Miccini si desume che «Tèchne» si pone come rivista di cultura contemporanea, come recita d'altronde anche l'intestazione ufficiale del periodico. Nel doppio numero 3-4, infatti, i materiali raccolti per quanto "agili", vengono effettivamente assemblati disordinatamente, quasi a voler veicolare la febbrile e magmatica interdisciplinarietà della testata.

Non mancano, come dicevamo prima, spunti di grande interesse per quanto riguarda le esperienze verbovisuali: in questo caso gli interventi teorici e critici di Gianni Broi, Giuseppe Chiari, Franco Manescalchi, Braco Rotar²³⁹, Pier Luigi Tazzi, Enrico Bugli, Franco Vaccari, Toni Zarpellon, del Collettivo R e del Gruppo Sessere (composto da Manbert, Mario Conti e Mauro Bonciani), intervallati da materiali eterogenei poetici, artistici e politici di varia natura, sempre sul filo dello sperimentalismo, offrono una panoramica sulla situazione della nuova poesia in Italia e in Europa.

²³⁸ E. Miccini, *Editoriale*, «Tèchne», nn. 3-4, gennaio 1970, pp. 1-3.

²³⁹ Braco Notar è stato un esponente del Gruppo Oho attivo tra Lubiana e Zagabria, presente sia alle mostre internazionali di Taranto e Massafra nell'estate del 1969 che nel 1967 a Fiumalbo per il festival "Parole sui muri".

Da segnalare, per quanto riguarda le opere riprodotte all'interno del fascicolo, *Entronauta – Alta Fedeltà* di Michele Perfetti, un lavoro sulla vicenda drammatica della strage di Piazza Fontana, basato su calchi estrapolati da foto apparse su «Gente» del 7 gennaio 1970 raffiguranti gli anarchici Pasquale Valitutti e Leonardo Claps, e una selezione di ritagli da riviste dell'epoca che celebrano Mao e la sua politica (fig. 34). Un collage, quest'ultimo, che rivela una certa sintonia con la rivista di Sarenco e De Vree, «Lotta Poetica», che come abbiamo visto nel paragrafo precedente, a più riprese si schierò a sostegno del programma politico ideologico comunista cinese. La rivista «Tèchne» inizia così a ospitare sempre più con maggiore diffusione comunicati, note, dichiarazioni di chiaro orientamento politico.

L'onda lunga del Sessantotto

Nel numero successivo, il doppio fascicolo nn. 5 e 6, ad esempio, trova ampio spazio la vicenda di Domenico Aleotti, operaio portuale di Genova e militante marxista-leninista, incriminato dalla magistratura di Genova, insieme ad altri operai genovesi, per “propaganda sovversiva” e “cospirazione politica mediante associazione”, in seguito ad una sua partecipazione ad una manifestazione antimperialista per la libertà e l'indipendenza del Vietnam. «Tèchne» ospita un comunicato durissimo del Comitato di solidarietà per Domenico Aleotti di Firenze, sottoscritto, fra gli altri, da Miccini e Chiari: la testata dichiara così apertamente di essere in prima fila nelle lotte che la classe operaia a Genova stava animando a cavallo degli anni Settanta. Analogo sostegno viene garantito anche alla contestazione studentesca: troviamo infatti una recensione di Lino Centi al dossier *Lotte degli Studenti a Firenze / Dicembre '67 / Dicembre '69*, curato alla fine del 1969 da Potere Operaio²⁴⁰. Si tratta di uno spunto per parlare della contestazione studentesca nelle facoltà scientifiche, riprendendo stralci dal saggio *L'università del dissenso*, edito nel 1968 da Einaudi, e da alcuni articoli prelevati da «Quaderni Piacentini». Le considerazioni di Centi sembrano ispirare una poesia visiva di Luciano Ori, posta a corredo della recensione, *Il futuro è nascosto nei laboratori di ricerca* (fig. 35), che ribadisce la fiducia nella forza contestataria del mondo studentesco.

A questa sezione più centrata su scottanti questioni d'attualità politica seguono due articoli che rendicontano la visita al centro Tèchne di due gruppi d'avanguardia, di recente formazione: il primo, quello leccese, formato da Giovanni Corallo, Salvatore Franciano, Bruno Leo, poeti visivi impegnati in una demolizione delle istituzioni letterarie tradizionali; il secondo, quello di Nizza,

²⁴⁰ L. Centi, *Sulle corporazioni scientifiche e la razionalità delle tecniche di ricerca*, «Tèchne», nn. 5-6, giugno 1970, p. 5.

formato da Roland Flexner, Serge Oldenbourg, Christian Tobas, che attraverso la realizzazione di opere stranianti come gli assurdi oggetti di Flexner, intende rovesciare sarcasticamente le logiche imposte dalla società dei consumi.

La poesia visiva al servizio dell'antimperialismo

Il numero successivo, ancora un doppio fascicolo, il settimo e l'ottavo, torna ad ospitare dichiarazioni di poetica di Sarenco, il quale si sofferma sulle peculiarità che differenziano la poesia concreta da quella visiva, sottolineando il contenuto ideologico di quest'ultima:

The poetry of the years 70 is one of the ways we have to interfere, at a political-cultural level, into the contradictions of the capitalistic society, to place us on the proletariat side, to make a choice of class. Our advanced poetical position can't not be an advanced position mainly political: the conscience of the absolute value of the classe war for the triumph of the dictatorship of the proletariat is the discriminating between the poet on the service of a conception marxist-leninist of history and concrete poet, on the service of a conception reactionary of history.²⁴¹

Non a caso, l'intervento di Sarenco viene accompagnato da una poesia visiva dal titolo *Nixon* (**fig. 36**), nella quale la x del cognome del presidente americano, rappresentato come un bufalo inferocito, viene disegnata a mò di svastica, così da assimilare la sua politica alla violenza nazista, secondo un escamotage linguistico già adottato dal poeta visivo britannico Stephen Morris, come abbiamo visto in precedenza.

La rivista persegue il suo obiettivo di porsi come megafono delle istanze antiimperialiste e anarchiche, passando con disinvoltura dal racconto di vicende di politica estera a casi specifici che interessano il dibattito interno italiano. Se infatti, all'intervento di Sarenco, segue un inserto dei «Quaderni del medio oriente», (il n. 7 del maggio 1970), dedicato ai movimenti di resistenza palestinesi, ampio spazio trova un intervento, tenuto ad un convegno organizzato a Sarzana il 2 maggio 1970, del giudice pioniere della corrente di Magistratura Democratica, Franco Marrone, sul tema "La giustizia dei padroni ed il caso Valpreda", nel quale il magistrato focalizza l'attenzione sulle lotte operaie dell'autunno del '69 e sui depistaggi delle indagini sulle bombe di Milano che portarono all'ingiusto processo intentato a Valpreda.

Anche nel dossier, *La repressione in Italia*, stilato dal Notiziario della Comunità dell'Isolotto di Firenze, pubblicato subito dopo l'intervento di Marrone, «Tèchne» torna a interessarsi alle

²⁴¹ Sarenco, *What is concrete poetry?*, «Tèchne», nn. 7- 8, dicembre 1970, p. 6.

condizioni dei lavoratori denunciati - la maggior parte nel Mezzogiorno – per motivi di ordine pubblico negli scontri urbani avvenuti nel periodo compreso fra ottobre 1969 e gennaio 1970. Il testo affronta anche un caso spinoso come quello della connivenza fra Chiesa Cattolica e regimi dittatoriali in Sudamerica.

Come abbiamo visto scorrendo i contenuti dei numeri precedenti, accanto a comunicati di chiara matrice politica, anche il doppio numero 7-8 ospita invettive contro i critici, rei di imbrigliare la creatività degli artisti nelle logiche imposte dal mercato. Significativa al riguardo è la visione apocalittica di Fabio Mauri, pubblicata nella seconda parte del fascicolo, nel quale la critica viene immaginata come una creatura uscita da un bestiario medievale, un mostro tentacolare tutto proteso a soffocare gli artisti, “che osserva ormai morti, con curiosità e cautela”²⁴².

Il proletariato artistico e le tensioni con le forze dell'ordine

Nel numero successivo²⁴³, il nono e il decimo, tornano dichiarazioni teoriche che pongono la questione di una chiamata ad una responsabilità politica rivolta ai poeti visivi, invitati a incarnare il ruolo di capifila all'interno del “proletariato artistico”, come si evince dall'intervento di Giovan Battista Nazario, ispirato da una riflessione sul pensiero marxista incentrato sui meccanismi di produzione:

L'arte come mestiere, come ricerca cioè di modelli formali applicabili alle merci e capaci, quindi, di determinare le funzioni dell'ideologia consumistica, è gestita direttamente dal potere nell'ambito di una violenza di mercato sempre più raffinata. L'operatore culturale è così proletarizzato in tutto e per tutto e la sua vantata libertà risulta essere soltanto una funzione apparente, un paravento necessario all'industria per vendere più merci.

Assumendo, dunque, il messaggio estetico un valore determinato di mercato, divenendo, cioè, mercificazione, esso diviene anche un'immagine prodotta per la persuasione e perciò, come tale, esso opera in funzione d'interessi non direttamente estetici; esso, come immagine, scende a fondo nella coscienza della collettività, diviene strumento di coercizione repressiva, e come tale rinsalda le linee di struttura dell'habitat neocapitalistico. [...] In questo processo si situa appunto

²⁴² F. Mauri, *Riflessioni in apnea sulla critica*, «Téchné», nn. 7-8, dicembre 1970, p. 32.

²⁴³ Fra i numeri editi fra il 1970 e il 1972, si colloca la pubblicazione di un importante quaderno monografico che ribadisce il carattere di militanza politica della rivista Téchné: viene dato alle stampe, infatti, nel 1971, il saggio di Jean Barrot, *Contributo alla critica dell'ideologia ultra-sinistra*, un testo che – come si legge nella premessa – è il «prodotto del lavoro di un gruppo "informale" di compagni che sono tutti passati attraverso l'ultrasinistra e che in seguito hanno messo in discussione le concezioni fondamentali di questa corrente».

la disumanizzazione dell'arte; all'artista non resta altro che trarne le conseguenze ed agire in funzione di esse.²⁴⁴

Da segnalare, in questo numero, la pubblicazione di alcuni documenti che riguardano i rapporti, spesso problematici, fra i poeti visivi e le forze dell'ordine: una scelta editoriale che ricorda la denuncia della persecuzione subita da alcuni artisti, come abbiamo già visto in precedenza, raccontata sulle pagine di «Lotta Poetica».

Troviamo, al riguardo, la circolare emessa dal procuratore della Repubblica di Firenze, con mandato di perquisizione indirizzato a Eugenio Miccini e a Giusi Coppini per coinvolgimento in iniziative contro i comizi dell'MSI; come anche la riproduzione di “materiale poetico-politico” sequestrato il 24 febbraio 1972 dai carabinieri a Sarenco (**fig. 37**), ovvero un ciclostile elettrico, una macchina da scrivere Olivetti e alcuni dattiloscritti, riportati in un collage corredato dal monito “Bisogna tappare la bocca ai poeti comunisti”, dichiarazione del giudice Giovanni Arcai, futuro relatore ed estensore di sentenze sulle Br di Renato Curcio e su Prima linea. Un episodio, quest'ultimo, stigmatizzato da un comunicato della Segreteria Provinciale della Lega Marxista-Leninista d'Italia, pubblicato nella pagina a fronte, che si schiera contro la perquisizione delle abitazioni private di Sarenco e di Fabio De Paoli, ordinata da Arcai.

Il nono e il decimo numero forniscono anche la cronaca, pubblicata all'interno del notiziario che chiude ogni numero di «Téchné», del ciclo di lezioni tenuto nei primi mesi del 1972 dal prof. Ricciardelli sulla poesia visiva all'University of New York at Buffalo, in occasione del quale furono proiettate le cinepoesie del Gruppo 70 e ascoltate le musicassette di Paul De Vree, Sarenco e del Gruppo 70, distribuite dalle edizioni Amodulo: una delle prime presentazioni al pubblico americano delle sperimentazioni verbovisuali italiane²⁴⁵.

Un nuovo formato per una rivista militante

Dal numero successivo, un numero triplo, l'undicesimo, il dodicesimo e il tredicesimo, pubblicato nel giugno del 1974, la rivista cambia formato, riducendo le dimensioni (dall'A4 all'A5, **fig. 38**) e,

²⁴⁴ G. B. Nazzaro, *Il proletariato artistico*, «Téchné», nn. 9-10, giugno 1972, p. 3.

²⁴⁵ Soltanto nel 1973, infatti, presso il New York, Finch College Museum, all'Istituto Italiano di Cultura, si terrà la prima mostra in terra statunitense dedicata alla poesia visuale italiana. L'esposizione, curata da Luigi Ballerini, presentava lavori di, fra gli altri, C. Belloli, G.E. Simonetti, M. Oberto, G. Baruchello, G. Chiari, M. Diacono, E. Miccini, E. Isgrò, A. Lora Totino, L. Pignotti, A. Spatola, E. Villa, cfr. *Italian Visual Poetry 1912-1972*, catalogo della mostra, New York, Finch College Museum. Istituto Italiano di Cultura 1973.

soprattutto, sostituendo alla semplice punzonatura di fogli sparsi una rilegatura più canonica che rende i singoli fascicoli dei piccoli volumetti: un recupero dell'oggetto libro che denota un graduale allontanamento dall'assemblaggio cartaceo precario e improvvisato, tipico dell'esoeditoria sovversiva italiana.

Se cambia la veste grafica della rivista, non cambia la *vis* polemica condensata in questo triplo numero in due interventi di Lucia Marcucci, *Un falso alibi per una falsa coscienza* e *Poesia Politica*. Nel primo la poeta visiva si scaglia con spiccato sarcasmo contro la creazione di una appena nata cooperativa di scrittori, reduci dall'esperienza del Gruppo 63:

Che cosa è restato? Questa domanda apparentemente paradossale e senza riferimento, diventa pertinente quando si intende riferita alla misteriosa (ma poi non tanto) fine del Gruppo 63. In queste ultime settimane alcuni giornali di molto prestigio e settimanali dall'altrettanta serietà "culturalindustrialcapitalistica", si sono occupati a tutta pagina di un'idea di umili modeste, proletarie finalità di una minoranza di emarginati dell'ex gruppo '63 (emarginati dai lauti guadagni degli altri "compagni" ormai assorbiti a piene poltrone dall'Etas Kompass e affini).

L'iniziativa o meglio "la prima cooperativa fra gli scrittori italiani, che si fonderà sui meccanismi dell'autofinanziamento e che si propone di gestire direttamente la pubblicazione e la diffusione dei libri, dei saggi, dei romanzi dei suoi aderenti. Soprattutto – dice ancora il firmatario dell'articolo apparso sul settimanale "Il Mondo" in data 1/1/'73 – "essa nasce con l'intento preciso di proporre un'alternativa all'industria culturale (sic) e alla concentrazione editoriale operata dall'alta finanza". Notiamo, con infinito piacere e con una lieve (maliziosa) punta di sorpresa, che i nomi degli aderenti e dei promotori di questa "iniziativa" sono gli stessi che da anni vivono in certe zone, periferiche o centrali, dell'industria culturale: case editrici, giornali, periodici, RAI TV, partiti politici, ecc.²⁴⁶

Marcucci prosegue il suo intervento, stigmatizzando l'ampia visibilità data dalla stampa a questa iniziativa editoriale in luogo dell'ostracismo subito da gran parte dell'esoeditoria negli ultimi anni:

Non una parola, badate, è stata spesa per quelle iniziative "esoeditoriali" che, senza garantirsi una preventiva pubblicità, una canalizzazione industriale e capitalista, da anni pubblicano quasi duecento titoli e se li distribuiscono a mano, come possono, per lo più gratuitamente (vedi *Téchne* di Miccini, *Amodulo* e *Lotta Poetica* di Sarenco, *Agenzia*, *Geiger*, ecc., documentate ampiamente nel catalogo dell'esposizione internazionale dell'esoeditoria, Trento 1971).²⁴⁷

Nel secondo intervento, invece, Marcucci ripercorre la storia del Gruppo 70, soffermandosi sulla dimensione performativa della poesia visiva, dal significato politico non inferiore alle iniziative esoeditoriali messe in campo dal gruppo d'avanguardia fiorentino:

²⁴⁶ L. Marcucci, *Un falso alibi per una falsa coscienza*, «*Téchne*», nn. 11-13, giugno 1974, p. 27.

²⁴⁷ *Ibidem*.

Anche le azioni pubbliche che si sono verificate e succedute contemporaneamente e prepotentemente in luoghi diversi per condizioni parallele (In Italia a Fiumalbo, con le azioni politiche, i body-poems di Sarenco, a Firenze con i roghi e gli altoparlanti di Miccini e i giornali attaccati di Palazzo Vecchio di L. Marcucci, a Zafferana con la poesia pubblica di Luciano Ori e all'estero con gli innumerevoli interventi di Arias Misson a Parigi, Madrid, Pamplona, eccetera) fanno parte del momento politico rivoluzionario, della contestazione studentesca, del momento conspirativo degli inizi dell'azione di gruppi pronti a combattere. L'azione strategica è progettata per rovesciare il "linguaggio". La Poesia è poesia politica!²⁴⁸

L'intervento di Marcucci non a caso è accompagnato da alcune fotografie che mostrano una delle azioni pubbliche realizzate da Michele Perfetti e Vittorio Del Piano a Taranto nel 1972, *In cerchio Smog Poem*, performance, su cui torneremo nel capitolo dedicato alle esperienze verbovisuali pugliesi, prova ulteriore della dimensione politica della poesia visiva, nonché dell'attenzione rivolta dalla redazione di «Téchné» agli esperimenti logoiconici performativi pugliesi. Una attenzione che viene confermata anche dal comunicato, pubblicato nelle ultime pagine di questo numero, della mostra *No all'abolizione del divorzio*, organizzata nel maggio del 1974 dalla cooperativa Punto Zero di Taranto.

La crisi della poesia visiva

Il numero successivo, anche questo un triplo numero, il 14-16, presenta materiali interessanti per comprendere l'evoluzione e in un certo senso la crisi della poesia visiva, soprattutto in seguito allo scioglimento del Gruppo 70, avvenuto nel 1968. Una riflessione di Rossana Apicella, *La poesia visiva nella diacronia del linguaggio poetico*, accompagnata dalla riproduzione di tavole logoiconiche di Lamberto Pignotti e Eugenio Miccini, individua il momento in cui si colloca l'inizio della crisi della poesia visiva facendolo coincidere con la fine dell'esperienza politica di uno dei presidenti americani, come abbiamo visto in precedenza, più attaccati dai protagonisti della poesia visiva degli anni Sessanta, ovvero Richard Nixon:

La enorme, deflagrante rivoluzione della Poesia Visiva consiste, a livello di verifica semiologica diacronica, nell'aver assunto i mass-media e nell'averli resi espressivi di un linguaggio poetico: il movimento inverso, cioè, a quello proposto dallo "engagement" post-bellico. In un primo momento, parve che la carica di rinnovamento, fosse, parzialmente, affidata al "messaggio politico", in senso usuale, e cioè, alla "denuncia" di situazioni storiche contingenti. Questa "speranza" nel valore di rinnovamento provocato dalla denuncia politico-populista, speranza che derivava dall'influsso remoto di un "engagement" sartriano, è caduta di fronte ad un evento storico preciso, la fine politica di Nixon. Le contestazioni "anti-nixoniane" dei poeti usciti dall'area del

²⁴⁸ L. Marcucci, *Poesia Politica*, «Téchné», n. 11-13, giugno 1974, pp. 36-38.

Maggio Francese, collimarono esattamente con il puritanesimo dell’America perbenista e borghese di qui, la nuova “verifica” che gli autentici rinnovamenti della Poesia, sono operati attraverso il mutamento dello strumento semiologico, e non dalla polemica politica contingente. La polemica politica contingente non è linguaggio rinnovatore di poesia. I poeti visivi usciti dall’area del Maggio Francese, sono i più fragili, quelli sottoposti ad un più rapido rischio di decadenza, perchè il loro “messaggio” è strettamente legato al tempo, e basta la destituzione del presidente degli Usa, per distruggere la violenza di una dissacrazione.²⁴⁹

Poesia politica nel Mezzogiorno d’Italia

La prospettiva di storicizzazione delle esperienze verbovisuali, la cui carica politica risulta ormai esaurita, caratterizza anche l’ultimo numero della rivista «Téchne», edito nel gennaio del 1976, sempre nella formula del triplice numero (dal 17 al 19), che ormai si interessa soltanto marginalmente di poesia visiva, prediligendo saggi brevi di critica teatrale.

Gli unici contributi degni di nota sono quelli firmati da Luciano Caruso e Michele Perfetti. Il primo ricostruisce in una articolata cronistoria le vicende dei gruppi d’avanguardia napoletani²⁵⁰, impegnati sul fronte del rinnovamento del linguaggio poetico, in una zona di limbo fra poesia concreta e poesia visiva, tutti artefici di riviste dalla durata effimera e, anche, per questo entrate di diritto nella storia dell’esoeditoria italiana, come «Documento Sud», «Continuum» e «Linea Sud».

Il secondo, invece, si sofferma sulla ricerca artistica condotta da Vitantonio Russo, poeta visivo pugliese, già menzionato, nel capitolo dedicato ai protagonisti delle esperienze verbovisuali, come co-autore di libri d’artista realizzati con Eugenio Miccini fra il 1972 e il 1973. In particolare, Perfetti, partendo da una mostra di Russo allo spazio Maniero di Roma tenutasi nell’aprile-maggio del 1975 (**fig. 39**), si sofferma sulla sua “economic-art”, un discorso artistico e poetico incentrato sulle nozioni di “valore”, “merce”, “consumo” applicato al sistema del mercato dell’arte per svelarne le storture ideologiche imposte dalla legge del profitto²⁵¹.

Una riflessione che, come abbiamo visto analizzando le dichiarazioni e le opere dei principali poeti visivi, ha accompagnato la fase più “impegnata” delle esperienze verbovisuali in Italia nel corso degli anni Sessanta e Settanta, oggetto di un racconto vivace come quello riportato sulle pagine di

²⁴⁹ R. Apicella, *La poesia visiva nella diacronia del linguaggio poetico*, «Téchne», nn. 14-16, settembre 1975, pp. 74-75.

²⁵⁰ L. Caruso, *Per una storia dei gruppi culturali a Napoli*, «Téchne», nn. 17-19, gennaio 1976, pp. 213-225.

²⁵¹ M. Perfetti, *“La ricerca di valore” di Vitantonio Russo*, «Téchne», nn. 17-19, 1976, n. n.

«Lotta Poetica» e «Téchne». Proprio l'*engagement* politico caratterizzerà la scuola verbovisuale pugliese, oggetto della disamina condotta nel prossimo capitolo, che farà sua quella “chiamata alle armi” verbovisuale, declinando la guerriglia semiologica in una serie di problematiche connesse al territorio tarantino.

Esperienze verbovisuali a Taranto 1965 - 1979:

l'impegno politico della poesia visiva in area jonica

“L’opera di Michele Perfetti presenta, come caratteristica fondamentale, una ininterrotta *invenzione*: di qui, una infinita possibilità di espressione, un divenire, un deflagrare del linguaggio poetico, senza soste, senza stasi, un *heroico furore* manifestato con una sensibilità violenta e appassionata, ma sorvegliato da un implacabile rigore razionale. [...] Michele Perfetti è uno dei personaggi più interessanti, più imprevedibili, e insieme più futuribili dell’attuale stagione della Poesia Visiva. [...]

Michele Perfetti colpisce il *sistema* attraverso i suoi strumenti di persuasione, e i fruitori passivi di questo strumento: denuncia la fatiscenza della piccola borghesia, la regressione, la inutilità del suo discorso anti-storico, dissacra i miti del perbenismo, oppone alla falsa virtù i feticci dell’Eros industrializzato.”²⁵².

In virtù della instancabile attività di poeta visivo e animatore culturale da lui condotta, Michele Perfetti (1931-2013) è da ritenersi l’artefice della creazione di una scuola verbovisuale in area jonica e la figura di collante tra i protagonisti a livello nazionale della poesia visiva e il gruppo di operatori estetici coordinati da Filippo Di Lorenzo (1938) e Vittorio Del Piano (1941-2014), fondatori del centro Punto Zero di Taranto. Nel corso degli anni Settanta, questa realtà riuscì ad animare il dibattito artistico locale con una serie di iniziative realizzate in sinergia con la federazione jonica del Partito Socialista.

Nato a Bitonto in provincia di Bari, ma trasferitosi ben presto a Taranto, Perfetti giocò un ruolo chiave per gli eventi culturali sorti in area jonica già nella seconda metà degli anni Sessanta. È lo stesso Perfetti ad aver raccontato come divenne a Taranto il portavoce della proposta artistica elaborata dal Gruppo 70, dopo aver esordito sulla scena letteraria nazionale con opere di narrativa²⁵³:

Mi rendevo conto che l’arte figurativa era molto più avanti di quanto non fossero la poesia e la letteratura, e quindi il linguaggio dell’arte riusciva meglio a dire certe cose che allora erano particolarmente sentite per lo sviluppo della società del tempo, soprattutto ai miei occhi, che allora abitavo a Taranto, nel pieno di una società in totale trasformazione, e anche attraverso i rapporti con alcuni compagni di strada che allora s’occupavano d’arte. Nicola Carrino e Franco Sossi, i quali praticavano da tempo, o per lo meno molto prima di me, certi ambienti culturali, e

²⁵² Dal testo di presentazione di R. Apicella, in *Michele Perfetti*, Carucci editore, Roma 1975, pp. XXIII -XXIV.

²⁵³ Nel 1965 Perfetti pubblica, per i tipi della casa editrice Magna Grecia di Taranto, *L'inquietudine: Frammenti di realtà*, una silloge di racconti, incentrati sulle problematiche del territorio tarantino connesse all’industrializzazione, corredata da una copertina realizzata da Nicola Carrino.

quindi avevano profuso e ricevuto degli stimoli notevoli per un'arte nuova in una società nuova, un nuovo rapporto tra arte e società.²⁵⁴

Ma la svolta nella produzione artistica di Perfetti arriva grazie all'incontro con un editore, molto attento al linguaggio poetico della neo-avanguardia, e con uno dei protagonisti del Gruppo 70:

Mi sono imbattuto [...] in Miccini e in Sampietro, l'editore di Bologna di origine tarantina. Cioè, Sampietro mi ha fatto vedere, per la prima volta in assoluto, quelle tavole che, a Firenze e dintorni, venivano chiamate *Poesia visiva*. Ed erano simili alle mie che non avevano ancora un nome. Erano anonime. Anonime nel pieno senso della parola. Non lo sono state più da quando ho conosciuto Miccini e c'è stato un rapporto di identificazione fra me e lui e gli altri, e fra gli altri, lui e me. Allora hanno avuto un nome e un senso²⁵⁵.

Il primo incontro con la poesia visiva, al quale si riferisce Perfetti nella testimonianza appena menzionata, si colloca nell'agosto del 1965, quando all'interno degli spazi espositivi della libreria "Magna Grecia" di Taranto vengono affisse le quattordici poesie, tavole in nero stampate su cartoncino lucido, contenute nella già citata antologia di *Poesie visive* (**fig. 1**), curata nello stesso anno da Lamberto Pignotti, proprio per le Edizioni Sampietro di Bologna²⁵⁶. L'occasione rappresentava un omaggio dell'editore Enrico Riccardo Sampietro alla sua città natale: a comporre il percorso espositivo all'interno della saletta della libreria con Donatella Sampietro, l'addetta culturale della casa editrice, fu chiamato proprio Perfetti²⁵⁷. Folgorato dal "neovolgare" della poesia visiva, Perfetti inizia, da quel momento in avanti, a dialogare e a collaborare costantemente con gli esponenti del Gruppo 70:

Andavo a Firenze [...] quasi sempre ospite di Miccini...talvolta con Miccini ed altri si andava altrove, nei dintorni di Firenze, oppure se c'era qualche manifestazione, altrove [...] Poi ci si sentiva, ci si scriveva...Rapporti epistolari. Ma soprattutto con Miccini, con Ori, e con la Marcucci e Ketty La Rocca.²⁵⁸

²⁵⁴ *Intervista a Michele Perfetti* in L. Fiaschi (a cura di), *Parole contro 1963 1968*, cit., pp. 32-33.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ Per un inquadramento generale sulla proposta culturale della casa editrice, si rimanda al catalogo *3 editori storici d'avanguardia*, cit., Campanotto, 2012; si segnala inoltre anche il catalogo della mostra itinerante *Controcorrente. Riviste e libri d'artista delle case editrici della poesia visiva*, a cura di M. Bazzini e M. Gazzotti, Torino, Allemandi 2012.

²⁵⁷ L'episodio, da ritenersi come atto fondativo delle esperienze verbovisuali in Puglia e a Taranto è riportato in A. L. Giannone, *La Puglia e la Poesia Visiva*, in S. Luperto, A. Panareo (a cura di), *Di-segni poetici. La collezione di poesia visiva del Museo Arte Contemporanea Matino* (catalogo della mostra, Matino, Palazzo Marchesale del Tufo, maggio – dicembre 2011), Lecce 2011, p. 59.

²⁵⁸ *Intervista a Michele Perfetti* in L. Fiaschi (a cura di), *Parole contro 1963 1968*, cit., p. 32.

Rigenerato dal fecondo scambio intercorso con i principali esponenti del gruppo d'avanguardia fiorentino, Perfetti assume il ruolo di instancabile animatore culturale, nel territorio compreso fra Taranto e la sua provincia:

Da subito, cominciai a fare delle cose a Taranto di un certo livello. Prima una mia mostra personale al Circolo Italsider, poi una mostra nazionale di poesia visiva nello stesso luogo a Taranto, poi a Massafra, in provincia di Taranto, dove era nato e si sviluppava il 'Premio Massafra' con pittori provenienti, prima dalla regione e poi da tutta Italia, e quindi ci fu un innesto della poesia visiva abbastanza notevole. Dopo, io organizzai una mostra internazionale di poesia visiva ancora al Circolo Italsider...e poi, in quel periodo, io ero collaboratore della terza pagina del giornale di Taranto...che si chiamava, e si chiama ancora, il Corriere del Giorno...sul quale pubblicavo tutto quello che mi capitava sottomano relativo alla poesia visiva, alla poesia concreta, a tutto il fenomeno dell'avanguardia italiana di quel periodo. E quindi si creò un canale notevole fra le cose che facevo io, a Taranto, in Puglia, e le cose che si facevano in altre parti d'Italia e fuori d'Italia, perché, nello stesso tempo, noi non è che facevamo delle mostre, delle cose relative al Gruppo 70, chiusi in noi stessi, ma, a nostra volta, avevamo dei rapporti aperti con altre correnti, con altri gruppi operativi italiani e internazionali, e io personalmente ho avuto da subito dei rapporti con i sudamericani, con i francesi, con i tedeschi, con gli svizzeri, i praguesi eccetera, e quindi tutte le volte che si faceva una mostra era una mostra a livello generale, insomma.²⁵⁹

Questa breve testimonianza relativa agli esordi di Perfetti come poeta visivo e, al contempo, operatore culturale attivo in area jonica, dimostra un tentativo di elevare Taranto a capitale delle esperienze verbovisuali in Puglia: un esperimento che si inserisce in un'ottica di decentramento delle pratiche artistiche, proprio in quegli anni, impegnate nell'individuazione di nuove e stimolanti aree urbane, periferiche rispetto alle tradizionali capitali della cultura italiana²⁶⁰. Questo fermento artistico nato in seno ad alcune marginali realtà provinciali è, d'altronde, confermato da Franco Sossi, storico dell'arte formatosi a Roma con Giulio Carlo Argan, nonché tra i principali animatori del centro Punto Zero, il quale, nel volume *La scelta del presente. Ultimi modelli d'arte in Puglia*²⁶¹, pubblicato nel 1970, scrive:

È opinione largamente diffusa che il bisogno di verificare la realtà in trasformazione è prerogativa dell'uomo dei grossi centri, dimenticando che determinati fatti – quando maturano – sono nel clima, e si avvertono in ogni punto civile del globo. Non a caso Lamberto Pignotti ha

²⁵⁹ *Ibidem.*

²⁶⁰ Sulla diffusione dell'avanguardia artistica in provincia, fenomeno culturale verificatosi in Italia in concomitanza con l'affermarsi del dibattito sul decentramento amministrativo che, nel 1970, porterà all'istituzione delle regioni a statuto ordinario, cfr. Alessandra Acocella, *Avanguardia diffusa*, cit., Macerata 2016.

²⁶¹ Il saggio viene stampato dalla Graphicolor di Taranto per conto della rivista «Téchné» di Firenze, diretta da Eugenio Miccini.

scritto che «Pontassieve o New York, Caltagirone o Parigi possono diventare il centro del mondo artistico se possiedono in un dato momento uno o più artisti che hanno qualcosa da dire a livello internazionale»²⁶²

Riprendendo la considerazione, riportata da Sossi, di Lamberto Pignotti, fondatore nel 1963, con Eugenio Miccini, del Gruppo 70, si potrebbe affermare che la cooperativa Punto Zero, nel periodo di massimo splendore, si è avvalsa di diversi artisti capaci “di dire qualcosa a livello internazionale”, facendo di Taranto un dinamico laboratorio di arte pubblica interdisciplinare. Un risultato frutto del connubio formato dalla sezione locale del partito socialista e una formazione composta da operatori estetici, interpreti di uno sconfinamento delle arti nelle diverse forme del linguaggio filmico, pittorico, poetico e teatrale, unico nel panorama delle pratiche artistiche del Mezzogiorno d’Italia.

Cruciale per la nuova configurazione del capoluogo jonico come centro di produzione artistica d’avanguardia fu, per tutta la seconda metà degli anni Sessanta, prima dell’inaugurazione del centro Punto Zero, la collaborazione di Perfetti con il circolo dello stabilimento siderurgico tarantino dell’Italsider²⁶³, dove il poeta tarantino organizzò rassegne di poesia visiva di rilevanza internazionale, a partire proprio dalla sua prima personale tenuta nel dicembre 1967. Per l’occasione, l’artista di Bitonto realizzò un libro d’artista, *...000+1. Poesie Tecnologico/visive* (**fig. 2**), stampato dalla tipografia dell’acciaieria tarantina. All’interno della raccolta, oltre ai suoi collage che con caustico humour prendevano di mira i paradossi della contemporanea “società dei consumi”, compaiono anche contributi critici di Lamberto Pignotti, Eugenio Miccini e dello stesso Perfetti.

Dopo la sua prima mostra personale, Perfetti fu coinvolto da Gianni Jacovelli nella realizzazione della rassegna nazionale di poesia *Comunicazioni visive* (**fig. 3**), inaugurata a Massafra, in provincia di Taranto, il 16 gennaio 1968, poi spostata, alla fine del mese, nei locali del Circolo Italsider, con il titolo *La poesia nella civiltà delle macchine*²⁶⁴. La mostra, una delle prime panoramiche antologiche di poesia visiva nell’Italia meridionale, rappresentava il culmine di una serie di esposizioni

²⁶² Cfr. F. Sossi, *La scelta del presente. Ultimi modelli d’arte in Puglia*, Téchine, Firenze 1970, p. 8.

²⁶³ Per una panoramica sulle esperienze artistiche promosse all’interno degli stabilimenti dell’Italsider, cfr. G. Marinelli, *Taranto fa l’amore a senso unico*, Argo, Lecce 2012.

²⁶⁴ La rassegna *Comunicazioni visive* fu allestita nella Biblioteca Comunale di Massafra tra il 16 e 26 gennaio 1968. Vi furono esposte le poesie visive di A. Bonito Oliva, E. Isgrò, K. La Rocca, L. Marcucci, E. Miccini, G. B. Nazzaro, L. Ori, M. Perfetti, L. Pignotti, A. Russo, F. Vaccari. Per l’occasione fu realizzato un catalogo con i testi di G. Jacovelli, M. Perfetti, A. Bonito Oliva, E. Miccini, L. Pignotti. Il titolo con il quale la mostra fu riproposta nei locali del Circolo Italsider si rifà alla rivista «Civiltà delle macchine», fondata da Leonardo Sinisgalli nel 1953.

organizzate da una formazione di artisti e intellettuali, come Nicola Andreace, Franco Sossi ed ovviamente Michele Perfetti, impegnati in quegli anni in «una coraggiosa esplorazione sistematica fra le tendenze e fra i gruppi di ricerca operanti nel campo dell'arte pugliese e nazionale»²⁶⁵.

Già l'anno prima, infatti, nell'ambito del XVIII Premio Massafra, il gruppo di operatori estetici locali aveva organizzato una mostra di rottura, a cura di Franco Sossi, dal titolo *Forme spazio strutture*, delineatasi come un'indagine nell'ambito dell'"arte programmata"; mentre nel 1968 il piccolo centro jonico ospitò un'importante rassegna, *Il contesto e l'immagine*, che chiamò a Massafra i maggiori interpreti nazionali della "nuova figurazione": fra questi, l'unico pugliese presente in mostra, ma da tempo residente a Milano, risultò essere Fernando De Filippi²⁶⁶.

Accanto all'organizzazione di eventi, dibattiti e mostre, Perfetti continua a dedicarsi alla critica d'arte: nel giugno dello stesso anno pubblica, infatti, con Gianni Jacovelli, *Out. Repertorio di poesia sperimentale*, un'originale antologia che comprende poesie "lineari" di diciassette autori, divisi fra esponenti del Gruppo 70 e del Gruppo 63. Nata con l'intento programmatico di riflettere sulla necessità di veicolare il linguaggio poetico della neoavanguardia letteraria fuori dall'ambito circoscritto dell'oggetto-libro, questa pubblicazione ispira un'operazione di poesia-spettacolo: la sera del 29 giugno a Massafra si tiene, infatti, un *reading* delle composizioni contenute nell'antologia, accompagnato da musiche e immagini e animato da un gruppo di giovani attori locali²⁶⁷. L'anno successivo, il 1969, vede Perfetti tornare a pubblicare una sua raccolta di poesie visive, la seconda, *Frammenti Quotidiani*²⁶⁸, edita sempre dal Circolo Italsider di Taranto²⁶⁹, risultato, come si legge sulla quarta di copertina, di un "recupero di materiali verbali usurati dalla

²⁶⁵ Cfr. A. Basile, *Tradizione e innovazione nell'arte degli anni Sessanta. Il premio Massafra "Lucerna d'Argento"*, in «Cenacolo», n.s., a. XV, 2003, p. 141. L'articolo, riportato in nota in A. L. Giannone, *La Puglia e la Poesia Visiva*, cit., p. 62, costituisce una cronistoria dettagliata delle manifestazioni artistiche tenutesi a Massafra.

²⁶⁶ Per un approfondimento sul valore politico della proposta artistica elaborata negli anni Settanta dall'artista leccese Fernando De Filippi, C. Casero, *Il linguaggio come strumento politico e sociale. Milano, anni Settanta* in C. Casero e E. di Raddo (a cura di), *La parola agli artisti. Arte e impegno a Milano negli anni Settanta*, catalogo della mostra (Lissone, MAC, 24 settembre – 25 novembre 2016), pp. 16-17.

²⁶⁷ Cfr. A. Basile, *Tradizione e innovazione nell'arte degli anni Sessanta*, cit., p. 64.

²⁶⁸ Il testo è scaricabile dall'archivio online di Maurizio Spatola all'indirizzo web: http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_archivio/A00252.pdf

²⁶⁹ Per una panoramica sul ruolo di editore incarnato dai diversi circoli Italsider nati all'interno dei singoli stabilimenti siderurgici distribuiti sul territorio nazionale italiano, cfr. G. Bigatti e C. Vinti, *Comunicare l'impresa: cultura e strategie dell'immagine nell'industria italiana (1945-1970)*, Sesto San Giovanni 2010.

macina della comunicazione di massa, una poesia della poesia che si rinnega al di là della consecutio temporum. Un'azione in contropiede decisamente off limits" (fig. 4).

Per l'occasione fu allestita una nuova personale dell'artista, presentata il 22 aprile 1969 da Miccini, il quale tenne una "conferenza-spettacolo" sul tema *Dal Futurismo alla poesia visiva*, mettendo in relazione alcune tavole parolibere di Marinetti con gli ultimi modelli letterari elaborati dalle recenti sperimentazioni verbovisuali²⁷⁰. Sempre nello stesso anno, nel mese di settembre, in occasione del ventesimo anniversario della Rassegna d'arte contemporanea, si tiene a Massafra un'ampia rassegna, dal titolo *Co/incidenze* (fig. 5), articolata in cinque sezioni: *Uno per uno* e *Confronti* a cura di Franco Sossi; *I manifesti dell'Apollinaire*²⁷¹, a cura di Cosimo Damiano Fonseca; *Massafra in 6'*, a cura di Pierluigi Albertoni; ed infine *La decongestione permanente*, a cura di Michele Perfetti. Quest'ultima sezione viene dedicata interamente alle ricerche verbovisuali, ponendosi come una delle più ampie ed esaustive ricapitolazioni della poesia visiva, tentate fino ad allora in Italia²⁷².

Tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta i contatti tra Perfetti e i poeti visivi fiorentini si intensificano ulteriormente. Tra gli eventi che videro una feconda collaborazione fra la realtà toscana e quella tarantina si segnala nel febbraio del 1971 l'operazione, ideata da Eugenio Miccini, *Dekult Thèater*, una serie pluriarticolata di *happening* svolti simultaneamente in diverse parti del mondo, coordinati dal centro Téchne di Firenze.

L'iniziativa, inedita per la capacità dimostrata nel mettere in collegamento diversi laboratori di sperimentazione poetica distanti fisicamente tra di loro ma accomunati da una ricerca affine condotta in ambito verbovisuale, vede, oltre all'intervento di Michele Perfetti, il coinvolgimento diretto di alcuni operatori estetici locali che animeranno nel corso degli anni Settanta le iniziative

²⁷⁰ G. Marinelli, *Taranto fa l'amore a senso unico*, cit., p. 65.

²⁷¹ Questa sezione si presenta come un omaggio a Guido Le Noci, originario di Martina Franca, direttore della galleria milanese "Apollinaire", punto di riferimento, in quegli anni, per l'arte d'avanguardia nazionale ed europea. La sua prossimità all'Università Popolare Jonica di Taranto risulterà fondamentale per avvicinare Pierre Restany, il teorico del Nouveau Réalisme, ad alcune iniziative promosse dalla cooperativa Punto Zero e coordinate da Vittorio Del Piano, in occasione di alcune consultazioni referendarie degli anni Settanta, cfr. F. Aprile, *La scrittura mediterranea di Vittorio Del Piano* in «PugliaLibre», n. 27, <http://www.pugliabile.it/2017/03/poesia-quallepoesia27-la-scrittura-mediterranea-di-vittorio-del-piano/>.

²⁷² Sono 44 gli artisti annoverati nel percorso espositivo, fra i quali si segnalano: Alain Arias-Misson, Nanni Balestrini, Achille Bonito Oliva, Jean Francois Bory, Ugo Carrega, Paul De Vree, Ketty La Rocca, Lucia Marcucci, Eugenio Miccini, Luciano Ori, Sarenco, Adriano Spatola. Anche questa mostra, col titolo *La scrittura attiva/Expo internazionale di poesia avanzata* venne trasferita a Taranto, sempre presso il Circolo Italsider, dal 29 novembre al 9 dicembre dello stesso anno.

promosse a Taranto dal centro Punto Zero. Di questa operazione resta un resoconto dettagliato dello stesso Perfetti riportato sulle colonne del quotidiano tarantino «Il Corriere del Giorno»:

Da Ljubljana, il gruppo OHO ha sviluppato un'azione telepatica; ad Addis Abeba, sede dell'ambasciata italiana, è stata curata una didascalia informativa dell'operazione globale; a Nizza si svolgeva un'azione collettiva dell'Ecole de Nice nell'ambito del festival non-arte; Jochen Gerz a Parigi e Timm Ulrichs ad Hannover hanno messo in onda due eventi singoli; a Napoli, Morfino e Donato, hanno svolto una operazione in piazza; Sarenco da Brescia ha trasmesso poemi sonori, fonetici, ed auditivi nelle sue "musicassette", con testi di Paul De Vree, del Gruppo 70 (Miccini, Pignotti, Perfetti, Bonito Oliva, ecc...) e suoi personali (poemi politici); il gruppo Gramma di Lecce ha sviluppato una manifestazione pubblica nella galleria Leonardo; da Roma, Rino di Coste ha diffuso manifestini dall'aereo; da Taranto, fra l'altro, Michele Perfetti con Del Piano, Giusto, Andrace, Delle Foglie e lo stesso Di Coste ha costituito un poema visuale inglobante²⁷³ lungo venti metri che, poi, regolarmente, siglato, è stato inviato al Centro Téchne di Firenze, da dove è poi stato fatto girare per Piazza della Signoria, controfirmato dagli artisti presenti e rispedito al mittente²⁷⁴.

Nello stesso anno, si tiene, sempre presso il Circolo Italsider di Taranto, la terza mostra personale di Perfetti, anche stavolta accompagnata da un libro, *Plastic city* (**fig. 6**), il suo primo "romanzo visivo", pubblicato dalle edizioni O.M.I. (Operativo metodologie interdisciplinari), la casa editrice di Taranto che nel 1973 darà alle stampe un altro libro del poeta di Bitonto, *Oggi jet*²⁷⁵ (**fig. 7**).

Proprio nel 1973 Perfetti si trasferisce definitivamente a Ferrara, dove prosegue la sua attività, abbandonando il ruolo svolto fino ad allora nella sua regione, ma mantenendo stretti contatti con gli ambienti artistici pugliesi²⁷⁶.

²⁷³ *Poema inglobante* è anche il titolo di una poesia sonora realizzata da Michele Perfetti nel 1969, inserita nella musicassetta *Gruppo 70-Poemi Tecnologici*, distribuita da Amodulo nel 1970 e trasmessa nel 1979 dalla Rai, oggi ascoltabile all'indirizzo web <https://www.youtube.com/watch?v=7BY1ZOW6Xpo>. Il componimento auditivo è stato ritrovato da chi scrive presso l'archivio ferrarese del poeta pugliese, curato dal figlio Luigi Hamiaah.

²⁷⁴ M. Perfetti, *La Nuova Frontiera. Dekult Theater: una operazione di cartello*, in «Corriere del Giorno», 10 marzo 1971, p. 3, cit. in A. Basile, *Michele Perfetti e la poesia visiva sullo Ionio e oltre*, in «Cenacolo. Studi Storici Tarantini», N. S. XXIV (XXXVI), Gennaio 2015, Mandese Editore, Taranto, p. 116.

²⁷⁵ Fra queste due pubblicazioni, Michele Perfetti non trascurava la sua attività di curatore di rassegne espositive dedicate alle esperienze verbovisuali; il 1972 lo vede infatti impegnato nell'organizzazione di due importanti eventi, entrambi all'interno del Festival de L'Unità: il primo dal titolo *Poesia in Piazza. Esemplificazione internazionale di Poesia Sperimentale* tenutosi a Grottaglie il 10 settembre, il secondo dal titolo *Poesia Pubblica. Esempi di poesia contro il mondo* nella Villa Peripato di Taranto, appena una settimana dopo. I cartoncini-invito di queste due manifestazioni, qui riprodotti (**figg. 8-9**), sono stati rivenuti da chi scrive nell'archivio ferrarese di Michele Perfetti, curato dal figlio Luigi Hamiaah.

²⁷⁶ Nell'estate del 1974, ad esempio, presenta a Martina Franca *Poesia totale (con azioni)*, performance all'interno di *Arte Totale* (**fig. 10**), evento artistico collettivo svolto nel centro storico cittadino organizzato dal Centro Punto Zero e dal Gruppo Nuove Proposte il 27 e 28 luglio. Il festival si configura come una "rassegna interartistica e multidisciplinare di Body Art, Poesia Visiva, Liquida, Ginnica, Videotape", grazie agli interventi, fra gli altri, di

Il laboratorio di arte contemporanea “Punto Zero” di Taranto

L'eredità lasciata da Perfetti viene raccolta a Taranto dalla cooperativa Punto Zero nata come spazio autogestito nel 1970²⁷⁷ per iniziativa di Vittorio Del Piano, artista di Grottaglie già allora in contatto con alcuni dei protagonisti delle esperienze verbovisuali attivi fra Torino e Firenze sin dagli inizi degli anni Sessanta, come Eugenio Miccini e Adriano Spatola²⁷⁸, e con all'attivo alcune mostre realizzate all'interno del Circolo Italsider di Taranto, come l'esposizione dal titolo *Il modulo e lo spazio* (fig.12).

Nel 1975, avvalendosi della collaborazione di Filippo Di Lorenzo, futuro assessore all'urbanistica del comune di Taranto, e del critico francese, Pierre Restany, il centro Punto Zero assume la forma giuridica di cooperativa culturale²⁷⁹. Da questo momento, il centro che riunisce intellettuali, artisti e scrittori, si impegna in prima linea per la creazione di una piattaforma regionale pensata con la finalità di riunire sotto un'unica egida le associazioni culturali pugliesi, così da potenziarne le attività e la visibilità sia in ambito locale che nazionale.

Sin dagli esordi della propria attività, il “centro documentazione e studio di progettazione grafica” nonché laboratorio di “arte contemporanea & sperimentale, grafica, multipli, videotapes” - così recita la dicitura dell'intestazione riportata dai documenti ufficiali redatti dalla cooperativa tarantina - Punto Zero, si distingue per una proposta artistica eterogenea avanzata e aggiornata rispetto alle coeve esperienze artistiche pugliesi. Il centro, infatti, può contare su di uno spazio polivalente, composto da una galleria, una discoteca e da una libreria, sito nel centro storico cittadino, ponendosi in questo modo come punto di riferimento per le pratiche artistiche d'avanguardia dell'intera area jonica. Dell'impegno politico che connota le attività realizzate dal centro Punto Zero è testimonianza il primo grande evento curato e promosso nel capoluogo jonico dalla realtà guidata da Del Piano, in collaborazione con la federazione provinciale del PSI nell'ottobre del 1973. *Perché contro il fascismo ancora oggi e sempre* (fig. 13) è il titolo della mostra ospitata nella villa Peripato

Eugenio Miccini, Gianna Bennati e Vittorio Del Piano, come si evince dalla locandina recuperata da chi scrive nell'archivio nell'archivio ferrarese di Michele Perfetti, curato dal figlio Luigi Hamiaah.

²⁷⁷ Quantunque in M. Gentile et al. (a cura di), *Artisti galleristi critici dell'area jonica. Dati per un archivio comunale d'arte contemporanea*, Edizioni Quaderni Arti Visive, Taranto 1990, p. 138, la nascita del centro Punto Zero venga ricondotta al biennio 1972-73.

²⁷⁸ Nel 1970 Vittorio Del Piano figura, con l'opera *Ho organizzato* (fig.11), fra gli artisti presentati dal n. 4 di «Geiger», la rivista nata a Torino per iniziativa di Adriano Spatola nel 1967.

²⁷⁹ P. Mandrillo, *Come nascono, vivono, muoiono (e talvolta sopravvivono) le gallerie a Taranto*, in «Qui Taranto», 10 luglio 1978, p. 16.

di Taranto, in concomitanza con il trentennale della morte di Vittoria Nenni, la terza figlia del leader socialista Pietro Nenni, uccisa a Auschwitz il 15 luglio del 1943.

Il percorso espositivo, arricchito dalla presenza di opere, fra gli altri, di Mirella Bentivoglio, Lucia Marcucci, Adriano e Maurizio Spatola, Luciano Ori e Arrigo Lora Totino, si snoda e si estende nella serie di eventi collaterali. Fra questi spicca la messa in scena del “poema sinergico”, azione teatrale in un tempo a cura del centro Tèchne diretto da Miccini²⁸⁰. Basata su un assemblaggio di testi, musiche e rumori che fondono sigle di programmi televisivi, radiocronache sportive e stralci da saggi di estetica marxista, espressione di quella *singlossia*²⁸¹, ovvero di quella contaminazione di linguaggi eterogenei tipica della poesia visiva - sulla quale ci siamo soffermati nel primo capitolo -, la rappresentazione messa in scena da Miccini costituisce una nuova prova evidente del dialogo fra Taranto e Firenze, traiettoria sulla quale viaggiarono per tutto il decennio scambi di informazioni e confronti dialettici fra i poeti visivi toscani e tarantini.

La mostra *Perché contro il fascismo ancora oggi e sempre* viene presentata da un comunicato caratterizzato da toni aspri e polemici, redatto dal direttivo cittadino del P.S.I. per stigmatizzare alcuni fenomeni di recrudescenza di squadrismo neofascista verificatisi a Taranto nei mesi precedenti l'inaugurazione dell'esposizione. Nel testo diramato si ribadisce “l'impegno di tutti i socialisti per una lotta a fondo nel Paese per stroncare sul nascere ogni conato o tentativo delle forze più retrive del capitalismo multinazionale di ricacciare la classe operaia sotto il giogo fascista”.

La novità, per quanto riguarda la diffusione di questo ed altri proclami di analoga verve, sta nella formula efficace adottata dal centro Punto Zero: il testo del comunicato viene stampato sul *verso* di un numero considerevole di cartoline di ampio formato che recano, sul *recto*, la riproduzione di una poesia visiva presentata in mostra (**fig. 14**). In questo modo, alle tavole verbovisuali esposte negli spazi della Villa Peripato viene garantita una diffusione che travalica la durata breve della mostra, dal momento che le cartoline stampate dal centro Punto Zero vengono inviate nei mesi successivi ai diversi congressi sindacali, organizzati, nella prima metà degli anni Settanta, in tutta Italia. Si dà vita, così, a un esperimento di *mail art*, in quest'occasione messa al servizio della veicolazione di

²⁸⁰ *Oggi e sempre no al fascismo. La tavola rotonda nella villa Peripato*, in «Corriere del Giorno», Taranto, 9 ottobre 1973. Il poema sinergico di Miccini verrà riproposto nello stesso anno anche all'interno di *Poetiche*, Festival Internazionale di poesia Ivrea tenutosi nel Settembre 1973, cfr. catalogo redatto a cura di B. Agosti e A. Accattino, Ivrea 1973.

²⁸¹ Cfr. Rossana Apicella, *La Poesia internazionale dalla monoglossia alla praxiglossia*, in «Lotta Poetica» 20-23, gen.-mar. 1973, n. n.

un messaggio politico rivolto alla coscienza collettiva del popolo tarantino e ai militanti del partito distribuiti sul territorio nazionale.

Il laboratorio di ricerca artistica tarantino realizza così quanto Sarenco, tra i primi ad assegnare alla poesia visiva una forte valenza politica, aveva delineato in un intervento dal titolo *La poesia degli anni 70*, pubblicato sul primo numero di «Gramma»²⁸². In quell'occasione, decretata la fine della poesia concreta, in quanto un nuovo periodo storico aveva posto il poeta in una condizione in cui “si trova ad operare [...] con le contraddizioni all'interno della società capitalistica”, il poeta bresciano, riprendendo un celebre discorso tenuto da Mao Zedong a Yan'an nel 1942, auspicava “l'unità di politica ed arte, l'unità di contenuto e forma, l'unità di contenuto politico rivoluzionario e forma artistica il più possibile perfetta”. Anche la chiusa del suo intervento sembra echeggiare il fine perseguito dalla proposta culturale avanzata dal centro Punto Zero: “la nostra posizione poetica d'avanguardia non può non essere posizione fondamentale politica d'avanguardia”.

La spinta rivoluzionaria e contestataria del sistema politico vigente che contraddistingue le attività del centro Punto Zero segna un'altra tappa importante nella mostra *No all'abrogazione della legge sul divorzio*, allestita dal 1° al 12 maggio del 1974 negli spazi espositivi collocati nel centro storico cittadino, e pubblicizzata mediante un apposito manifesto realizzato da Eugenio Miccini (**fig. 15**). La mobilitazione sul divorzio si prestava in particolare a testare quanto il Paese, condizionato dal boom economico, dall'inurbamento accelerato e dall'abbandono delle campagne, fosse effettivamente mutato e capace di sottrarsi alla tradizionale egemonia che la Chiesa e le organizzazioni cattoliche esercitavano sugli stili di vita personale. L'intuizione che sorregge tutta la battaglia sul divorzio è quella di non contare sulle organizzazioni di partito, assai scettiche anche a sinistra, per la verità, sul tema e timorose di perdere influenza presso la propria base, ma di rivolgersi direttamente ai cittadini, trovando nuovi modi per formare nell'opinione pubblica un solido interesse sulla questione²⁸³.

Proprio in questo discorso si inserisce la mostra tarantina *No all'abrogazione della legge sul divorzio*, che, grazie all'apporto di artisti e intellettuali arruolati dalla cooperativa Punto Zero per

²⁸² Rivista fondata a Lecce da Bruno Leo, Giovanni Corallo e Salvatore Franciano nel 1970, fiore all'occhiello dell'“esoeditoria” pugliese degli anni Settanta. A questa interessante esperienza editoriale, come abbiamo visto nel precedente capitolo, il n. 5-6 della rivista «Téchné», uscito nel giugno del 1970, aveva dedicato un mini-dossier curato da Pier Luigi Tazzi dal titolo *Tre giovani di Lecce al centro Téchné*.

²⁸³ Per un approfondimento sulle vicende politiche che contraddistinsero la battaglia sul divorzio, cfr. A. Chimenti, *Storia dei referendum: dal divorzio alla riforma elettorale*, Laterza, Roma 1993.

dar voce ad una istanza di cambiamento e di riforma sociale, riesce nell'intento di accendere il dibattito cittadino sulla questione. Miccini²⁸⁴, Pignotti²⁸⁵, Spatola, Marcucci, Lora Totino²⁸⁶, Ori, Anna e Martino Oberto, Restany e tanti altri protagonisti delle esperienze verbovisuali nazionali ed europee, partecipano all'iniziativa, curata da Vittorio Del Piano, rientrando nell'ambito della "grafica di pubblica utilità"²⁸⁷, realizzando manifesti a sostegno dell'opposizione all'abrogazione della legge sul divorzio. È proprio lo stesso Vittorio Del Piano a spiegare il significato dell'operazione nel testo riprodotto nel catalogo, distribuito in tiratura limitata dall'editore Lacaita di Manduria, contenente le riproduzioni su cartolina dei manifesti inviati dai diversi artisti coinvolti nel progetto:

Gli artisti italiani, con le loro opere grafiche tutte originali, danno un senso preciso ed una funzione alla rassegna "No all'abolizione del divorzio" che si pone anche come ipotesi di «spazio», dove e come definire una possibile sintassi dei rapporti sociali e quindi della inequivocabile funzione sociale dell'arte. Gli artisti, gli intellettuali che rappresentano, in quanto tali, il massimo grado della coscienza di un popolo, insieme a tanti altri impegnati socialmente, sono con questa mostra documento e con i loro progetti per un manifesto, un riferimento preciso, per quanti ancora non hanno potuto maturare l'intera problematica. È chiaro che il progetto di ogni artista va oltre il manifesto stesso, ed è molto più aperto, proprio perché è un progetto unitario per la produzione e la distribuzione autonoma dell'informazione – non inquinata – del prodotto culturale ed estetico. Questi artisti, tra gli individui sensibili ai problemi di oggi, sono indubbiamente molto vicini a quel progetto di arte totale che molti di loro da tempo - ognuno con un proprio linguaggio - portano avanti.

La modalità di comunicazione adottata dal centro Punto Zero all'interno della "mostra-documento" realizzata in collaborazione con la sezione locale del partito socialista, concorre al successo registrato nella consultazione referendaria: la cittadinanza tarantina accorsa alle urne il 12 e il 13 maggio, infatti, si esprime per il no con circa il 67 % di voti. Un risultato clamoroso reso possibile, in larga misura, da una campagna di sensibilizzazione caratterizzata da alcuni episodi sintomatici

²⁸⁴ Sempre nel 1974, dal 12 al 25 gennaio, Miccini aveva tenuto una personale (**fig. 16**) presso la galleria Punto Zero di Taranto all'interno di una serie di mostre dedicate ai protagonisti dell'avanguardia.

²⁸⁵ Il manifesto ideato da Lamberto Pignotti per la mostra promossa dal centro Punto Zero, "No all'abrogazione della legge sul divorzio", sarà pubblicato sulla copertina del volume *12 maggio '74, fine dell'ipoteca clericale: cronaca di un referendum* (**fig. 17**), curato da A. Bonetti e M. Monducci, pubblicato da Lacaita Editore, Manduria, sempre nel 1974. Nello stesso anno le edizioni Punto Zero distribuiranno la videocassetta *Lamberto Pignotti scrive versi immortali*, filmato che contiene la registrazione della performance omonima che il poeta fiorentino replicherà più volte nel corso della sua attività artistica.

²⁸⁶ Sempre nel 1974, dal 12 al 22 marzo, Lora-Totino aveva tenuto una personale, in collaborazione con Rinaldo Nuzzolese, curata da Vittorio Del Piano, presso la galleria Punto Zero di Taranto, all'interno di una serie di mostre dedicate ai protagonisti dell'avanguardia.

²⁸⁷ Cfr. W. Gabetta, *I muri del lungo '68. Manifesti e comunicazione politica in Italia*, DeriveApprodi, Roma 2014.

delle tensioni politiche di quegli anni²⁸⁸ e scandita da diversi appuntamenti, animati dai protagonisti delle esperienze verbovisuali, collaterali all'esposizione dei manifesti realizzati dagli artisti italiani ed europei riuniti dal centro Punto Zero.

Anche la mostra *No all'abrogazione della legge sul divorzio* vede, infatti, il coinvolgimento di Miccini, tornato a Taranto per rappresentare un recital itinerante²⁸⁹, un contributo poetico teatrale al dibattito sul divorzio, in concomitanza con l'inaugurazione della mostra: ancora una volta la prova di un dialogo, costante nel tempo, fra il centro *Téchne* di Firenze e quello Punto Zero di Taranto. È opportuno ricordare, al riguardo, il volume curato dallo stesso Miccini, *Ipotesi e ricerche d'arte contemporanea* (**fig. 18**), pubblicato dalle edizioni Punto Zero, proprio nello stesso anno della mostra organizzata nel maggio del 1974. Una pubblicazione corposa che presenta in rassegna autori, collettivi, formazioni della neo-avanguardia attivi in Italia in quel preciso momento storico, raccolti in un'antologia di articoli e recensioni firmate dal fondatore del centro *Téchne* di Firenze. Fra i contributi raccolti nel volume, di particolare interesse risulta il pezzo *Artisti e letterati di Puglia*²⁹⁰, nel quale Miccini esaltava il "risveglio culturale" manifestatosi in Puglia già nella seconda metà degli anni Sessanta:

Mi ha subito sorpreso che una regione come la Puglia, così poco frequentata dal turismo e dalle sue sofisticazioni, così avara di beni, così periferica, così distante da proprie recenti tradizioni illustri – se non nella persona di studiosi e di artisti "esuli" – offra invece sintomi interessanti di un discreto risveglio culturale. Si tratta ovviamente di pochi ma tenaci pionieri che operano in circostanze assai difficili, sia per quel senso di isolamento che tormenta la "periferia" italiana, sia per gli scarsi consensi che nella stessa Puglia – governata nelle sue istituzioni culturali da gelosi conservatori – questi artisti ottengono. Eppure si deve proprio a quei pochi personaggi se i contatti della cultura artistica pugliese con il resto del mondo vengono mantenuti con fermezza mediante una continua ricerca di informazioni, di aggiornamento, di dialogo a distanza.²⁹¹

L'articolo di Miccini si conclude con una "chiamata alla guerriglia semiologica" rivolta alla realtà pugliese, con l'auspicio che possa farsi interprete, nel contesto del Mezzogiorno, del dissenso manifestato dal Gruppo 70 contro la "civiltà tecnologica":

²⁸⁸ Dal volume *I segni del tempo. Intervista di Piero Massafra a Filippo Di Lorenzo. Documento di vita e politica*, Scorpione, Taranto 1987, p. 94, si apprende che Vittorio del Piano "fu denunciato dal maresciallo dei carabinieri per aver diffuso davanti alla sede della sezione del PSI copie dell'*Avanti!* dove era riportato un articolo sulla mostra-documento, mentre veniva trasmesso da un apparecchio televisivo a circuito chiuso un documentario dal titolo *Artisti per il NO a Taranto*".

²⁸⁹ L'esperimento di teatro sperimentale, nei giorni seguenti l'inaugurazione della mostra, toccherà anche altri centri limitrofi al capoluogo jonico, come Massafra, Castellaneta e Grottaglie.

²⁹⁰ L'articolo fu pubblicato per la prima volta su «Il Gazzettino del Jonio» l'11 novembre 1967.

²⁹¹ E. Miccini, *Ipotesi e ricerche d'arte contemporanea*, Edizioni Punto Zero, Taranto 1974, p. 36.

La Puglia, come il resto dell'Italia, a pena di un chiaro decadimento culturale, e artistico, deve stare coi primi, con coloro che esprimono il loro dissenso, con coloro che operano nella più ferma contestazione della degradazione dell'uomo in atto nella presente civiltà tecnologica, con coloro che combattono contro la massificazione e contro l'anonimato, che operano dunque una libera attività creatrice e che perciò riscattano anche la cultura e l'arte da ogni soggezione a norme e regole dogmatiche e mortificanti.²⁹²

Il sostegno di Miccini alla ricerca verbovisuale pugliese risulta ancora una volta determinante due anni più tardi, nel 1976, nell'organizzazione di una mostra internazionale di poesia visiva, organizzata dalla cooperativa Punto Zero, all'interno degli eventi collaterali della II Rassegna internazionale d'arte contemporanea di San Vito dei Normanni, il cui catalogo, con testo critico del poeta fiorentino, viene stampato e distribuito proprio dal centro culturale tarantino. Nel volume vengono riprodotte le opere in mostra realizzate da Bory, Valoch, Damen, Misson, Gerz, De Vree, Miccini, Pignotti, Marcucci, Ori, Bentivoglio, La Rocca, Sarenco, Isgrò, Balestrini, Padin - il corrispondente uruguayano per la rivista di Sarenco e De Vree «Lotta Poetica» che, per l'occasione, realizzò la performance *El Artista està al servicio de la comunidad* (**fig. 19**) - e dall'immane Perfetti (**fig. 20**).

Quest'ultimo è il protagonista di un'altra iniziativa, promossa sempre dalla Punto Zero in concomitanza con la rassegna di San Vito dei Normanni: una mostra inedita di quaranta francobolli, dal titolo *First day of(f) issue – telepoesia – mail – art* (**fig. 21**). È lo stesso poeta, ormai ferrarese d'adozione, a presentare questo filone della sua ricerca artistica, nel testo pubblicato in catalogo:

La mostra di quaranta «francobolli» costituisce un momento essenziale della ricerca che da anni vado sviluppando nell'ambito della poesia visiva. Un discorso sui segni, la loro funzione, il loro uso: poetico, politico. Al di qua del libro, al di qua della galleria d'arte, come momento di azione pubblica ad amplissimo raggio, la poesia visiva acquista senso allorchè raggiunge il destinatario, allorquando colpisce nel segno. Questi miei «francobolli», dopo le virtuali esperienze telegrafiche (poesie-telegramma composte negli anni '68 e '69 ed esposte e/o pubblicate in varie occasioni: al centro Tèchne di Firenze, agli incontri internazionali di Pejo, etc.) dopo le numerose esperienze di poesia-messaggio, tuttora in atto (cartoline-poesie spedite, in originale come pezzi unici, in Italia e all'estero), questi francobolli – dicevo – sono fatti per circolare, per significare l'azione di lotta continua contro il sistema. Un mezzo, come altri, per continuare a dire di «no», a mettere in luce il «negativo» sociale. La carica del mio discorso poetico è tutta qui.²⁹³

²⁹² Ivi, p. 37.

²⁹³ *Premio S. Vito dei Normanni. 2° rassegna internazionale d'arte contemporanea edizione 1975 – 1976*, Edizioni Punto Zero, Taranto 1976, p. 99.

La contestazione al sistema vigente, la lotta politica, le battaglie civili sostenute dai poeti visivi come Michele Perfetti, costantemente in contatto con la cooperativa Punto Zero di Taranto, trovano nel coinvolgimento diretto delle comunità locali, nel ripensamento dello spazio urbano, nell'occupazione creativa di inedite piattaforme di espressione, una modalità di azione che trova i risultati più felici in performance e azioni pubbliche, organizzate talvolta anche fuori dal territorio pugliese. È il caso ad esempio dell'azione *Prendiamoci la città*²⁹⁴, curata da Stefano Favale, sempre all'interno degli eventi collaterali della Rassegna organizzata a San Vito dei Normanni, un happening rappresentato, per la prima volta, dalla giovane compagnia teatrale del comune brindisino, per le strade di Roma il mattino del 7 luglio 1976 (**fig. 22**).

Il lavoro, strutturato in quattro quadri, consta di una serie di azioni per una durata complessiva di circa cinquanta minuti, così sintetizzabili: lungo "una strada-asse rettilinea" tra S. Giovanni e il Colosseo verso Villa Celimontana, attraverso Colle Oppio, gli attori mettono in scena un'azione basata sul concetto di palingenesi, di ritorno ad un'intima comunione con la natura, culminante con una scalata di un albero, dopo aver disegnato nello spazio un'architettura tridimensionale, creata con un groviglio di intrecci di carta igienica.

La dimensione pubblica assunta da alcune iniziative promosse all'interno di manifestazioni pugliesi centrate sulle ricerche verbovisuali torna l'anno successivo, nel 1977, a Gioia del Colle, quando la lega delle cooperative locali, fra le quali figura la Punto Zero, organizza la rassegna *Al castello / Interventi / Arte / Cinema / Musica / Teatro* (**fig. 23**). Dal 26 agosto al 26 settembre, il castello normanno svevo ospita una serie di eventi, in larga misura organizzati dalla realtà tarantina coordinata da Vittorio Del Piano.

Il ruolo di guida assunto dalla Punto Zero nella definizione degli eventi che scandiscono l'intera durata del festival è dimostrato sin dal giorno della sua inaugurazione: il 26 agosto, infatti, il castello di Gioia del Colle apre le porte al pubblico con la rassegna *Arte/ipotesi & ricerche contemporanee*, interamente curata dalla cooperativa Punto Zero²⁹⁵. La rassegna si compone di tre mostre: *Grafica di artisti italiani*, nella quale spiccano i nomi dei protagonisti delle esperienze verbovisuali nazionali, quali Marcucci, Martini, Miccini, Bentivoglio, Pignotti; *Poesia Sperimentale*, il cui percorso espositivo annovera i lavori eseguiti, fra gli altri, da Lora-Totino,

²⁹⁴ Il copione-schema di questa azione pubblica, divisa in quattro quadri, della durata complessiva di 49 minuti, è pubblicato in *Premio S. Vito dei Normanni*, cit., pp. 139 - 140.

²⁹⁵ "Punto Zero" al Castello di Gioia del Colle, in «Corriere del Giorno», Taranto, 31 agosto 1977, p. 3.

Caruso, Ori, Perfetti; ed infine *Arte-ricerche contemporanee*, una mostra-evento realizzata da performance eseguite da Pignotti, Del Piano, Perfetti, Miccini (**fig. 24**), ai quali vengono accostati lavori di alcuni artisti locali ed un recital di Ettore Toscano ispirato a *La Valigia dell'emigrante*²⁹⁶, corpus di sedici serigrafie (**fig. 25**) realizzate da Franco Gelli, raccolte dalla Punto Zero in una cartella documento edita nello stesso anno, corredata dagli interventi, fra gli altri, dello stesso Perfetti, del neoletto segretario del Partito Socialista Italiano Bettino Craxi, e dell'assessore all'urbanistica del comune di Taranto Filippo di Lorenzo. Le energie messe in campo dalla cooperativa Punto Zero non si esauriscono però con il giorno dell'inaugurazione: infatti, il centro di ricerca artistica d'avanguardia tarantino si avvale, nei giorni successivi, degli apporti di Lamberto Pignotti, il quale il 4 settembre esegue la performance *Eat Poetry (poesia da mangiare)*²⁹⁷; di Arrigo Lora-Totino, che il 14 settembre rappresenta le due azioni teatrali *Poesia ginnica* e *Poesia fonica*; di Michele Perfetti, protagonista il 18 settembre della performance *Poesia e azioni*; ed infine dello stesso Del Piano, il quale il 25 settembre presenta *Videotape comunic/azioni & opera/azioni*, un incontro-dibattito nel quale l'artista di Grottaglie illustra la sua attività di documentarista e i suoi esperimenti nell'ambito dei linguaggi mass-mediali, ricerca condivisa con altri poeti visivi vicini al centro Punto Zero.

La cornice suggestiva del castello svevo di Gioia del Colle diventa, infine, la sede espositiva anche della mostra-documento itinerante *Una vertenza di massa: la casa a tutti / Per una città di tutti / Perché cambi tutto in tutti*²⁹⁸, che dà voce a un'altra battaglia civile combattuta dal centro Punto Zero, non meno importante rispetto alla lotta intrapresa a sostegno del divorzio, ovvero quella che la storiografia più recente ha definito con la categoria di "lotta per la casa"²⁹⁹.

²⁹⁶ Le serigrafie realizzate da Franco Gelli hanno ispirato nel 2015 un progetto espositivo itinerante, *La Valigia dell'Emigrante*, coordinato da Alberto Piccinni per conto dell'associazione U.P.E. di Matino - Unione Pugliesi Emigrati, che rilegge in chiave critica e attuale il fenomeno migratorio del Sud Italia negli anni Settanta, attraverso i materiali raccolti all'interno dell'archivio di Antonio Negro, attivo in quel periodo storico come insegnante e sindacalista di area socialista in Svizzera.

²⁹⁷ Analoga performance era stata presentata da Lamberto Pignotti tre mesi prima all'interno della Settimana Internazionale della Performance, Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna, 1-6 giugno 1977.

²⁹⁸ La mostra ordinata a cura della Coop. Punto Zero e promossa da FENEAL-UIL, U.P.J.-CASA, A.I.C.S. 1977, vide la partecipazione dei seguenti artisti: Nicola Andreace, Giuseppe Anniballo, Mirella Bentivoglio, Luciano Caruso, Stelio Maria Martini, Vittorio Del Piano, Giuseppe Delle Foglie, Ferrò, Franco Gelli, Pietro Guida, Franco Legrottaglie, Lucia Marcucci, Eugenio Miccini, Antonio Noia, Luciano Ori, Michele Perfetti, Lamberto Pignotti, Vincenzo Salomone, Adriano Spatola, Natalino Tondo, William Xerra.

²⁹⁹ Cfr. C. Armati, *La scintilla. Dalla Valle alla metropoli, una storia antagonista della lotta per la casa*, Fandango Libri, 2015.

Da questa mostra furono estratte due cartelle grafiche con il titolo *Habitat/1* e *Habitat/2*, contenenti la pressoché totalità delle opere presentate in sede espositiva, presentate alla II Expo-Arte, Fiera Internazionale d'Arte Contemporanea di Bari del 1977. Non solo: fondamentale fu la visibilità riservata dalla stampa locale alla mostra, funzionale allo scopo di far conoscere al grande pubblico le opere degli artisti convenuti a Taranto. Riproduzioni delle opere furono utilizzate sui quotidiani locali, quali ad esempio «Il Corriere del Giorno» e «Qui Taranto», come commento agli elzeviri che denunciavano la drammatica situazione edilizia del capoluogo jonico (**fig. 26**).

Secondo un procedimento analizzato in precedenza, già adottato dal centro sperimentale tarantino, sulle stesse cartoline stampate dalla cooperativa Punto Zero, recanti da un lato la riproduzione di un'opera di poesia visiva esposta in mostra e, sull'altro, lo stemma del Partito Socialista Italiano, seguito dal motto "Riprendiamoci la vita", erano riportate le principali finalità di questa lotta combattuta insieme dai politici socialisti e dagli operatori estetici locali (**fig. 27**):

Gestiamo insieme e meglio il nostro territorio per:

- creare la possibilità a tutti di accedere al bene sociale della casa favorendo il movimento cooperativistico;
- estirpare il cancro della speculazione edilizia;
- autogestire lo sviluppo delle proprie città e garantire una vita di comunità;
- realizzare negli ambienti urbani strutture civili e servizi sociali atti ad assicurare spazio e ruolo anche ai bambini e agli anziani;
- assicurare la tutela degli ambienti naturali ed umani per garantire le qualità della vita con la corretta riconversione industriale diversificata, in maniera originale, nel settore agricolo, ittico e turistico;
- liberare le città dal flagello degli inquinamenti di natura industriale e urbana.

Problemi, quelli legati all'inquinamento industriale, che con una sensibilità lungimirante, alla luce di quanto sta accadendo oggi intorno all'ormai famigerata Ilva di Taranto, la Cooperativa Punto Zero denunciò sin dalla fine degli anni Settanta con l'ausilio di artisti verbovisuali sensibili alle tematiche ambientali. Questa feconda collaborazione porterà, nel novembre del 1977, alla partecipazione del gruppo *VideoArteSperimentale* di Taranto, formato da Del Piano, Miccini, Perfetti e Pignotti, alla rassegna internazionale intitolata *Gli art/tapes dell'Asac* (**figg. 28-29**), curata da Maria Gloria Bicocchi ed organizzata dall'Archivio Storico di Arte Contemporanea della Biennale di Venezia³⁰⁰. In quell'occasione, la formazione tarantina capitanata da Del Piano presenta

³⁰⁰ Nel catalogo della manifestazione, con testo introduttivo di Fulvio Salvadori, è Michele Perfetti a redigere la dichiarazione di poetica a nome del gruppo *VideoArteSperimentale*: il testo, dal titolo *Dal segno al contrassegno. Arte/Prosemica*, è riportato alle pp. 31-32.

un video di trenta minuti dal titolo *Comunic/azione, Oper/azione, Combin/azione, Super/azione* “riferito a interventi di iniziativa politica e di animazione, a carattere antropologico, sociologico ed estetico sperimentale”³⁰¹ svolti in area jonica, presentato per la prima volta nel 1976 all’interno della già menzionata II Rassegna Internazionale d’Arte – Premio San Vito dei Normanni (**fig. 30**).

L’attenzione nazionale dedicata alla vivace realtà tarantina, attestata dall’invito giunto dall’importante rassegna veneziana, verrà confermata anche tre anni dopo. A Milano, infatti, nel giugno 1980, Fernando De Filippi e Ugo La Pietra annoverano, fra i laboratori di produzione artistica più interessanti del Mezzogiorno, proprio la cooperativa Punto Zero di Taranto, nella mostra *Appunti sulla Puglia*³⁰², allestita all’interno della rassegna “Documenti di Gestione alternativa”, organizzata dal Centro internazionale di Brera (**fig. 31**). L’esposizione si configura come una prima indagine sui centri di produzione artistica, attivi nel Mezzogiorno, più impegnati politicamente. Tra le realtà presentate in mostra, accanto al “centro” Punto Zero di Taranto, figurano la galleria “Centrosei” di Bari - altro polo di promozione delle esperienze verbovisuali in Puglia -, il gruppo di Arte Genetica “Ghen” di Lecce, il centro “Intra” per la pratica e la comunicazione dell’arte di Casarano (Lecce) e infine la galleria “La Fenice” di Bari.

La denominazione *centro* viene posta fra virgolette nel breve testo di presentazione riportato sulla locandina dell’evento, sintomatica, in questo primo tentativo di storicizzazione della caleidoscopica galleria tarantina, di una difficoltà riscontrata nell’individuare un termine che potesse indicare in modo esaustivo le pratiche artistiche eterogenee promosse dal “Punto Zero”, “primo esempio pugliese di cooperazione fra operatori culturali e cittadinanza attiva”³⁰³.

Le informazioni contenute nella locandina della mostra promossa dal Centro Internazionale di Brera svelano una caratteristica peculiare del programma artistico elaborato dal centro “Punto Zero”, dimostrata nel presente capitolo: il coinvolgimento diretto di intellettuali nazionali ed europei nelle iniziative promosse senza soluzione di continuità a Taranto e nella provincia jonica per tutto il decennio 1970-1980, iniziative nate dalla necessità di ripensare lo spazio urbano, sin da allora

³⁰¹ M. Perfetti, *È nato a Taranto il videotape mezzo d’espressione artistica*, in «Corriere del Giorno», Taranto, 29 dicembre 1977.

³⁰² La locandina della mostra milanese è stata pubblicata in F. Aprile, *Altri luoghi e momenti del verbo-visivo in Puglia*, «Puglialibre», 30 dicembre 2016, consultabile all’indirizzo web: <http://www.puglialibre.it/2016/12/>.

³⁰³ Cfr. Mimmo Gentile et al. (a cura di), *Artisti galleristi critici dell’area jonica*, cit., p. 3.

caratterizzato dalla presenza del complesso siderurgico dell'Italsider e segnato da una emergenza abitativa senza precedenti.

Una sensibilità che rientrava nel solco tracciato dalle lotte politiche deflagrate in Italia negli anni Settanta, periodo scandito da acute tensioni sociali e violenti conflitti politici, ma anche dall'entrata in vigore di una serie di importanti provvedimenti legislativi relativi alla liberalizzazione degli accessi all'università, al diritto di famiglia, del lavoro e, al contempo, dall'occupazione di spazi inediti lasciati alla creatività e alla coscienza civica delle comunità territoriali³⁰⁴. Gli anni Settanta sono infatti caratterizzati da una decisa istanza di rinnovamento che investe la società italiana, sulla spinta del Sessantotto e della ventata rivoluzionaria da esso portata. La contestazione studentesca e degli intellettuali, il movimento operaio e quello femminista non potevano non lasciare tracce profonde su ogni aspetto della vita sociale e culturale del Paese. Essere stati selezionati dai curatori De Filippi e La Pietra, all'interno della mostra milanese, rappresenta, per Del Piano e compagni, un ulteriore attestato di merito che sta ad indicare la visibilità raggiunta dalla proposta artistica e, allo stesso tempo, politica, sostenuta dal vulcanico laboratorio di produzione d'arte di avanguardia quale è stato, nel corso degli anni Settanta, il centro Punto Zero di Taranto.

Per individuare le radici storiche di un dialogo, quello instauratosi fra gli interpreti nazionali e jonici delle diverse esperienze verbovisuali, occorre, però, fare un passo indietro, integrando quanto illustrato sinora. Infatti i contatti fra i centri di produzione verbovisuale e la periferia pugliese avevano preso le mosse da una riflessione corale racchiusa nel volumetto *Spazio Combinabile*, un libretto di venti pagine pubblicato nel 1971 dalle edizioni Tèchne³⁰⁵, che raccoglie cinque interventi – firmati Bentivoglio, Grillandi, Miccini, Xerra, Maurizio Spatola – su un progetto di arredo urbano in forma modulare realizzato, per Taranto, da Vittorio del Piano (**fig. 34**). Il volume viene corredato da alcune fotografie che documentano l'intervento *Taranto fa l'amore a senso unico*³⁰⁶ realizzato dall'artista jonico il 31 gennaio 1971 in piazza della Vittoria e in via d'Aquino, all'interno della

³⁰⁴ Per un quadro generale sociale, politico, economico e artistico dell'Italia negli anni Settanta, Cfr. M. Belpoliti, G. Canova e S. Chiodi (a cura di), *Anni Settanta. Il decennio lungo del secolo breve*, Skira, Milano 2007.

³⁰⁵ Come abbiamo visto nel capitolo precedente, il centro Tèchne tornerà a interessarsi dell'opera di Vittorio Del Piano, pubblicando sulla propria rivista di cultura contemporanea (nn. 14-15-16) un reportage fotografico di alcune azioni poetiche, *Public Poem* e *In cerchio Smog Poem* (**figg. 32-33**), realizzate dall'artista di Grottaglie con Michele Perfetti a Taranto nel 1972, finalizzate a denunciare l'inquinamento causato dal centro siderurgico tarantino.

³⁰⁶ Per una ricostruzione puntuale di questo happening, cfr. G. Marinelli, *Arte e impegno sociale in Puglia*, in C. Casero, E. di Raddo e F. Gallo (a cura di), *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, Postmedia books, Milano 2017, pp. 95 – 96.

manifestazione *Taranto per una industrializzazione umana*, promossa da Italia Nostra e dall'Università Popolare jonica. Nel dibattito riportato nel libretto, è Maurizio Spatola a inserire la ricerca artistica di Vittorio Del Piano nel contesto artistico nazionale, evidenziando la ricezione nel capoluogo jonico di alcuni esperimenti di arte pubblica avviati in alcuni centri periferici del Nord Italia, laddove scrive:

In occasione di una delle prime manifestazioni artistiche svoltesi come “occupazione - modificazione” di uno spazio urbano (avvenuta a Fiumalbo, paese dell'Appennino modenese, nell'agosto 1967) [...] fu scritto: “Non più la galleria d'arte, non più il museo e, naturalmente, non più la pagina del libro, ma lo spazio, come ambiente poetico per eccellenza”. In questo filone si inserisce il discorso poetico (= pittorico; = artistico) di Del Piano nelle sue prospettive di modificazione dello spazio urbano. Del Piano costruisce grandi strutture modulari scomponibili e ricomponibili e componibili in sempre nuove figurazioni suscettibili di dare un senso nuovo all'ambiente umano in cui vengono situate, ma che soprattutto possono e devono essere continuamente modificate seguendo i suggerimenti e le idee dei cittadini che di quel particolare ambiente sono i più frequenti fruitori: chi, cioè, passa tutti i giorni in quella determinata piazza o via per ragioni di lavoro, di studio o di abitazione; il pubblico quotidiano, insomma...³⁰⁷

L'interesse di Vittorio del Piano per una rivitalizzazione dello spazio urbano tarantino derivava da una riflessione scaturita dal confronto con Pierre Restany, il quale, come si è ricordato prima, fu uno degli ispiratori principali del programma artistico promosso dalla cooperativa Punto Zero, garantendole un profilo culturale aggiornato sulle ultime questioni artistiche dibattute in Europa. In un volumetto dal titolo *Contributi critici sull'arte contemporanea in Italia e sul risanamento della città vecchia di Taranto*, la cooperativa Punto Zero pubblica i testi di due interviste rilasciate nel maggio del 1971 dal critico militante francese, invitato a Taranto dall'Università Popolare Jonica (**fig. 35**).

Nella premessa a cura di Michele Perfetti, maggior interprete in area jonica delle pratiche artistiche verbovisuali, si evidenzia come la presenza a Taranto di Restany abbia generato una “progressiva azione di contestazione permanente”, finalizzata a “determinare una vera e propria forza di spinta in rapporto alle strutture socio politiche di guida fortemente incagliate in uno stato generale di ristagno mentale”³⁰⁸. Nelle due interviste, Restany individua le due dimensioni culturali che animano il dibattito artistico in quel dato momento storico in Italia: una internazionale, rappresentata dall'asse

³⁰⁷ M. Spatola, *La posizione-azione di Del Piano nello spazio urbano* in M. Bentivoglio et al., *Spazio combinabile: segno, gesto, azione, presenza: testimonianze per Vittorio Del Piano*, Téchné, Firenze 1971, n. n.

³⁰⁸ M. Perfetti, *Introduzione* in P. Restany, *Contributi critici sull'arte contemporanea in Italia e sul risanamento della città vecchia di Taranto*, Punto Zero, Taranto 1971, pp. 12-13.

che unisce Milano e Roma, e una locale, rappresentata dalla galassia di centri periferici che dalla fine degli anni Sessanta hanno iniziato a far sentire la loro voce. Non solo: il critico francese entra nello specifico delle problematiche urbanistiche di Taranto, commentando il piano Blandino, dal nome dell'architetto incaricato del progetto di riqualificazione della città vecchia:

Il successo di questo piano di risanamento risiede proprio nella possibilità che avranno gli urbanisti e i responsabili dell'operazione di ristrutturare realmente questo tessuto umano e architettonico. Perché se essi devono risanare Taranto vecchia attraverso la frammentazione di questo tessuto umano allora la cosa è persa perché diventerà una specie di falsa città museo. Bisogna conservare la dimensione vitale di questo tessuto: quando dico «tessuto» voglio dire veramente una struttura architettonica ed umana, che è il prodotto di un lungo coesistere.³⁰⁹

D'altro canto, ulteriori elementi utili a constatare quanto la ricerca artistica condotta da Del Piano sia stata profondamente influenzata dal pensiero critico di Restany, è possibile rintracciarli nel *Libro bianco dell'arte totale* scritto dal critico francese edito nel 1969 dalla Galleria Apollinaire di Milano, lo spazio espositivo di Guido Le Noci che avrebbe creato un canale di comunicazione privilegiato fra i vecchi amici del celebre gallerista pugliese, attivi nell'UPJ, e il teorizzatore del Nouveau Réalisme. In questo saggio, infatti, Restany prefigura una preminenza assegnata dalle pratiche artistiche alla occupazione creativa dello spazio urbano:

L'arte del futuro non sarà evidentemente quella dei musei fissi e cioè emanazione di una società passata, ma quella dello spazio, ed anzitutto dello spazio planetario. Stiamo vivendo le premesse di una serie di mutazioni percettive che interessano principalmente i fenomeni di integrazione spaziale. L'era dell'occupazione dello spazio sta per essere seguita da quella della sua organizzazione.³¹⁰

Restany troverà proprio nella proposta culturale sostenuta dal centro Punto Zero l'applicazione di queste intuizioni teoriche a un tentativo di riqualificazione artistica dello spazio pubblico. Il critico francese si appassionerà a tal punto alle iniziative promosse dalla cooperativa culturale tarantina, da figurare come "ambasciatore internazionale" dei progetti elaborati da Del Piano e compagni, in apertura della sezione dedicata allo stand della galleria Punto Zero, nel catalogo della fiera internazionale di Arte Contemporanea di Bari del 1979. Nella breve dichiarazione programmatica a sua firma, si legge, infatti:

Ho considerato opportuno e necessario di partecipare con la mia presenza a questo tipo di azione, per darle una dimensione europea. [...] Davanti ad una bomba inerte ci vuole un

³⁰⁹ P. Restany, *Perché non salvare anche i tarantini*, in Pierre Restany, *Contributi critici*, ivi, p. 34.

³¹⁰ P. Restany, *Il libro bianco dell'arte totale*, Apollinaire, Milano 1969, p. 67.

detonatore. Speriamo che l'iniziativa del Punto Zero sia il detonatore di questo tipo di bomba culturale.³¹¹

Nello stesso anno, il 1979, la Cooperativa Punto Zero rivolge la sua attenzione ad un altro tema che già alle soglie degli anni Ottanta, infiammava il dibattito sui giornali: l'Europa, infatti, diventa protagonista delle iniziative culturali promosse dal centro di ricerca artistica tarantino. Come realtà geopolitica fragile e percorsa da latenti tensioni, la cui tenuta socio-culturale attirava le perplessità ed i dubbi di molti, l'Europa diventa oggetto di indagine e riflessione di una mostra-documento dal titolo significativo, allestita dal Punto Zero nell'ambito della rassegna *Europa '79*³¹² (**fig. 36**): *Quale scuola per l'Europa*³¹³ (**fig. 37**).

Con un interrogativo di respiro internazionale, come lo era stata gran parte della sua attività culturale lungo tutto il decennio, si chiudeva così la fase più interessante, in quanto sperimentale, all'avanguardia, eterodossa, della storia della cooperativa Punto Zero. Con l'ingresso negli anni Ottanta, infatti, gli artisti sostenuti dalla cooperativa culturale fondata, con l'ausilio del partito socialista, da Vittorio del Piano - che nel frattempo ne aveva lasciato la direzione -, non furono più i poeti verbovisuali, ma alcuni pittori e scultori coinvolti in un "ritorno all'ordine" figurativo, comodo approdo per quanti, reduci da una stagione dalla forte matrice ideologica, come lo erano stati gli anni Settanta, cercavano ora il consenso del mercato.

Al contempo, anche il programma di modernizzazione del Paese adottato dal leader socialista Craxi andava di pari passo con la cooptazione di una classe dirigente di partito, speculare ai nuovi ceti che stavano emergendo nelle metropoli investite dalle de-industrializzazione, dal prevalere del mondo delle professioni "creative" – solo nella definizione data loro dal mercato –, dei servizi, della finanza e della pubblicità, che sempre più aggressivamente si faceva spazio nelle prime esperienze di tv commerciale. Una tv commerciale che porterà all'appiattimento e ad un torpore intellettuale del popolo italiano, come ha fotografato il lucido e tagliente giudizio del filosofo tedesco Hans Magnus Enzensberger: "la televisione è puro terrorismo: la parola scompare, e con la parola ogni

³¹¹ Cfr. G. Schito (a cura di), *Expo Arte Fiera Internazionale di Arte Contemporanea*, catalogo della mostra (Bari, Fiera del Levante, 28 marzo – 2 aprile 1979), Laterza, Bari 1979, p. 184.

³¹² La rassegna *Europa '79* fu presentata dalla Galleria Punto Zero alla IV expo-arte, tenutasi a Bari nel 1979; in un secondo momento fu trasferita anche a Padova con il sostegno del Club Turati del capoluogo veneto.

³¹³ La mostra-documento vide la partecipazione di Vittorio Del Piano, Nicola Andreace, Eugenio Miccini, Rinaldo Nuzzolese, Arrigo Lora-Totino, Giuseppe Anniballo, Franco Gelli, Antonio Santoro, Piero Monte, Giuseppe Lacava, Lamberto Pignotti, Aldo Pupino, Antonio Noia e Piero Viti.

possibilità di riflessione”³¹⁴. Quella stessa parola che, accostata all’elemento iconico, aveva attivato dispositivi di riflessione critica all’interno delle esperienze verbovisuali, come in area jonica così negli altri centri di sperimentazione artistica distribuiti sul territorio nazionale, e che ora pareva aver smarrito la sua valenza politica e ideologica.

³¹⁴ H. M. Enzensberger, *Per non morire di televisione*, trad. di R. Cristin, Milano 1990, p. 112.

Appendice

Elenco delle pubblicazioni edite dalla cooperativa s.r.l. Punto Zero (arte contemporanea e sperimentale, grafica, multipli, video-tapes, centro documentazione, studio progettazione grafica, galleria-discooteca-libreria, via Acclavio n. 18, Taranto) nel decennio 1970-1980.

Contributi critici sull'arte contemporanea in Italia e sul risanamento della città vecchia di Taranto, di Pierre Restany, 1973

Primi posti, dieci serigrafie di Bruno Damini, con presentazione di Ermanno Migliorini, a cura di Vittorio Del Piano (form. 50x70, tiratura 1/100), 1973

Cartella della mostra **Perchè no al fascismo**, ordinata con una sezione storica di documenti originali ed inediti sull'antifascismo ed una sezione grafica dedicata a Vittoria Nenni con opere di Luca Alinari, Oreste Amato, Guido Baldessarri, Mirella Bentivoglio, Gianni Bertini, Guido Bizzarri, Vito Capone, Ninni Caricato, Claudio D'Angelo, Fernando De Filippo, Luigi Degli Abbatì, Vittorio Del Piano, Mario Fasso, Luigi Ferro, Franco Francesconi, Antonio Frasnèdi, Franco Gelli, Nino Giammarco, Massimo Grillandi, Riccardo Guarneri, Arrigo Lora - Totino, Giuseppe Manigrasso, Lucia Marcucci, Eugenio Miccini, Giulia Niccolai, Luciano Ori, Michele Perfetti, Massimo Perrini, Lamberto Pignotti, Vitantonio Russo, Sarenco, Adriano Spatola, Giampiero Serichelli, Nunzio Solendo, Maurizio Spatola, Natalino Tondo, Emilio Vedova, Andrea Volo, William Xerra. 1973

Perchè contro il fascismo ancora oggi e sempre, cartella-documento di Vittorio Del Piano, con 2 progetti di manifesto per «il trentennale della mostra di Vittoria Nenni, con interventi di Pietro Nenni e Rafael Alberti (form. 30x40, foto/ofset, tiratura 1/200). Edizione a cura della Coop. Punto Zero e del Comitato Antifascista del P.S.I. Jonico e della Sezione Vittoria Nenni. Settembre 1973.

Progetti per un manifesto / No all'abolizione del divorzio / Artisti Italiani, documento 1. Cartella a cura di Vittorio Del Piano e con presentazioni di Filippo Di Lorenzo, Beniamino Finocchiaro e Pierre Restany e grafiche di Claudio D'Angelo, Vittorio Del Piano, Alfredo Giusto, Arrigo Lora-Totino, Eugenio Miccini, Renaldo Nuzzolese, Luciano Ori, Lamberto Pignotti (tiratura 1/150), 1974

Progetti per un manifesto / No all'abolizione del divorzio / Artisti Italiani, documento 2. Cartella a cura di Vittorio Del Piano con presentazioni di Filippo Di Lorenzo, Beniamino Finocchiaro e Pierre Restany e grafiche di Alessandro Algardi, Oreste Amato, Giuseppe Anniballo,

Claudio D'Angelo, Vittorio del Piano, Marco Fidolini, Alfredo Giusto, Arrigo Lora-Totino, Elio Mariani, Eugenio Miccini, Leo Morelli, Renaldo Nuzzolese, Luciano Ori, Lamberto Pignotti, Vitantonio Russo, Adriano Spatola (form. 24,5x17,5, tiratura I/CL), 1974

Progetti per un manifesto / No all'abolizione del divorzio / Artisti Italiani, documento 3. Cartella a cura di Vittorio Del Piano, con presentazioni di Filippo Di Lorenzo, Beniamino Finocchiaro e Pierre Restany, e grafiche di Alessandro Algardi, Oreste Amato, Giuseppe Anniballo, Claudio D'Angelo, Vittorio Del Piano, Marco Fidolini, Alfredo Giusto, Arrigo Lora-Totino, Elio Mariani, Eugenio Miccini, Leo Morelli, Renaldo Nuzzolese, Luciano Ori, Lamberto Pignotti, Vitantonio Russo, Adriano Spatola (form. 24,5x17,5, tiratura 1/150), 1974

Arte/ipotesi e contemporanee ricerche, di Eugenio Miccini, 1974

Artisti pugliesi. Cartella grafica di Giuseppe Delle Foglie, Vittorio Del Piano, Franco Gelli, Pietro Guida, Antonio Noia e Natalino Tondo, con presentazione di Franco Sossi. Esposta alla I Expo-Arte, Fiera internazionale d'Arte Contemporanea di Bari, 1976 (form. 50x70, tiratura 1/300), 1976

II Rassegna Internazionale d'Arte Contemporanea, S. Vito dei Normanni (catalogo ufficiale), con interventi di Vincenzo Carella, Vincenzo Carlucci, Vittorio Del Piano, Franco Legrottaglie, Eugenio Miccini, Michele Perfetti e Arnaldo Picchi, 1976

Costruttivi trasformabili, processi 1.10, 1975/76. Cinque serigrafie di Nicola Carrino. Cartella presentata alla II Expo-Arte, Fiera Internazionale d'Arte Contemporanea di Bari, 1977 (form. 50x70, tirat. 1/120), 1977

Maricoltura a Taranto: com'era e com'è, cartella grafica di 18 tavole e 2 fuori testo di R. Chastelet («Veduta della città e del Golfo di Taranto vista dall'accesso del Porto chiamato Mar Piccolo» e «Porto di Taranto ripreso dalla parte del mercato del pesce»), con presentazione di Filippo Di Lorenzo e Michele Pastore e servizi e ristampe di Michele Del Vecchio, Ciro De Vincentis, Piero Fasani, Gianmario Giannico, Francesco Sorrentino. Ordinata a cura di Mina Chirico, Vittorio Del Piano, Gianni Tursi, Lorenzo Capodiferro, Cosimo Convertino, Arturo Tuzzi, Ottavio Guida, Marcello Zingarelli (form. 50x70, tiratura 1/500), 1977

Poesia visiva, cartella grafica di Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti, Michele Perfetti, Luciano Ori, Lucia Marcucci, Luciano Caruso, con presentazione di Franco Sossi ed Eugenio Miccini e documenti di Mirella Bentivoglio, Jean-François Bory, Ugo Carrega, Vincenzo Accame, Alain

Arias - Misson, Jiri Waloch, Paul De Vree. Presentata alla II Expo-Arte, Fiera Internazionale d'Arte Contemporanea di Bari (form. 50x70, tirat. 1/300). 1977

HABITAT/1. Cartella grafica di Nicola Andreace, Giuseppe Anniballo, Mirella Bentivoglio, Luciano Caruso, Stelio Maria Martini, Vittorio Del Piano, Giuseppe Delle Foglie, Franco Gelli, Pietro Guida, Eugenio Miccini, Antonio Noia, Luciano Ori, Michele Perfetti, Lamberto Pignotti, Vincenzo Salomone, Natalino Tondo, con presentazione di Luciana Zingarelli. Presentata alla II Expo-Arte, Fiera Internazionale d'Arte Contemporanea di Bari, 1977 (form. 50x70, tiratura 1/500). Estratta dalla mostra-documento itinerante **Una vertenza di massa: la casa a tutti / Per una città di tutti / Perché cambi tutto in tutti**, presentata nel 1977 al Castello Svevo di Gioia del Colle nella rassegna **Al castello, interventi di arte, musica, cinema, teatro**, ordinata a cura della Coop. Punto Zero e promossa da FENEAL-UIL, U.P.J.-CASA, A.I.C.S. 1977

HABITAT/2. Cartella grafica di Nicola Andreace, Giuseppe Anniballo, Vittorio Del Piano, Franco Gelli, Franco Legrottaglie, Antonio Noia, Renaldo Nuzzolese, con presentazione di Luciana Zingarelli. Presentata alla II Expo-Arte, Fiera Internazionale d'Arte Contemporanea di Bari, 1977 (form. 50x70, tiratura 1/300). Estratta dalla mostra-documento itinerante **Una vertenza di massa: la casa a tutti / Per una città di tutti / Perché cambi tutto in tutti**, presentata nel 1977 al Castello Svevo di Gioia del Colle. 1977

Valigia dell'emigrante, cartella di sedici serigrafie di Franco Gelli, con presentazione di Bettino Craxi, Antonio Negro, Luigi Bloise, Franco De Feis, Luciano Rufino, Giorgio Benvenuto, Filippo Di Lorenzo, Michele Perfetti, estratta dalla mostra – documento itinerante presentata al Congresso Nazionale della UIL – Bologna, 1977 (form 50x70, tirat. 1/500), 1977.

Habitat/3. Cartella grafica di Antonio Noia, con presentazioni di Mario Penelope, Luciano Rufino, Franco Sossi e Marcello Vittorini (form. 50x70, tiratura 1/100), 1978

Prima pietra, cartella grafica di Vittorio Del Piano, Nicola Andreace, Antonio Noia, Franco Gelli, con presentazione di Eugenio Miccini e a cura di Federico Palagiano. Edita in occasione della posa della prima pietra del Centro Studi CISL – Mezzogiorno (form. 50x70, tirat. 1/500), 1979

Eppur si muove. Cartella con grafiche di Alessandro Algardi, Oreste Amato, Nicola Andreace, Giuseppe Anniballo, Mirella Bentivoglio, Luciano Caruso, Claudio D'Angelo, Giuseppe Delle Foglie, Vittorio Del Piano, Ferrò, Marco Fidolini, Alfredo Giusto, Franco Gelli, Giuseppe Lacava, Arrigo Lora – Totino, Lucia Marcucci, Elio Mariani, Stelio Maria Martini, Eugenio Miccini, Leo

Morelli, Nanni Tedeschi, Antonio Noia, Renaldo Nuzzolese, William Xerra, Luciano Ori, Maurizio Osti, Michele Perfetti, Lamberto Pignotti, Aldo Pupino, Vitantonio Russo, Antonio Santoro, Adriano Spatola, Natalino Tondo, Piero Viti, con interventi di Vittorio Del Piano, Filippo Di Lorenzo, Franco De Feis, Mimmo Pavone, Pierangelo Putzolu, Franco Silvestri, Lorenzo Capodiferro, Arturo Tuzzi, Bruno Bugli, Carlo Marchese. Dall'omonima mostra promossa dalla Coop. Punto Zero, dal Centro Studi «Bruno Buozzi», Areajonica, Agenzia Adiesse, U.P.J., Centro Jonico di Studi e Informazione Europea, A.I.C.S., U.I.L. - Scuola, Rivista «L'Altritalia», 1979

Per una politica ecologica che valorizzi le risorse territoriali, ricicli i rifiuti urbani e industriali, migliori l'igiene ambientale. Cartella di azione e interventi (1970/1979) sul territorio di Vittorio Del Piano, con interventi di Filippo Di Lorenzo, Cosimo Convertino, Michele Pastore, Marcello Vittorini, Aldo Pupino, Salvatore Napolitano e Marco Ladiana (form. 30x40, rat. 1/150). 1979

Quaderno '79, di Antonio Noia, con interventi di Piero Papari, Piero Bruno, Augusto Ressa, Stefano Favale, Franco La Sorsa e Francesco Manigrasso. 1979

Quali possibilità per l'uomo in Europa, di Nicola Andreace. Quattordici schede di ricerca artistica, con interventi di Mario Penelope, Fernando Ladiana e Giuseppe Ruggieri (form. 24,5x17,5, tiratura 1/500), 1979

Quale scuola per l'Europa. Mostra documento con grafiche di Vittorio Del Piano, Nicola Andreace, Eugenio Miccini, Renaldo Nuzzolese, Arrigo Lora-Totino, Giuseppe Anniballo, Franco Gelli, Antonio Santoro, Piero Monte, Giuseppe Lacava, Lamberto Pignotti, Aldo Pupino, Antonio Noia e Piero Viti, con interventi di Gino Convertino, Biagio Marzo, Filippo Di Lorenzo, Aniello Tortora, Franco Silvestri, Antonio Negro, Nino De Bella, Massimo Di Menna, 1979

Reportage '80, serigrafie di Nicola Andreace, presentate da Franco Solmi (form. 24,5x17,5, tiratura 1/500), 1980

Perché no alla violenza. Cartella-documento con serigrafie di Vittorio Del Piano, Rino di Coste, Franco Gelli, Antonio Noia, Giuseppe Lacava, Emanuele De Giorgio, Aldo Pupino, Nicola Andreace, e interventi di Filippo Di Lorenzo, Franco De Feis, Giuseppe La Manna, Bruno Bugli, Cosimo Convertino, Mario Calzolaro, Giuseppe Albenzio, Osvaldo Simonetti (form. 50x70, tiratura I/XX), 1980

Mostra documento: “Progetto per un manifesto, due no per difendere l’attuale legge sull’aborto”. Cartella grafica di Pasquale Barbieri, Piero Bruno, Vittorio Del Piano, Valerio Dehò, Franco Gelli, Lucia Marcucci, Elio Mariani, Renaldo Nuzzolese, Beppe I.Mangini, Michele Perfetti (form. 50x70, tirat. 1/300), 1980

Bibliografia

2018

Giorgio Moio, *Da «Documento-Sud» a «Oltranza». Tendenze di alcune riviste e poeti a Napoli 1958-1995*, Edizioni Effepi, Monte Porzio Catone

Giosuè Allegrini e Marzia Ratti (a cura di), *Poetry and Pottery: un'inedita avventura fra ceramica e Poesia Visiva*, catalogo della mostra (La Spezia, 2018), Silvana editoriale, Cinisello Balsamo

Sebastiano Triulzi, «*Sana come il pane quotidiano*»: *gli esordi tascabili della poesia visiva* in *Atti del convegno Concreta-Festa Poesia*, Accademia di Ungheria, Roma, maggio, Diacritica edizioni, in corso di pubblicazione

Francesca Gallo e Raffaella Perna (a cura di), *Ketty La Rocca 80: Gesture, Speech and Word*, (catalogo della mostra, Ferrara) Biennale Donna, Ferrara

Autori Vari, *When sound becomes Form. Sperimentazioni sonore in Italia. 1950-2000*, (pieghevole della mostra, Maxxi, Roma, 16 marzo - 28 ottobre)

Maria Grazia Vinci, *Carlo Belloli in Brasile: un geniale precursore della poesia concreta*, in «*Mutatis mutandis*», vol. 11, n. 1, 2018, pp. 54-67

2017

Cristina Casero et al. (a cura di), *Arte fuori dall'arte: incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, Postmedia Books, Milano

Mirella Bentivoglio, *L'Assente*, Milella, Lecce

Lamberto Pignotti, *Il mondo? Dove? Una lettura diagonale della realtà urbana degli anni Settanta* (catalogo della mostra, Galleria Clivio), Parma

Benedetta Carpi de Resmini, in collaborazione con Michele Brescia, *Lotta poetica: il messaggio politico nella poesia visiva: 1965-1978* (catalogo della mostra, Fondazione Monti Uniti, Foggia, 5 maggio - 6 giugno), Iacobelli editore, Guidona Montecelio

Francesco Aprile e Cristiano Caggiula (a cura di), *La parola intermediale: un itinerario pugliese*, (atti del convegno, Cavallino 25 - 26 Maggio) Biblioteca Gino Rizzo, Cavallino (Le)

2016

Nicoletta Boschiero e Duccio Dogheria (a cura di), *Performance. Corpo privato e corpo sociale*, (catalogo della mostra, Casa d'Arte Futurista Depero di Rovereto, 19 novembre 2016 - 7 maggio 2017), Mart, Rovereto

Alessandra Acocella, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Quodlibet, Macerata

Alessandra Acocella, Caterina Toschi (a cura di), *Arte a Firenze (1970-2015). Una città in prospettiva*, Quodlibet, Macerata

Cristina Casero e Elena di Raddo (a cura di), *La parola agli artisti. Arte e impegno a Milano negli anni Settanta*, catalogo della mostra (Lissone, MAC, 24 settembre - 25 novembre), Postmedia, Milano

Nicoletta Boschiero, Valentina Russo, Cecilia Scatturin (a cura di), *Materiale Immateriale, Progetto VVV VerboVisualeVirtuale*, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 16 aprile - 26 giugno), Mart, Rovereto

Cristina Casero e Elena di Raddo (a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Postmedia, Milano

Vincenzo de Bellis et al. (a cura di), *L'immagine della scrittura: Gruppo 70, poesia visuale e ricerche verbo-visive*, catalogo della mostra (Milano, Triennale, 26 novembre - 6 marzo), Mousse Publishing, Milano

Riccardo Boglione, *Versos sólidos: la política de los objetos en la revista Ovum 10 de Clemente Padín* in «Revista Laboratorio», n. 10, Santiago de Chile 2016

Giorgio Bacci, *Ingaggiare le immagini*, «Annali della Classe di Lettere e Filosofia della Scuola Normale Superiore di Pisa», Serie 5, n. 8/2, 2016

2015

Federico Fastelli, *Lucia Marcucci, maestra verbovisiva*, in «LEA», n. 4, 2015

Fabio Belloni, *Militanza artistica in Italia: 1968-1972*, L'Erma di Bretschneider, Roma

Gianfranco Marelli, *Una bibita mescolata alla sete: Internazionale situazionista*, BFS, Pisa

Pino Bertelli, *Guy Debord, un filosofo sovversivo: per una critica radicale della civiltà dello spettacolo e la rivolta della gioia dell'Internazionale situazionista*, Pisa, Mimesis

Emanuele Felice, *Ascesa e declino. Storia economica d'Italia*, Il Mulino, Bologna

Cristiano Armati, *La scintilla. Dalla Valle alla metropoli, una storia antagonista della lotta per la casa*, Fandango Libri, Milano

Francesca Gallo e Alessandro Simonica (a cura di), *Effimero: Il dispositivo espositivo, tra arte e antropologia*, CISU Centro Informazione Stampa Universitaria, Roma

Autori vari, *Poesia de calle y poesia de transparencias. Alain Arias-Misson*, (catalogo della mostra alla Galeria Freijo di Madrid, 10 settembre - 31 ottobre 2015), Galeria Freijo, Madrid

2014

Giosuè Allegrini e Lara-Vinca Masini (a cura di), *Visual Poetry. L'avanguardia delle neoavanguardie. Mezzo secolo di Poesia Visiva, Poesia Concreta, Scrittura Visuale*, Skira, Milano

Teresa Spagnoli et al. (a cura di), *La poesia in immagine / L'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963 – 2013*, Campanotto, Pesian di Prato

Walter Gambetta, *I muri del lungo '68. Manifesti e comunicazione politica in Italia*, DeriveApprodi, Roma

2013

Adriano Accattino e Lorena Giuranna (a cura di), *Crescita e crisi della poesia visiva in Italia: opere, persone, parole per i cent'anni di scrittura visuale in Italia 1912-2012*, Mimesis, Sesto San Giovanni

Melania Gazzotti (a cura di), *Poesia concreta poesia visiva: l'archivio Denza al Mart. Opere e documenti*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo

2012

Gianluca Marinelli, *Taranto fa l'amore a senso unico: esperienze artistiche nei primi anni dell'Italsider, (1960-1975)*, Argo, Lecce

Maurizio Osti e Enzo Minarelli, *3 editori storici d'avanguardia: Sampietro Editore, Geiger Baobab, 3ViTre: dalla sperimentazione grafica al suono*, Campanotto Editore, Pesian di Prato

Daniela Ferrari (a cura di), *Archivio di nuova scrittura Paolo Della Grazia: storia di una collezione*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo

Giorgio Zanchetti (a cura di), *La donazione Spagna Bellora: le opere e l'archivio al Museo del Novecento di Milano*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo

Gorgio Bigatti e Carlo Vinti, *Comunicare l'impresa: cultura e strategie dell'immagine nell'industria italiana (1945-1970)*, Guerini e Associati, Sesto San Giovanni

Fabio Belloni, *Approdi e Vedette. Amore mio a Montepulciano nel 1970*, «Studi di Memofonte», 9, 2012

2011

Antonello Tolve, *Gillo Dorfles: arte e critica d'arte nel secondo Novecento*, La Città del Sole, Napoli

Marco Bazzini e Melania Gazzotti (a cura di), *Controcorrente: riviste e libri d'artista delle case editrici della Poesia visiva*, (catalogo della Mostra tenuta a Bologna, Brescia e Prato nel 2011-2012), Allemandi, Torino

Lamberto Pignotti e Stefania Stefanelli, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, Udine, Campanotto Editore

Mario de Candia e Patrizia Ferri, *Idee, processi e progetti della ricerca artistica italiana degli anni '60 e '70. Cose (quasi) mai viste*, Gangemi editore, Roma

Pia Ferrari (a cura di), *Anni Sessanta e Settanta: via dalla pittura. Arte Cinetica e Poesia Visiva*, (catalogo della mostra, Aab, Brescia settembre-ottobre) edizioni Aab, Brescia

Daniela Ferrari (a cura di), *Poesia visiva. La donazione di Mirella Bentivoglio al Mart*, (catalogo della mostra, Rovereto), Silvana, Cinisello Balsamo

Salvatore Luperto e Anna Panareo (a cura di), *Di-segni poetici. La collezione di poesia visiva del Museo Arte Contemporanea Matino*, (catalogo della mostra tenuta nel Palazzo Marchesale del Tufo di Matino, maggio – dicembre 2011), Milella, Lecce

Gwen Allen, *Artists' magazines: an alternative space for art*, Mit Press, Cambridge

2010

Lucia Fiaschi (a cura di), *Parole contro. 1963-1968: il tempo della Poesia Visiva*, Cambi, Poggibonsi.

Autori vari, *Poesia visiva: what to do with poetry: la collezione Bellora al MaRT*, (catalogo della mostra, Rovereto), Silvana editoriale, Cinisello Balsamo

Lamberto Pignotti, *La poesia ve lo dice prima. La poesia ve lo dice meglio. Opere dal 1945 al 2010*, Fondazione Berardelli, Parise Adriano editore, Colognola ai colli

Carlo Palli (a cura di), *Catalogo generale delle opere di Eugenio Miccini*, I-II volume, Parise Adriano editore, Colognola ai colli

2009

M. Tessarolo (a cura di), *L'arte contemporanea e il suo pubblico: teorie e ricerche*, Angeli, Milano

Melania Gazzotti e Nicole Zanoletti (a cura di), *Omaggio a Lotta Poetica: 74 artisti e una rivista*, catalogo della mostra (Brescia, Fondazione Berardelli), Adriano Parise editore, Codognola ai Colli

Maria. C. Tornatore-Loong (a cura di), *Poesia visiva: Italian concrete & visual poetry of the 1960s & 1970s*, catalogo della mostra (University Art Gallery, University of Sydney), University of Sydney Press

Giovanni Lista e Ada Masoero (a cura di), *Futurismo 1909-2009: velocità+arte+azione*, (catalogo della mostra, Milano), Skira, Milano

Laura Fiaschi (a cura di), *Parole contro: 1963 – 1968; il tempo della poesia visiva*, Cambi, Poggibonsi

2008

Melania Gazzotti (a cura di), *Sarenco: sono un poeta di montagna e me ne vanto*, Fondazione Berardelli, Milano

Klaus Bruderholz (a cura di), *Sarenco Opere degli anni '60 e '70*, NomadNomad

2007

Andrea Poleschi (a cura di), *Gianni Bertini: percorsi e ricorsi. Opere dal 1956 al 2004*, Galleria Poleschi, Pontedera

Giorgio Zanchetti et al. (a cura di), *La parola nell'arte: ricerche d'avanguardia nel '900: dal futurismo ad oggi attraverso le collezioni del Mart*, catalogo della mostra (Rovereto, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 10 novembre - 6 aprile), Skira, Milano

Marco Belpoliti e al. (a cura di), *Anni Settanta. Il decennio lungo del secolo breve*, Skira, Milano

Cosetta Saba (a cura di), *Arte in videotape art/tapes/22, collezione ASAC - La Biennale di Venezia conservazione restauro valorizzazione*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo

Guido Ballo (a cura di), *Gianni Bertini*, Prearo, Milano

2006

Walter Guadagnini (a cura di), *L'immagine critica: Milano anni 60 tra Pop Art e contestazione. Paolo Baratella, Gianni Bertini, Fernando De Filippi*, Spazio Annunciata, Milano

Edoardo Novelli, *La turbopolitica. Sessant'anni di comunicazione politica e di scena pubblica in Italia: 1945-2005*, Bur, Milano

Patrizio Peterlini, *Sarenco: le riviste, la lotta. Storia di un esploratore dell'avanguardia*, NomadNomad

Salvatore Luperto, *Vittorio Balsebre e i gruppi Gramma e Ghen*, Milella, Lecce

Marco Bazzini e Stefano Pezzato (a cura di), *Primo Piano. Parole Azioni Suoni Immagini da una collezione d'Arte*, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato

2005

Giorgio Maffei e Patrizio Peterlini (a cura di), *Riviste d'arte d'avanguardia: eseditoria negli anni Sessanta e Settanta in Italia*, Bonnard, Milano

Melania Gazzotti, *RivoluzionArte: opere di poesia visiva dalla collezione Tullia Denza*, (catalogo della mostra, Villa Glisenti, Villa Carcina, Brescia 31 maggio - 22 giugno)

2004

Giorgio Zanchetti, *La poesia è una pipa...: l'unità complessa del linguaggio nelle ricerche artistiche verbo-visuali delle seconde avanguardie*, CUEM, Milano

Valerio Dehò (a cura di), *Poesia visiva Gruppo 70: Omaggio a Ketty La Rocca*, Prato

2003

Roberto Antolini e Giorgio Zanchetti (a cura di), *Verbovisuali: ricerche di confine fra linguaggio verbale e arte visiva*, (Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto), Skira, Milano

Lamberto Pignotti, *Identikit di un'idea: dalla poesia tecnologica e visiva all'arte multimediale e sinestetica, 1962-2002*, Campanotto, Pasian di Prato

Maria Grazia Bilocchi (a cura di), *Tra Firenze e Santa Teresa dentro le quinte dell'arte ('73/'87), art/tapes/22*, Edizioni del Cavallino, Venezia

2002

E. Speroni, *Le mostre e le attività del Mercato del Sale di Ugo Carrega a Milano*, Università di Milano

Salvatore Pautasso, *Parola e immagine: la storia non è finita; poesia visiva nei gruppi ed esperimenti del secondo Novecento* in «L'Erasmus», n. 11, 2002, pp. 43-55

2001

Piero Maffessoli (a cura di), *Eugenio Miccini - Lamberto Pignotti Poesie in azione*, Giubbe Rosse, Firenze

Lucilla Saccà (a cura di), *Omaggio a Ketty La Rocca*, (catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma), Pacini, Pisa

Autori vari, *Guy Debord (contro) il cinema*, Il Castoro/La Biennale di Venezia, Milano

2000

Autori vari, *Sentieri interrotti: crisi della rappresentazione e iconoclastia nelle arti dagli anni Cinquanta alla fine del secolo*, Charta, Milano

1999

Lucilla Saccà, *La parola come immagine e come segno. Firenze, storia di una rivoluzione colta* (catalogo della mostra, Monsummano Terme), Pacini, Pisa 1999

Text-image: ricerche verbovisuali italiane e internazionali dalla collezione dell'Archivio di Nuova Scrittura, (catalogo della mostra itinerante), Grafiche Granata, Quinto de' Stampi

1998

Anna Maria Fioravanti Baraldi (a cura di), *Post scriptum: artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, Ferrara, Civiche Gallerie d'Arte moderna e contemporanea

Giorgio Olmotti, *Il boom 1954 – 1967*, Editori Riuniti, Roma

1997

Autori vari, *La parola dipinta. Poesia Visiva in Italia '60 '90*, (exhibition catalogue at Valmore studio d'arte), Vicenza

Enrico Mascelloni e Carlo Palli (a cura di), *Lucia Marcucci, Poesie Visive 1963 – 1997*, A. Parise, Colognola ai Colli

1996

Paola Ferri, *La poesia visiva: anarchica, rivoluzionaria, trasgressiva, infedele: un agguerrito gruppo di artisti continua a gridare il proprio messaggio* in «Arte e critica», Anno III, n. 8, inverno 1995/1996, pp. 8-9

Maria Grazia Tolomeo et al. (a cura di), *Mirella Bentivoglio. Dalla parola al simbolo*, (catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni), De Luca, Roma

1995

Renato Barilli, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*, Il Mulino, Bologna

1994

Antonino Legname, *La filosofia dell'arte di Gillo Dorfles*, Agape, Catania

1993

Giovanni Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Adelphi, Milano

1991

Luciano Caruso, *Sperimentalismo a Napoli: interventi 1966-1990*, Livorno, Belforte

Eugenio Miccini, *Poesia Visiva 1962 – 1991*, Parise editore, Colognola ai Colli

Guglielmo Gigliotti, *Arte e società. La posizione della poesia visiva* in «Terzo occhio», n. 59, 1991, pp. 27-29

1990

Mimmo Gentile et al. (a cura di), *Artisti galleristi critici dell'area jonica. Dati per un archivio comunale d'arte contemporanea*, Edizioni Quaderni Arti Visive, Taranto

Lamberto Pignotti, *Sine aethetica sinestetica*, Empiria, Roma

Firenze la storia: La poesia visiva, un percorso internazionale, 1963- 1968, a cura di Perseo Centroartivisive, Firenze 1990

Daniela Corona (a cura di) *Donne e scrittura*, (Atti del seminario internazionale, Palermo 9-11 giugno 1988), La luna, Palermo

1988

Eugenio Miccini e Sarenco (a cura di), *Poesia Visiva 1963-1988. 5 maestri: Ugo Carrega, Stelio Maria Martini, Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti, Sarenco*, (catalogo della mostra), Cooperativa La Favorita, Verona

Matteo D'Ambrosio (a cura di), *Eugenio Miccini: collages*, Rara International, Monteforte d'Alpone (VR)

Guido Giubbini e Sandra Solimano (a cura di), *Corrado D'Ottavi e la ricerca verbo-visiva a Genova*, Skira, Milano

Renato Barilli, *Viaggio al termine della parola: la ricerca intraverbale*, Feltrinelli, Milano

Michele Perfetti, *Al di qua della parola. Al di là dell'immagine*, Istituto Gramsci, Ferrara

1986

Achille Bonito Oliva, *La parola totale. Una tradizione futurista. 1909-1986*, Galleria Fonte, Modena

1984

Pietro Masnata, *Poesia visiva: storia e teoria*, Roma

Giovanni Pozzi, *Poesia per gioco: prontuario di figure artificiose*, Il Mulino, Bologna

Lucio Vetri, *Letteratura e caos: poetiche della "neoavanguardia" italiana degli anni sessanta*, Edizioni del Verri, Mantova

1983

Autori vari, *Logomotives, 1963-1983: capolavori della poesia visiva*, Illasi, Verona

1981

Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, Adelphi, Milano

1980

Il colpo di glottide: la poesia come fisicità e materia, giornate internazionali di poesia, Firenze Teatro Affratellamento, 8-13 aprile 1980

Vitaldo Conte (a cura di), *Nuovi segnali. Antologia sulle poetiche verbo-visuali italiane negli anni '70 e '80*, Rimini

1979

Luciano Ori (a cura di), *La poesia visiva (1963 – 1979)*, Città di Castello

Flavio Caroli e Luciano Caramel (a cura di), *Testuale: le parole e le immagini*, (catalogo della mostra), Mazzotta, Milano

Franco Capasso, *Sperimentazione linguistica e poesia a Napoli, 1960-1980*, Velardi, Napoli

Michele Perfetti, *La VI biennale inter. della grafica d'arte a Firenze*, in «Corriere del Giorno», Taranto, 6 gennaio 1979

Lamberto Pignotti, *Manifesto politico americano/Grafica 1945-75*, Pci, Roma

Giuseppe Schito (a cura di), *Expo Arte Fiera Internazionale di Arte Contemporanea*, (catalogo della mostra, Bari, Fiera del Levante, 28 marzo - 2 aprile), Laterza, Bari

1978

Mirella Bentivoglio (a cura di), *Materializzazione del linguaggio*, catalogo della mostra (Venezia, Magazzini del Sale alle Zattere, 20 settembre - 15 ottobre), Biennale di Venezia

Adriano Altamira et al., *Ricerche visuali dopo il 1945. Documenti e testimonianze*, Unicopli, Milano

Autori Vari, *Nuove conoscenze e prospettive del mondo dell'arte, Supplemento e aggiornamento dell'Enciclopedia Universale dell'Arte*, Unedi, Roma

Adriano Spatola, *Verso la poesia totale*, Paravia, Torino

1977

Autori vari, *Settimana internazionale della performance*, Sab, Bologna

Renato Barilli (a cura di), *Parlare e scrivere*, La Nuova Foglio, Pollenza

Maria Teresa Balboni, *La pratica visuale del linguaggio dalla poesia concreta alla nuova scrittura*, La nuova Foglio, Pollenza

Vincenzo Accame, *Il segno poetico: riferimenti per una storia della ricerca poetico-visuale e interdisciplinare*, Samedan, Munt press

Matteo D'Ambrosio, *Bibliografia della poesia italiana d'avanguardia: poesia visiva, visuale, concreta e fonetica*, Bulzoni, Roma

Lamberto Pignotti, *Biblia pauperum*, Elle Ci, Roma

Glauco Viazzi (a cura di), *F.T. Marinetti, Collaudi futuristi*, Napoli

1976

Autori Vari, *Studio Marconi: 1966-76: dieci anni in Italia*, Milano

Autori Vari, *Lamberto Pignotti, Quaderni del Verri, 1*, Roma

Michele Perfetti et al., *Premio San Vito dei Normanni, II rassegna Internazionale d'arte contemporanea edizione 1975 - 76*, Punto Zero, Taranto

1975

Michele Perfetti *Poesia visiva /4*, a cura di Luciano Ori, prefazioni di A. Rossi e R. Apicella, Beniamino Carucci editore, Roma

Lamberto Pignotti *Poesia visiva/2*, a cura di Luciano Ori, prefazione di Aldo Rossi e Gillo Dorfles, Beniamino Carucci editore, Roma

E. Miccini, *Arte contemporanea e discriminazione assiologica. Un'ipotesi morfologica*, Fantini, Roma

Vincenzo Accame, Ugo Carrega, Corrado D'Ottavi, *Fra significante e significato: la nuova scrittura*, Studio Rotelli, Finalborgo

Luigi Ballerini, *La piramide capovolta: scritture visuali e d'avanguardia*, Marsilio, Venezia

Eugenio Miccini, *Poetry gets into life*, Centro Di, Firenze, Téchne, Firenze

Omar Calabrese, *Parola, immagine, Ideologia, Scienza dei segni: alla ricerca del codice della Poesia Visiva* in «Es», 3, febbraio-aprile

Jan Pavlik (a cura di), *Jiri Valoch*, Carucci editore, Roma

1974

Alberto Bonetti e Mario Monducci (a cura di), *12 maggio '74, fine dell'ipoteca clericale: cronaca di un referendum*, Lacaita Editore, Manduria

- Enzo Spera, *Le referenze bivalenti di Mirella Bentivoglio*, Centrosei, Bari
- Eugenio Miccini, *Ipotesi e ricerche d'arte contemporanea*, Punto Zero, Taranto
- Sarenco et al., *Poetry as Sign Sign as Poetry*
- Michele Perfetti, *La poesia visiva è solo se stessa*, in «Corriere del Giorno», Taranto, 30 dicembre 1974
- Lamberto Pignotti, *Pubblicità*, Clusf, Firenze
- Lamberto Pignotti, *Il Supernulla: ideologia e linguaggio della pubblicità*, Guaraldi, Firenze
- 1973
- Autori vari, *Contemporanea*, catalogo della mostra (Roma, parcheggio di Villa Borghese, novembre 1973 - febbraio 1974), Firenze, Centro Di, Incontri Internazionali d'Arte
- Luigi Ballerini (a cura di), *Scrittura visuale in Italia, 1912-1972*, catalogo della mostra (Torino, Galleria civica d'arte moderna, 17 settembre - 28 ottobre), Galleria civica d'arte moderna, Torino
- Bruna Agosti e Adriano Accattino, *Poetiche. Festival internazionale di poesia*, Ivrea, settembre
- Eugenio Miccini, Vitantonio Russo, *Dia Grammatica*, Tèchne, Firenze
- Michele Perfetti e Vitantonio Russo, *Innesti*, Tèchne, Firenze
- Michele Perfetti, *La poesia visiva in Italia*, De Luca Editore, Roma
- Michele Perfetti, *Oggi jet: poesie visive: 1969 - 71*, Omi, Taranto
- Rosanna Apicella, *La poetica di Eugenio Miccini*, in «Corriere del Giorno», Taranto, 26 aprile 1973
- 1972
- Douze ans d'art contemporain en France*, catalogo della mostra (maggio-settembre 1972, Grand Palais, Paris), Ministère des affaires culturelles, Réunion des musées nationaux, Paris
- Franco Solmi (a cura di), *Tra rivolta e rivoluzione. Immagine e progetto*, (catalogo della mostra, Bologna, Museo Civico), Grafis, Bologna
- Eugenio Miccini, *Poesia visiva, poesia politica, poesia pubblica*, Tèchne, Firenze
- Eugenio Miccini (a cura di), *Poesia e/o poesia. Situazione della poesia visiva italiana*, Sarmic, Firenze
- Luciano Ori, *Quotidiana: poesie tecnologiche, 1964-1968*, Tèchne, Firenze
- Luciano Ori, *Poesia visiva*, Tèchne, Firenze

Vincenzo Accame (a cura di), *Opus demercificandi*, catalogo della mostra, Centro Tool, Milano

Sarenco, *Ma esiste un'anima rivoluzionaria dell'avanguardia*, Tèchne, Firenze

Sarenco, *Teatro pubblico*, Tèchne, Firenze

Sarenco, *Enea Ferrari & Piero Manzoni ovvero "come si costruisce e si lancia (a livello di mafia) un falso prodotto artistico"*, Tèchne, Firenze

Lucia Marcucci, *Nove stanze*, Sampietro, Bologna

Vincenzo Agnetti, *Crisi del linguaggio, ironia e contaminazione dei significanti per denunciare l'abuso del potere sulle parole*, Prearo editore, Milano

Lamberto Pignotti, *Fra parola e immagine: arte e comunicazione nella società di massa*, Marsilio, Padova

Rosanna Apicella, *Poesia visiva: parole e immagini in libertà*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», Bari, 24 gennaio 1972

Michele Perfetti, *Una pattuglia di guerriglieri della poesia visiva a Bari*, in «Corriere del Giorno», Taranto, 27 gennaio 1972

Francesco Muzzioli, *Teoria e critica della letteratura nelle avanguardie italiane degli anni Sessanta*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma

Luciano Ori, *Poesia Visiva*, Galleria Centrosei, Bari

Vittorio Fagone, *Emilio Isgrò. La Q di Hegel e altri particolari*, (catalogo della mostra personale, Galleria Blu, Milano), Galleria Blu, Milano

1971

Fabio de Poli, *Pinelli & Salsedo*, Tèchne, Firenze

Luciano Ori, *Poesia contro. Poesie visive 1963-1971*, Sampietro, Bologna

Eugenio Miccini et al., *Manifestazioni artistiche fiorentine*, Tèchne, Firenze

Eugenio Miccini, *Poésie est violence*, Agentzia, Paris

Michele Perfetti, *Virus*, Amodulo, Brescia

Eugenio Miccini e Michele Perfetti, *La poesia visiva e il presente-futuro*, Tèchne, Firenze

Michele Perfetti, *Plastic city*, Omi, Taranto

Michele Perfetti, *Miccini: Ex rebus, mini e maxi*, in «Corriere del Giorno», Taranto, 3 febbraio 1971

Michele Perfetti, *Poesia è violenza*, in «Corriere del Giorno», Taranto, 2 settembre 1971

Michele Perfetti, *Poesia e così sia*, in «Corriere del Giorno», Taranto, 30 ottobre 1971

«Lotta Poetica», nn. 1-33, Brescia, 1971-1974

Tommaso Kemeny, *Urlando Sodoma*, Sampietro, Bologna

Bruno Francisci (a cura di), *Rassegna dell'esoeditoria italiana. Per una verifica di alternative culturali, culture alternative contemporanee*, Pro Cultura, Trento

Pierre Restany, *Contributi critici sull'arte contemporanea in Italia e sul risanamento della città vecchia di Taranto*, Punto Zero, Taranto

Mirella Bentivoglio et al., *Spazio combinabile: segno, gesto, azione, presenza: testimonianze per Vittorio Del Piano*, Tèchne, Firenze

Jean Barrot, *Contributo alla critica dell'ideologia ultra-sinistra*, Tèchne, Firenze

1970

Eugenio Miccini, *Archivio di Poesia Visiva*, Tèchne, Firenze

Eugenio Miccini, *Gioco di società, Poesie visive 1962 - 70*, Tèchne, Firenze

Michele Perfetti, *Arte per arte a Firenze*, in «Corriere del Giorno», Taranto, 4 giugno 1970

Michele Perfetti, *La poesia degli anni 70*, in «Corriere del Giorno», Taranto, 27 ottobre 1970

1969

Michele Perfetti, *Vivere Jersey*, Tèchne, Firenze

Ugo Carrega, *Poemi per azione*, Lerici, Roma

Michele Perfetti, *Point poème*, Agenzia, Paris

Michele Perfetti, *Frammenti quotidiani*, Circolo Italsider, Taranto

Michele Perfetti, *Vivere Jersey*, Tèchne, Firenze

F. Sossi, *Venti più cinque nuove esperienze dell'arte in Puglia*, Taranto

«Tèchne», nn. 1-19, Firenze, 1969-1976

1968

Lamberto Pignotti, *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Lerici, Roma

Michele Perfetti (a cura di), *La poesia nella civiltà delle macchine: rassegna nazionale di poesia visiva*, (catalogo della mostra, Massafra), Lacaita, Manduria

Luciano Caruso e Corrado Piancastelli (a cura di), *Il gesto poetico: antologia della nuova poesia d'avanguardia*, Portolano, Napoli

Umbro Apollonio et al. (a cura di), *La povertà dell'arte*, Galleria de' Foscherari, Bologna

Guy Debord, *La società dello spettacolo*, De Donato editore, Bari

Michele Perfetti et al. (a cura di), *Comunicazioni visive. Rassegna di poesia* (catalogo della mostra, Massafra), Massafra

Pietro Marino, *Poesia visiva: ma cosa è?*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», Bari, 9 febbraio 1968

Michele Perfetti, *Anarchismo, contestazione e avanguardia culturale*, in «Corriere del Giorno», Taranto, 15 ottobre 1968

Michele Perfetti, *Cultura viva a Firenze*, in «Corriere del Giorno», Taranto, 17 dicembre 1968

Gianni Jacovelli e Michele Perfetti (a cura), *Out: repertorio di poesia sperimentale*, Massafra 1968

Michele Perfetti, *Siamo uomini o consumatori?*, Sampietro, Bologna

1967

Lamberto Pignotti, *Una forma di lotta*, Arnoldo Mondadori editore, Milano

Autori vari, *Nuove tecniche di immagine*, (catalogo della mostra San Marino, Palazzo dei Congressi, 15 luglio - 30 settembre), Alfieri edizioni, Venezia

Franco Sossi, *Arte e tecnologia*, in «Corriere del giorno», Taranto, 28 giugno 1967

Michele Perfetti, *Una forma di lotta*, in «Il gazzettino del giorno», Taranto, 7 ottobre 1967

Michele Perfetti, *La poesia visiva*, in «Corriere del giorno», Taranto, 17 dicembre 1967

Franco Verdi, *Segni nello spazio*, (catalogo della mostra, Trieste, 8-31 luglio), Cortella, Verona

1966

Michele Perfetti, *Teatro vivo, teatro d'avanguardia*, in «Corriere del giorno», Taranto, 22 ottobre 1966

Maurizio Calvesi, *Le due avanguardie. Dal futurismo alla pop art*, Lerici, Milano

Lamberto Pignotti in collaborazione con L. Lattanzi, *I Postdiluviani*, Edizioni d'Ars, Milano

1965

Lamberto Pignotti (a cura di), *Poesie Visive*, Sampietro, Bologna

Lamberto Pignotti, *La Poesia Visiva*, in «Civiltà delle Macchine», XIII, 6, Roma, nov-dic., 1965, pp. 45 – 50

Lamberto Pignotti, *Novità nell'arte: la poesia visiva* in «Rivista Italsider», Taranto, n. 6, novembre - dicembre 1965, pp. 12-13

Lamberto Pignotti et al., *Inchiesta sull'avanguardia*, De Luca, Roma

G. Dorflès, *Nuovi riti, nuovi miti*, Einaudi, Torino

Michele Perfetti, *L'inquietudine: Frammenti di realtà*, Magna Grecia, Taranto

1963

Lamberto Pignotti et al. *Tecnologica*, (catalogo della mostra, Quadrante, Firenze, 19 dicembre 1963-8 gennaio 1964), Giuntina, Firenze

Autori vari, *Area letteraria nella figurazione*, catalogo della mostra, Il Fiore, Firenze, 14 dicembre - 31 dicembre)

1962

Lamberto Pignotti, in «Questo ed altro», febbraio 1962, n. 2, pp. 60 – 68

1961

Alfredo Giuliani (a cura di), *I Novissimi: poesie per gli anni '60*, Rusconi e Paolozzi, Milano

treni

i treni

i

iiiiiiiiiiiiiiii

umbria 1943

Fig. 1 Carlo Belloli, *I treni*, da *Testi-poemi Murali*, 1944



Fig. 2 Sarenco, *Licenza poetica*, da «Lotta Poetica», serie I, annata I, n. 6, Novembre 1971 © Capti



Fig. 3 Copertina del libro d'artista di Gianni Emilio Simonetti, *Zuppa e pan bagnato. Zuppa e pan bagnato: la nozione di détournement*, Libreria editrice Sileno, Genova 1974

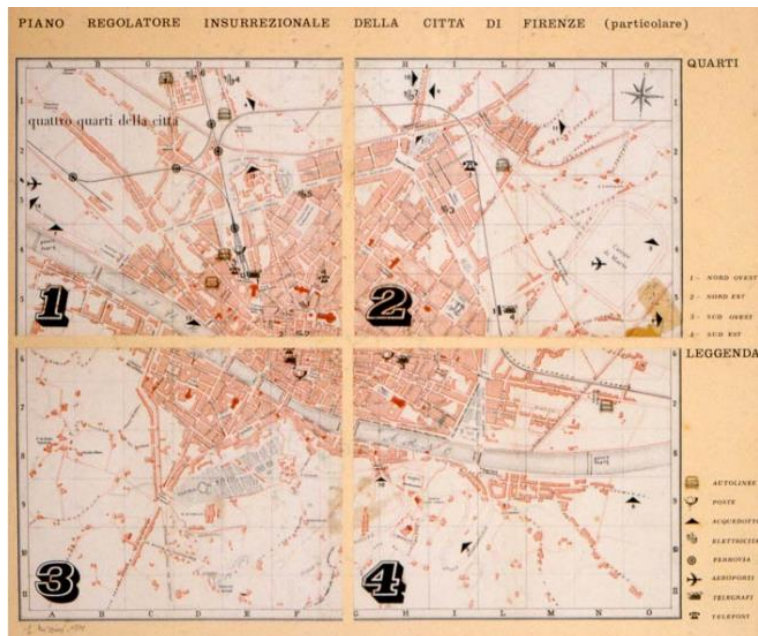


Fig. 4 Eugenio Miccini, *Piano regolatore insurrezionale della città di Firenze*, collage su cartone, 1971 ©Museo Novecento, Firenze

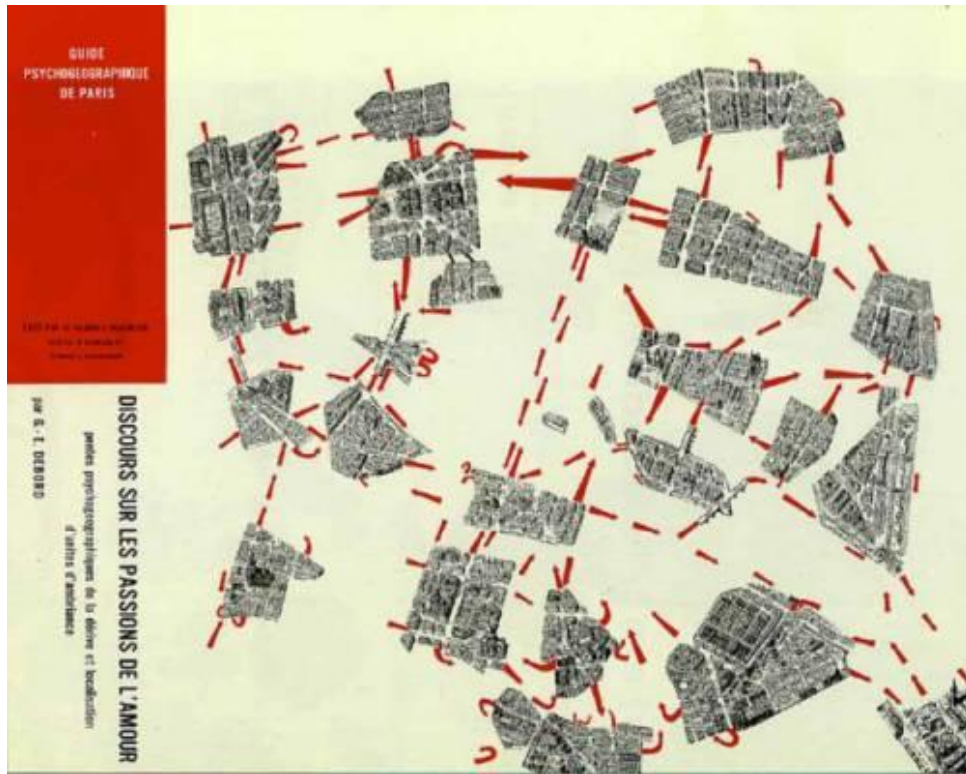


Fig. 5 Guy Debord, *Guide Psychogéographique de Paris*, 1957

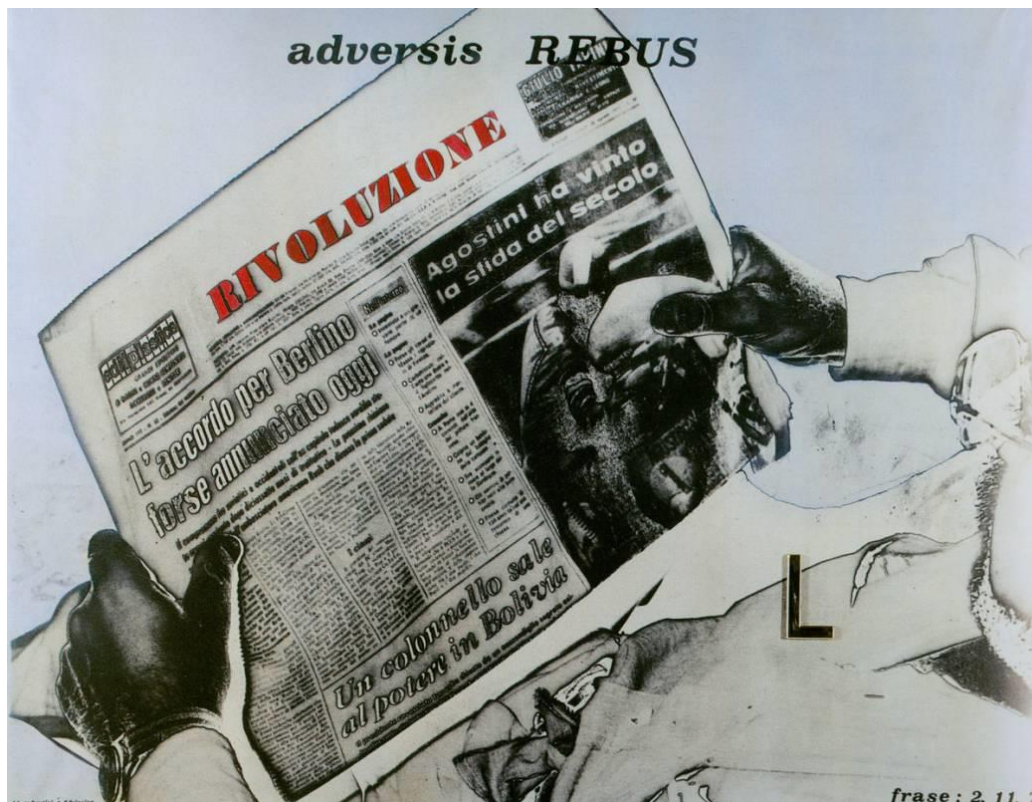


Fig. 6 Eugenio Miccini, *Adversis Rebus*, lettere metalliche su cartone stampato, 1972 © Fondazione Bonotto, Molvena



Fig. 7 Lamberto Pignotti, *Vietnam*, 1968 da «Lotta Poetica», serie II, annata II, n. 10, Marzo 1972 © Capti



Fig. 8 Lamberto Pignotti, *È terribile*, collage su cartone, 1975 © Fondazione Bonotto, Molvena

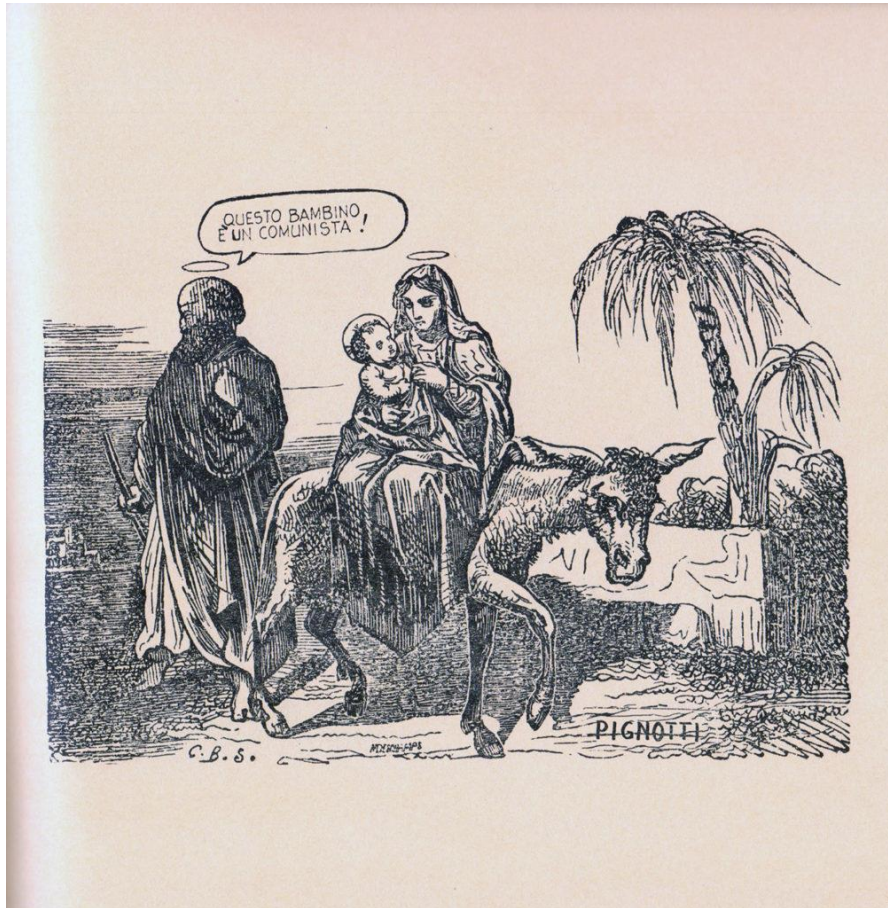


Fig. 9 L. Pignotti, *Questo bambino è un comunista* da *Biblia Pauperum*, 1977

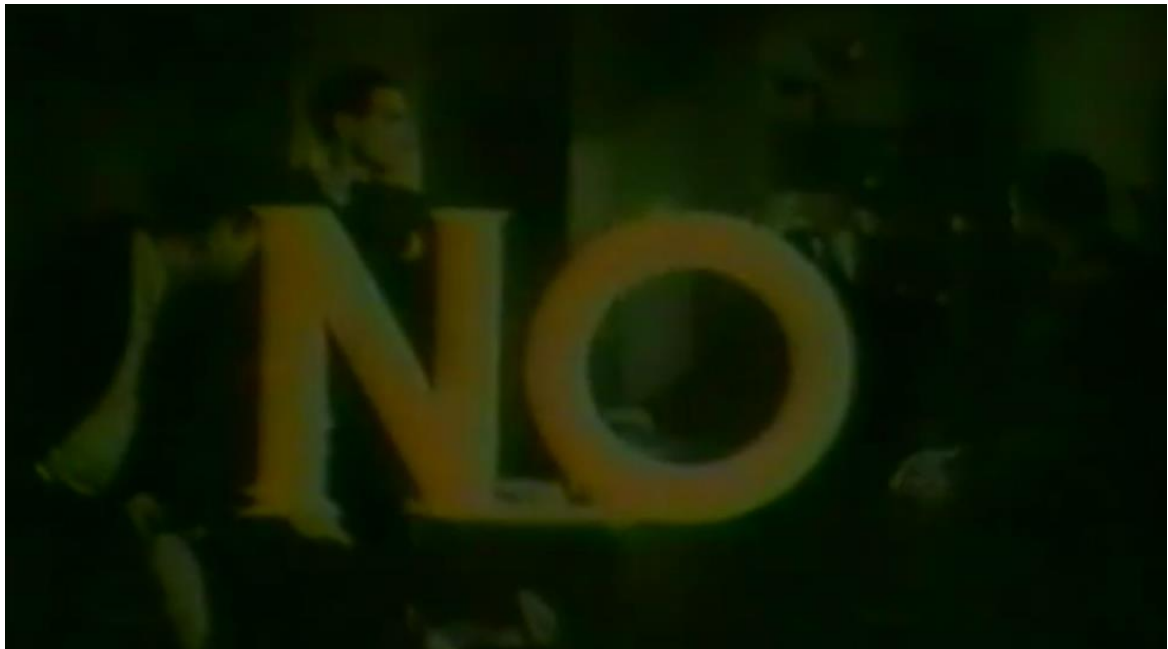


Fig. 10 Still da *Volerà nel 70*, Gruppo 70, 1965 © Fondazione Bonotto, Molvena

Apparato iconografico del II capitolo



Fig. 1 Lucia Marcucci, *L'appetito vien mangiando*, collage su carta, 1963, Museo del Novecento, Firenze

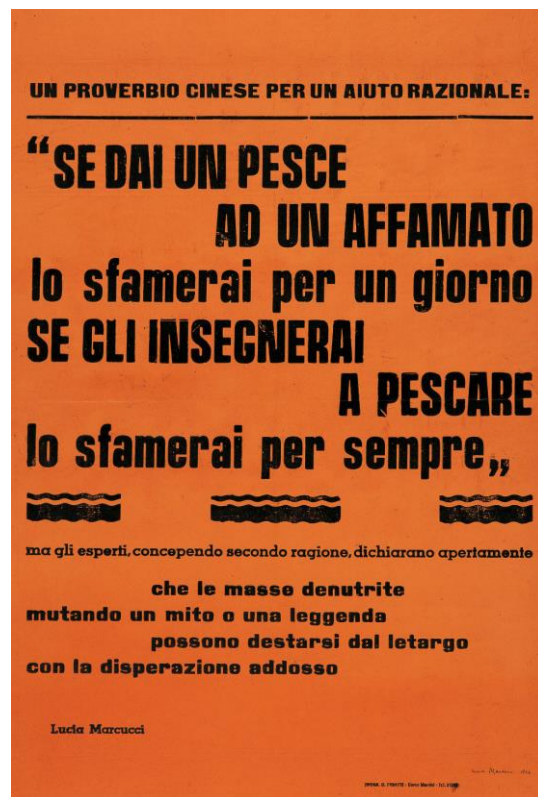


Fig. 2 Lucia Marcucci, *Proverbio cinese (poesia manifesto)*, 1964, 100 x 70 cm, Frittelli Arte Contemporanea



Fig. 3 Lucia Marcucci, *La Nazione*, tecnica mista, 1967, Fondazione Berardelli, Brescia



Fig. 4 Jiri Valoch, *Vietnam mon amour*, 1971



Fig. 5 Lucia Marcucci, *Di domani non c'è certezza*, tecnica mista, 1972, SpazioTempo



Fig. 6 Lucia Marcucci, *Noxin*, collage su cartoncino colorato, cm 67 x 48, 1970, coll. privata

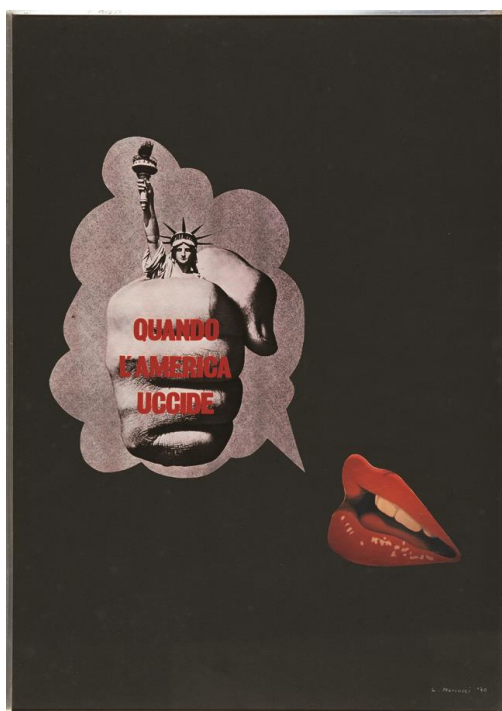


Fig. 7 Lucia Marcucci, *Quando l'America uccide*, 1970, collage su cartoncino, cm 70 × 50, Espoarte



Fig. 8 Lucia Marcucci, *Chi ci muore e chi ci guadagna*, 1967, collage su carta stampata, cm 44 × 56, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Fondazione per le Arti Contemporanee in Toscana, Prato



Fig. 9 Lucia Marcucci, *Wham*, 1972, da «Lotta Poetica», n. 17-18-19, ottobre, novembre, dicembre 1972



Fig. 10 Lucia Marcucci, *Penso che una corona...*, 1972, tela emulsionata e acrilico rosso, cm 130 x 87,5



Fig. 11 Lucia Marcucci, *Il fidanzato in fuga*, 1964, collage su cartoncino, cm 32 x 25, coll. privata

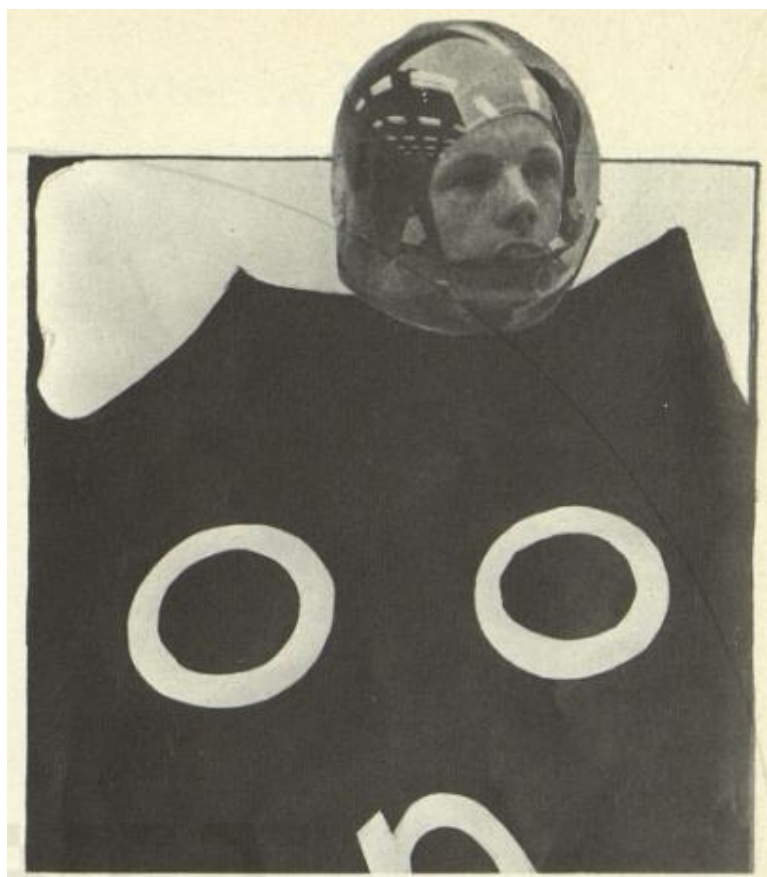


Fig. 12 P. De Vree, *Il primo uomo sulla luna*, 1971

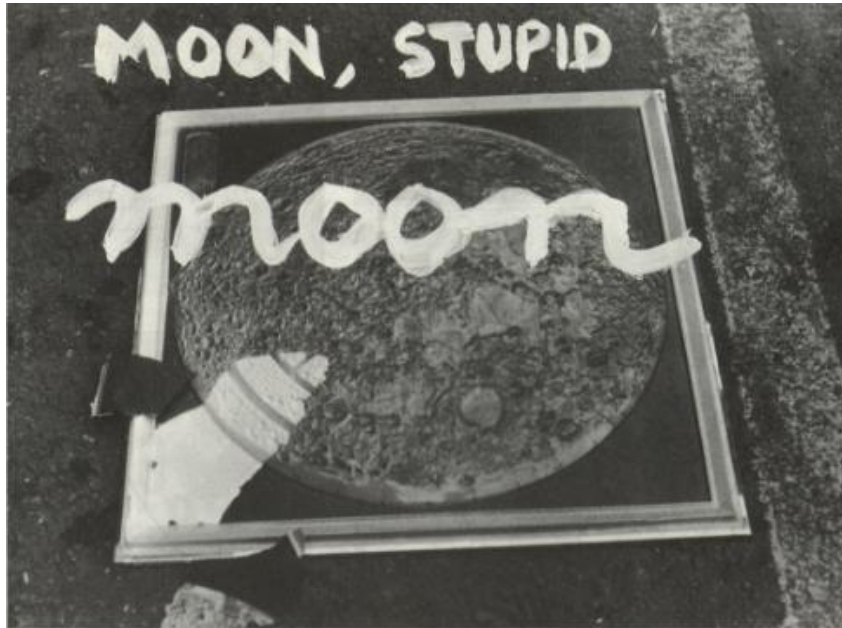


Fig. 13 Sarenco, *Moon, Stupid moon*, 1972



Fig. 14 Lucia Marcucci, *Che stupenda, deliziosa creatura...*, 1972, Collezione Carlo Palli, Prato



Fig. 15 A sinistra, Mirella Bentivoglio, *Ti amo*, 1970; a destra, H. Damen, *Sperimentazione vocale*, 1969



Fig. 16 M. Bentivoglio, *Il cuore della consumatrice ubbidiente*, serigrafia su cartoncino, cm 65 x 50, 1975, Fond. Bonotto, Molvena



Fig. 17 M. Bentivoglio, *Fiore nero*, 1971, serigrafia su cartoncino, cm 61 x 50,5, Fond. Bonotto, Molvena



Fig. 18 Lamberto Pignotti, *La città della furia selvaggia*, 1964, collage su cartone, cm 69,9 x 50, coll. privata



Fig. 19 L. Pignotti, *La narrativa del Grand Hotel*, 1964, collage su cartoncino, cm 35 x 50, coll. privata



Fig. 20 Lamberto Pignotti, *Contro studenti e artisti*, 1968, collage su cartoncino, cm 25 x 35, coll. privata



Fig. 21 Copia originale de «Il Resto del Carlino» del 5/11/1966 utilizzata da Pignotti per realizzare la raccolta di poesie visive *I Postdiluviani*, Archivio Lamberto Pignotti, Roma



Fig. 22 Lamberto Pignotti, *Souvenir*, 1969, intervento su frammento di giornale, 18,5 x 14,5 cm, coll. privata

ma capta segnali incisivi
 ma sosta di colpo allo stop
 ma ricorre al coito interruptus
 ma emerge il capo dalla melma
 ma restaura il suo antico castello
 ma emana folate di fumo
 ma defeca vistosi escrementi
 ma gestisce un ritrovo di amici
 ma acceca formiche e lombrichi
 ma attraversa il canale di panama
 ma ritorna sui propri passi
 ma incenera ossi di seppia
 ma intreccia collane di perle
 ma baratta le proprie opinioni
 ma sfoga l'ira di achille
 ma trattiene sovente il respiro

Fig. 23 Michele Perfetti, *Virus*, Amodulo 1971

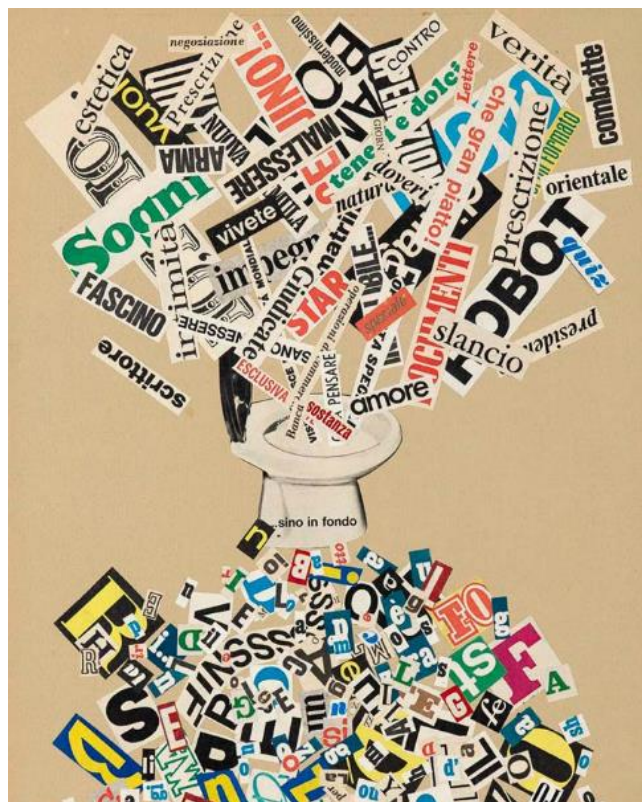


Fig. 24 Michele Perfetti, *Sino in fondo*, collage su cartone, 1966, Museo del Novecento, Firenze



Fig. 25 Michele Perfetti, *Sesso extra*, 1969, collage su faesite, cm 60 x 45, Archivio Michele Perfetti, Ferrara



Fig. 26 Michele Perfetti, *Super*, 1971, collage, da «Lotta Poetica», n. 6, novembre 1971



Fig. 27 M. Perfetti, *A quando, maestro, la rivoluzione?*, 1972, collage, da «Lotta Poetica», n. 13-14, 6, 1972

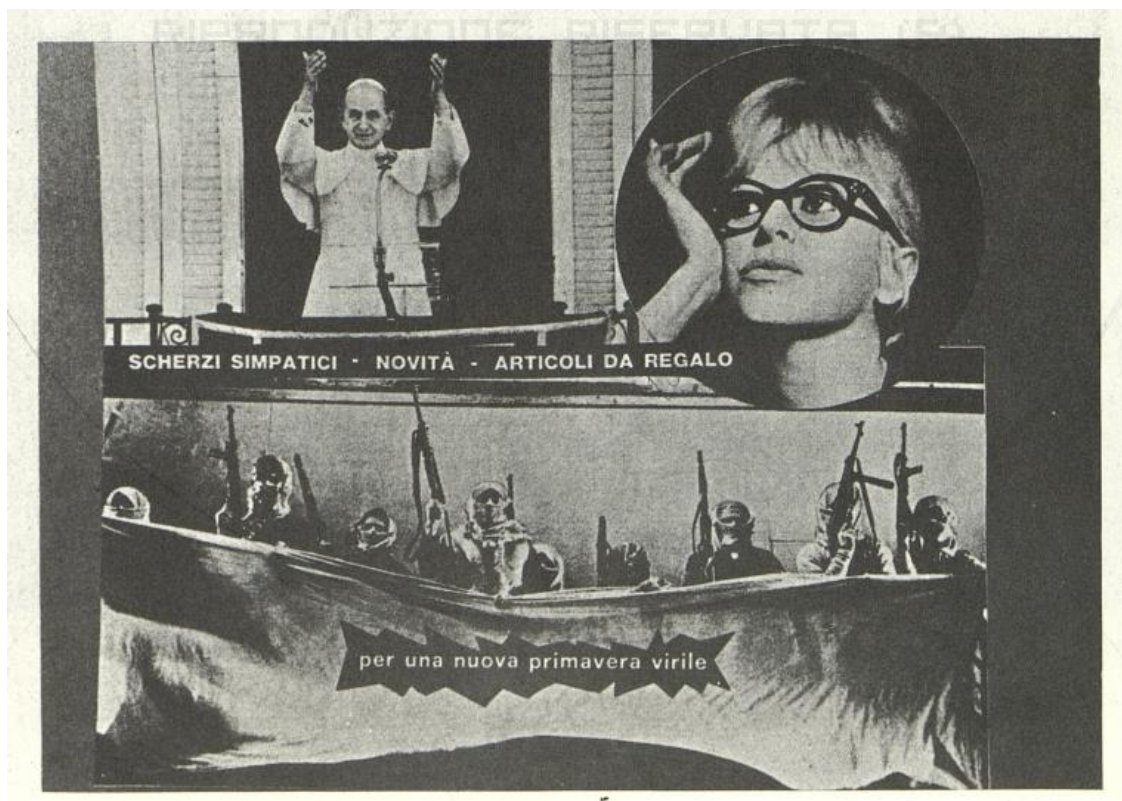


Fig. 28 M. Perfetti, *Per una nuova primavera virile*, 1972, collage, da «Lotta Poetica», n. 17-18-19, ott., nov., dic. 1972



Fig. 29 Michele Perfetti, *A letto con Marx – Progetto Out*, collage, cm 32 x 26, 1971



Fig. 30 Michele Perfetti, *O Italia, poesia visiva*, 1972



Fig. 31 Sarenco, *Avanti popolo, alla riscossa*, tela emulsionata colorata, 100 x 120 cm, 1972, Fond. Berardelli, Brescia



Fig. 32 Sarenco, *Il popolo è forte*, tela emulsionata, cm 110 x 98, 1972

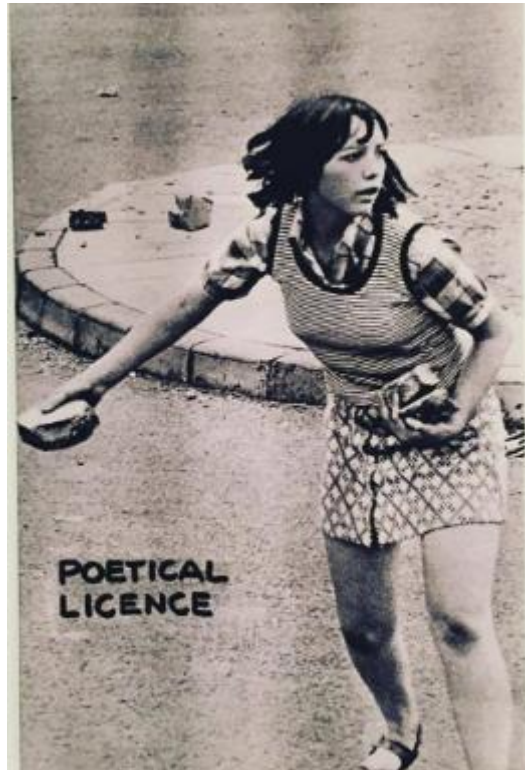


Fig. 33 Sarenco, *Poetical licence*, 1973



Fig. 34 P. De Vree, *Belf(e)ast*, 1972

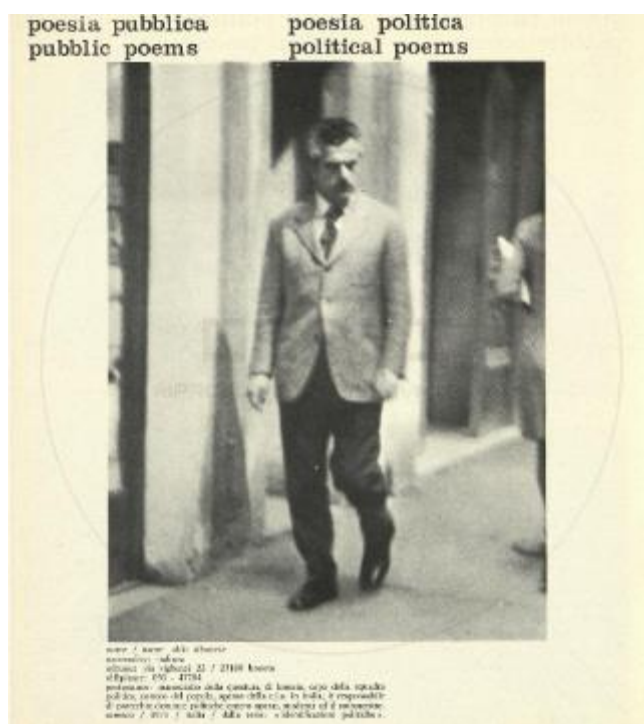


Fig. 35 Sarenco, dalla serie *Identificazioni politiche*, Aldo Albanese, maresciallo della questura di Brescia, 1971

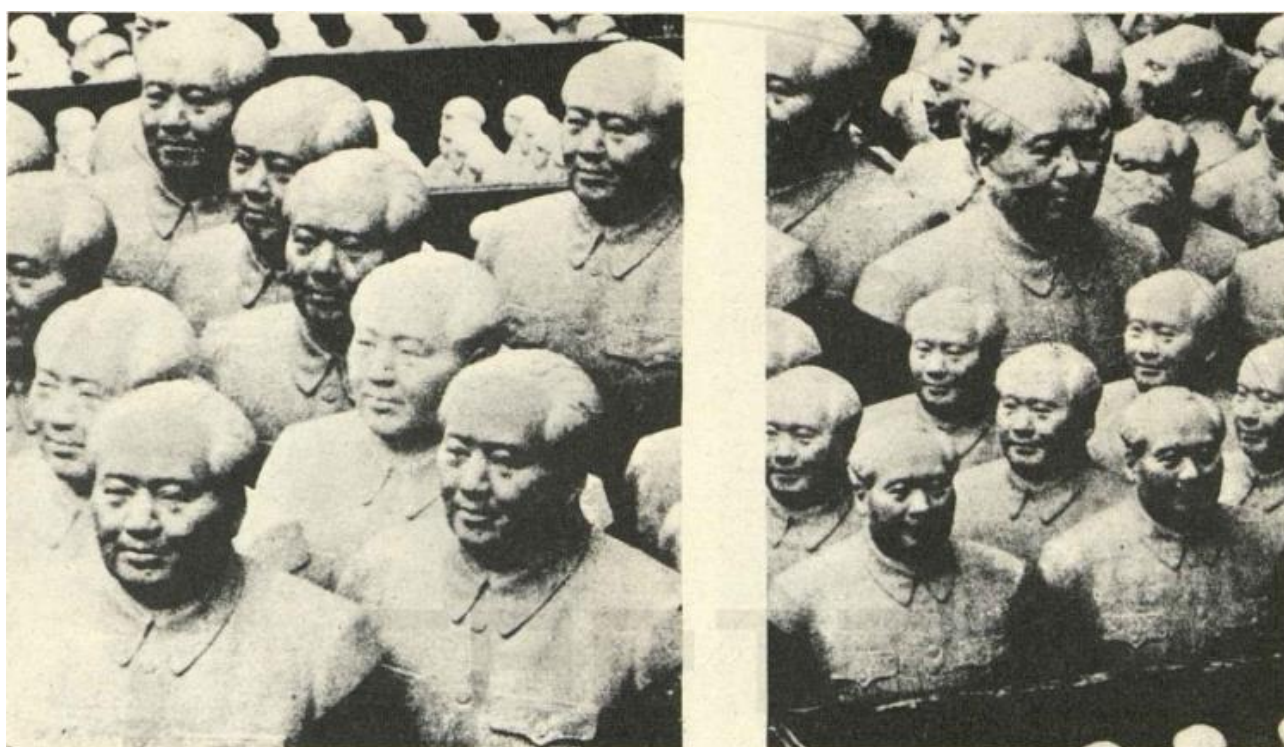


Fig. 36 E. Mariani, *La rivoluzione culturale cinese*, 1971

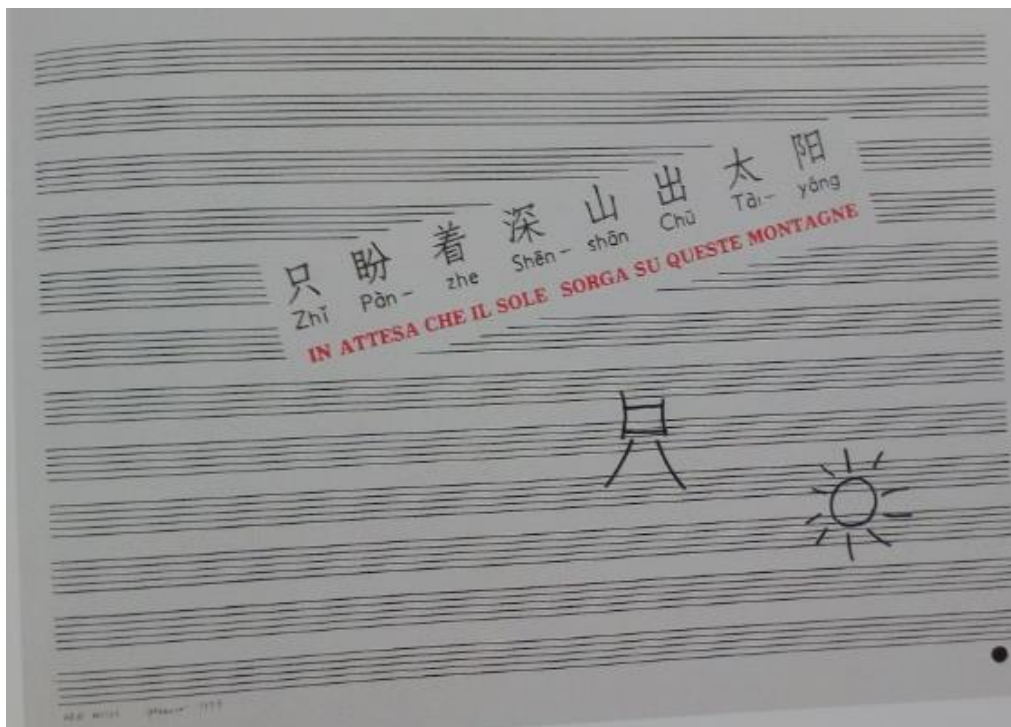


Fig. 37 Sarenco, *In attesa che il sole sorga su queste montagne*, 1971, acrilico e serigrafia su cartoncino



Fig. 38 Sarenco, *La religione è l'oppio dei popoli*, tela emulsionata, 1972, cm 95 x 101

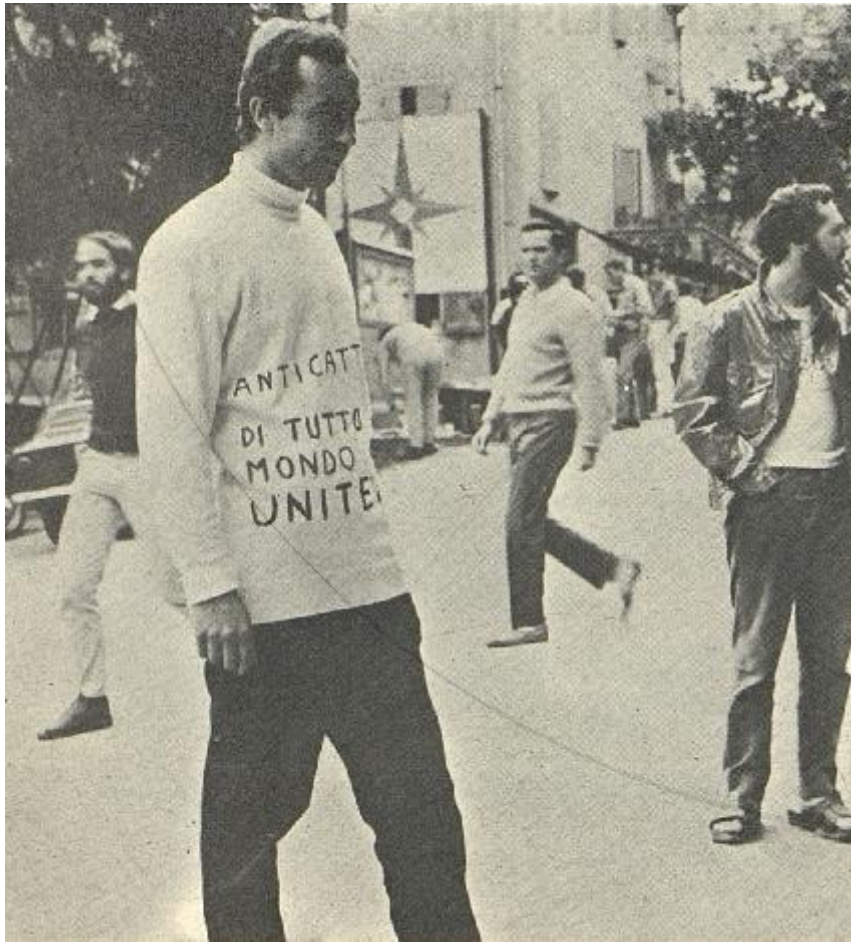


Fig. 39 Sarenco, *Anticattolici di tutto il mondo unitevi*, Fiumalbo, *Parole sui muri*, 1968 da «Lotta Poetica», n. 2, luglio 1971



Fig. 40 Sarenco, *A ricordo di...*, 1969, tela emulsionata e anilina (grigio), cm 112 x 88



Fig. 41 Sarenco, *Teatro Pubblico*, Téchne, Firenze 1972



Fig. 42 Sarenco, *Ciclo della ideologia tedesca*, 1972

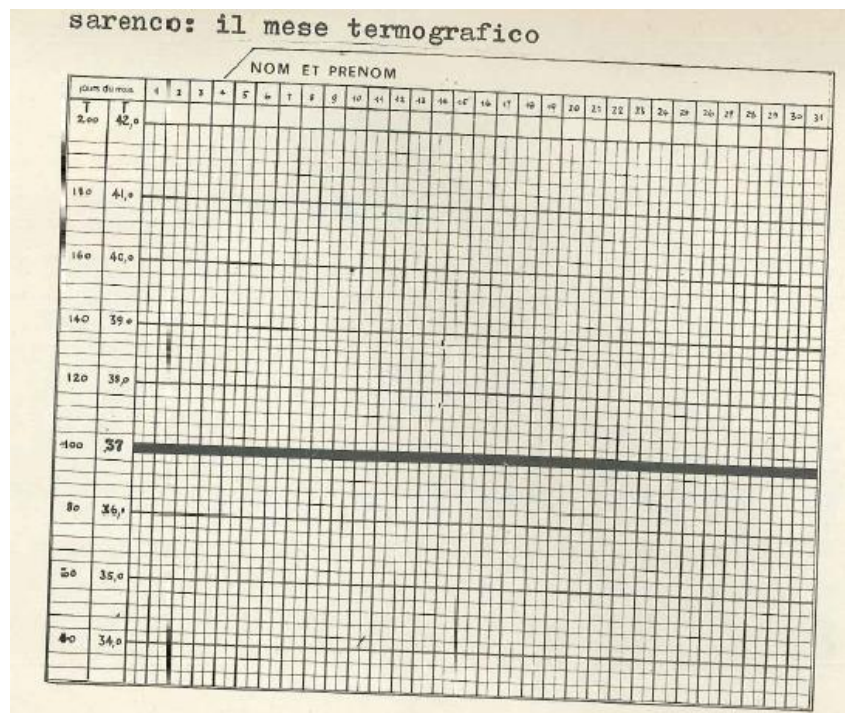


Fig. 43 Sarenco, *Il mese termografico*, scheda operativa dal pieghevole Sarenco. Azioni Poetiche, studio Brescia, 1972

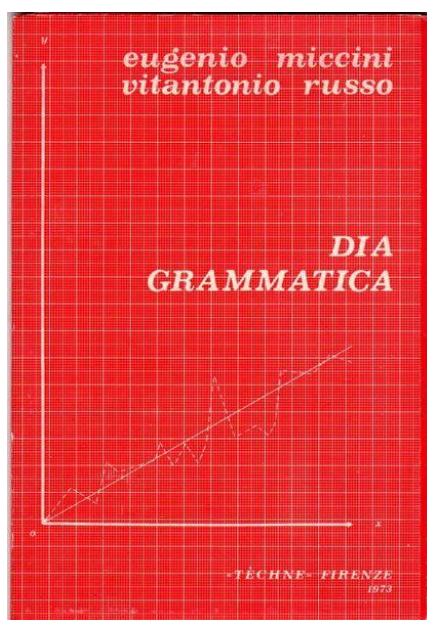


Fig. 44 Eugenio Miccini e Vitantonio Russo, *Dia Grammatica*, Téchné, Firenze 1973

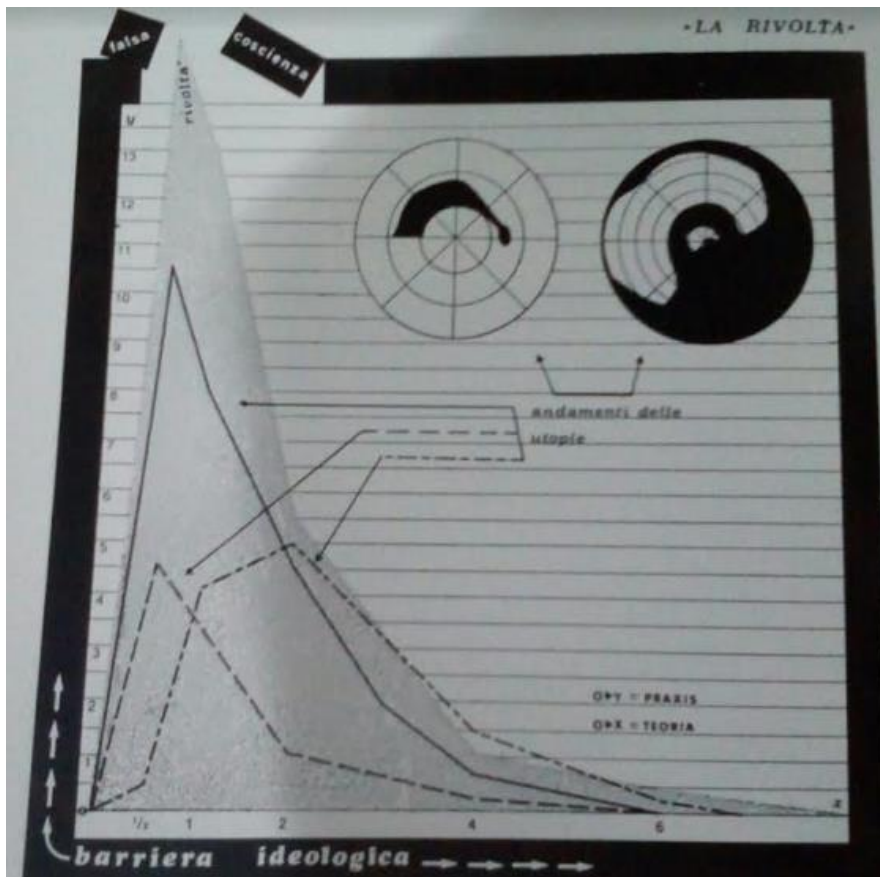


Fig. 45 Eugenio Miccini, *La rivolta*, tela emulsionata, cm 50 x 70, 1972

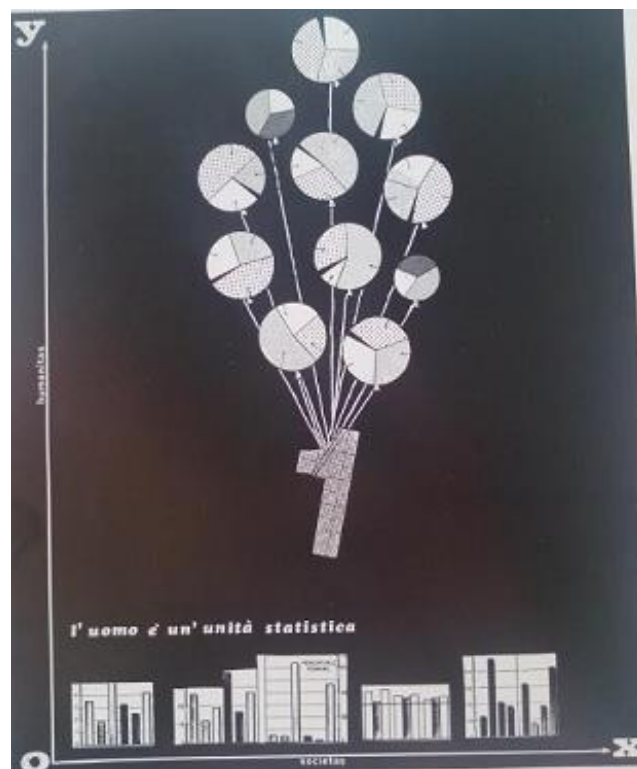


Fig. 46 Eugenio Miccini, *L'uomo è un'unità statistica*, collage, cm 50x40, 1973



Fig. 47 Eugenio Miccini, *Ingenui e comici*, collage e lettere metalliche, cm 50 x 70, 1971



Fig. 48 Eugenio Miccini, *Sic erat in fatis?*, serigrafia su plexiglass + neon, cm 100 x 100, 1972



Fig. 49 Eugenio Miccini, *L'ombra del dubbio*, foto, cm 83 x 106, 1969



Fig. 50 Eugenio Miccini, *La ragazza del '69*, collage, cm 60 x 50, 1969



Fig. 51 Luciano Ori, *Poesia Visiva*, 1974, 20', still ©Asac, Porto Maghera



Fig. 52 Luciano Ori, *Io c'era*, Libreria Feltrinelli, Firenze 1967

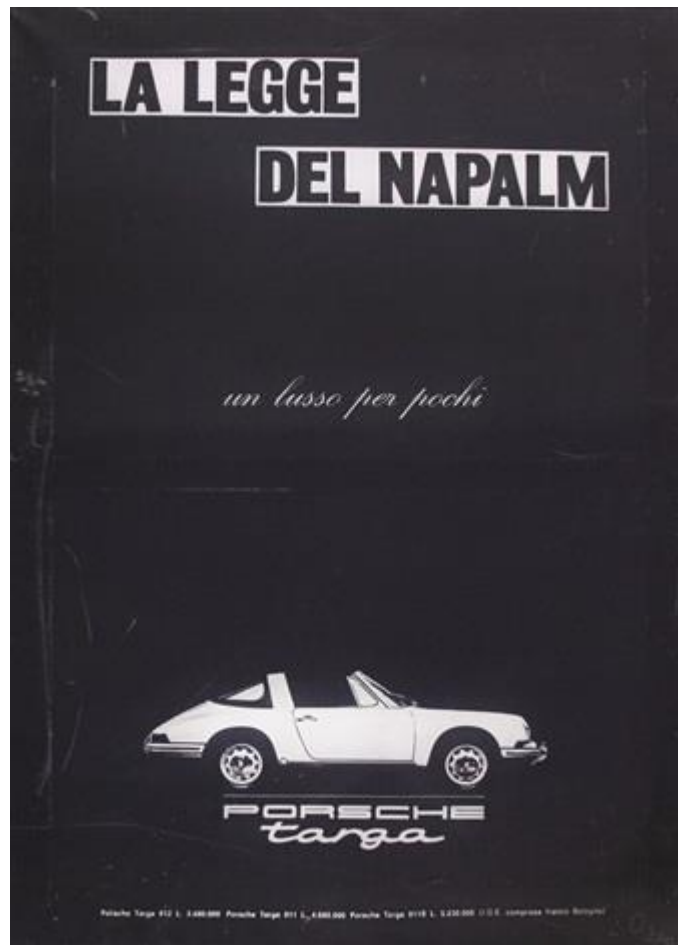


Fig. 53 Luciano Ori, *Un lusso per pochi*, tela emulsionata, 109 x 79 cm, 1972

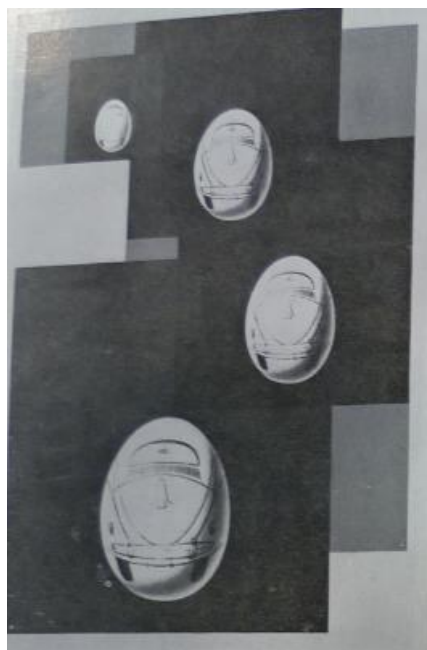


Fig. 54 Luciano Ori, *Wolkswagen*, fotomontaggio, 1963



Fig. 55 Luciano Ori, *Resurgant*, tela emulsionata, 1973



Fig. 56 Luciano Ori, *Monica Vitti*, tela emulsionata, 1964



Fig. 57 Luciano Ori, *Habemus Papam*, tela emulsionata, 1963

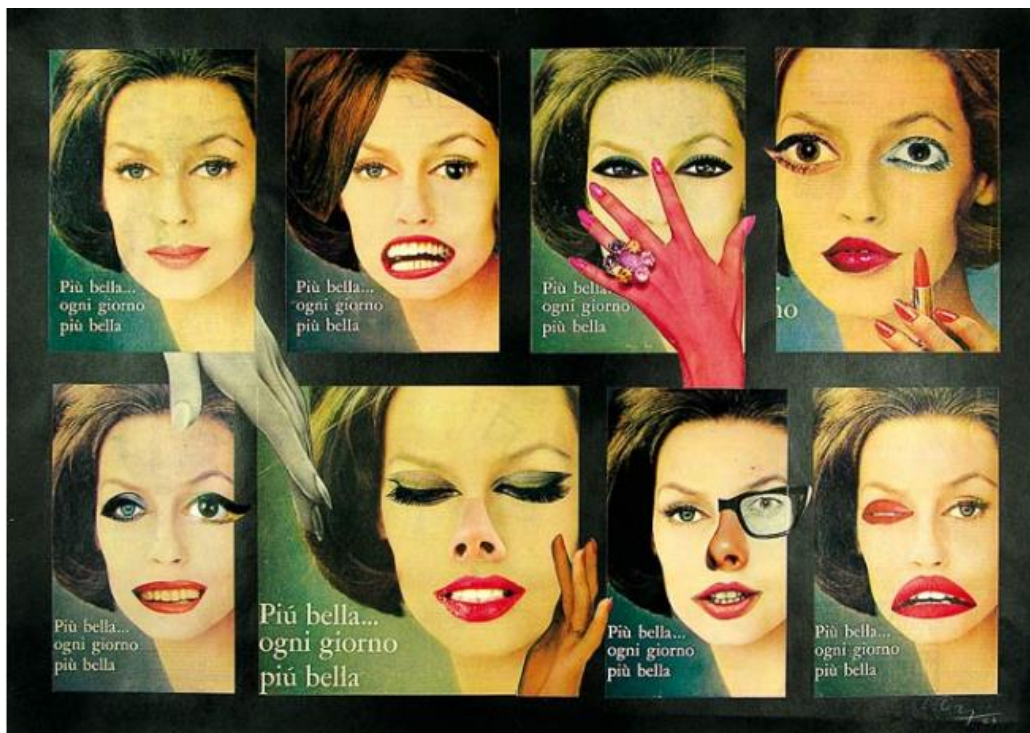


Fig. 58 Luciano Ori, *Il filo della bellezza*, collage su cartoncino, 1963, Museo del Novecento, Firenze



Fig. 59 Copertina del secondo volume della collana «I Tris», Enrico Riccardo Sampietro Editore, 1966



Fig. 60 Ketty La Rocca, *Non commettere sorpassi impuri*, 1964-65, Archivio Ketty La Rocca, Firenze



Fig. 61 Ketty La Rocca, *Sana come il pane quotidiano*, 1965, collage



Fig. 62 Ketty La Rocca, *Vergine*, 1964-65, collage su carta, 30 x 45 cm, Archivio Ketty La Rocca, Firenze

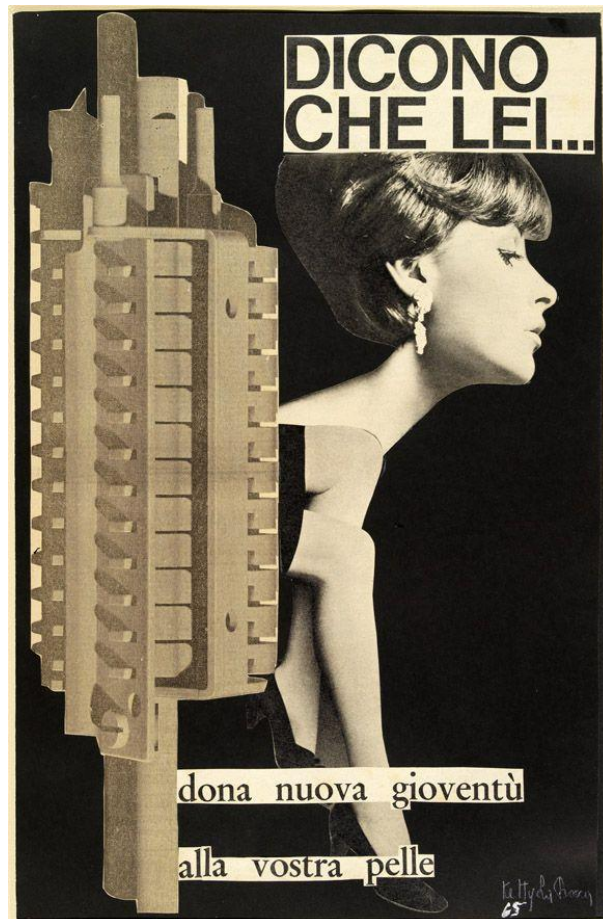


Fig. 63 Ketty La Rocca, *Dicono che lei...*, 1965, collage su carta, Mart, Archivio Tullia Denza

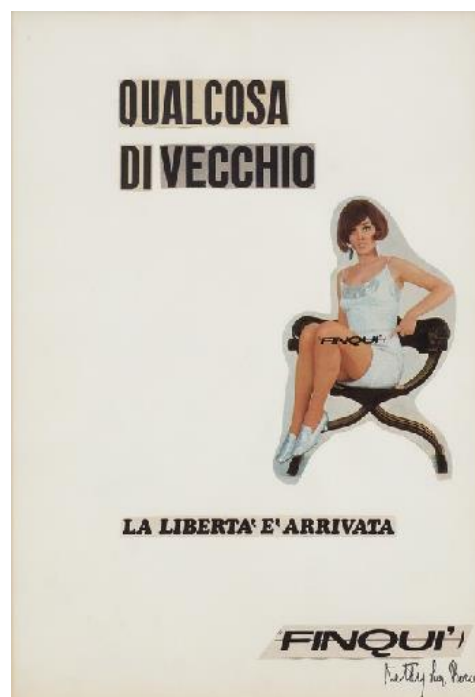


Fig. 64 Ketty La Rocca, *Qualcosa di vecchio*, 1964, collage su carta, cm 44.5 x 29 cm



Fig. 65 Ketty La Rocca, *La guerriglia*, 1964-65, collage su carta, cm 49 x 38,5 cm



Fig. 66 Ketty La Rocca, *Dal potere di controllo al lavaggio*, 1965. Mart, Archivio Tullia Denza



Fig. 67 Ketty La Rocca, *Come si vende?*, collage su cartoncino, 1964-65, cm 25 x 33, Archivio Ketty La Rocca, Firenze



Fig. 68 Ketty La Rocca, *Bianco Napalm*, 1966, collage su carta, cm 44,4 x 29,5



Fig. 69 F. Janicot, *Rappel*, 1971



Fig. 70 Ketty La Rocca, *Intellettuali in collegio*, 1965, collage su carta

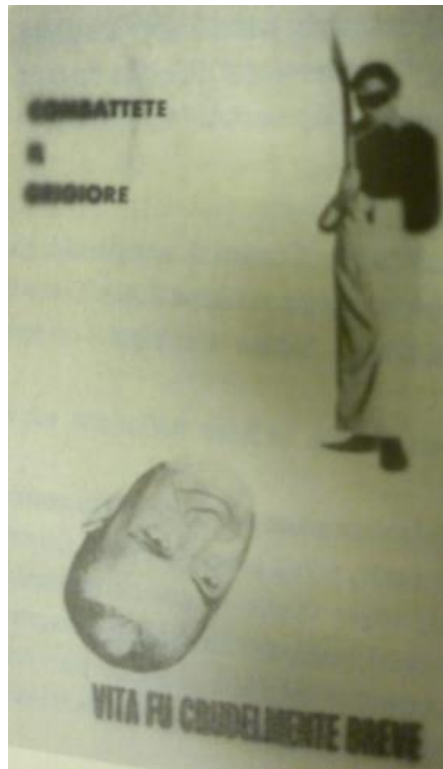


Fig. 71 Ketty La Rocca, *Vita fu crudelmente breve*, collage su cartoncino, 1966-67, cm 70 x 50



Fig. 72 Ketty La Rocca, *Signora, lei che ama cucinare bene*, collage su cartoncino, 1966-67, cm 70 x 50



Fig. 73 Ketty La Rocca, *Chi cosa dove*, collage su cartoncino, 1966-67, cm 70 x 50

Apparato iconografico del III capitolo



Fig. 1 *Il Dissenso – Collana di Letteratura*, nn. 5 – 8, *Poesie Visive*, Sampietro 1965



Fig. 2 A sinistra, «*Linea Sud*», anno II, n. 2, Aprile 1965; a destra, *Piorama*, antologia di poesia visiva, allegato al n. 2 di «*Linea Sud*»



Fig. 3 *Poesie e no* (con Lamberto Pignotti, Lucia Marcucci), Livorno, Teatro del Grattacielo, 1964

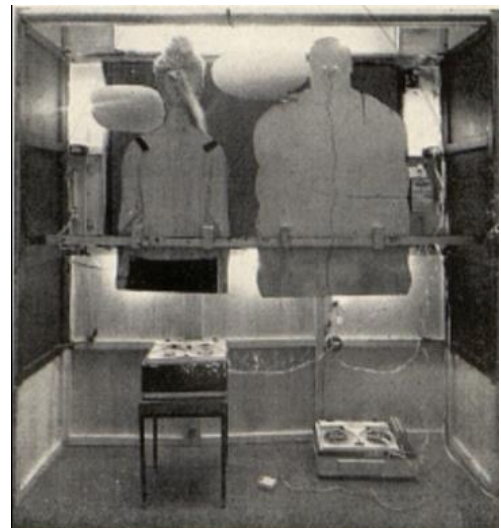
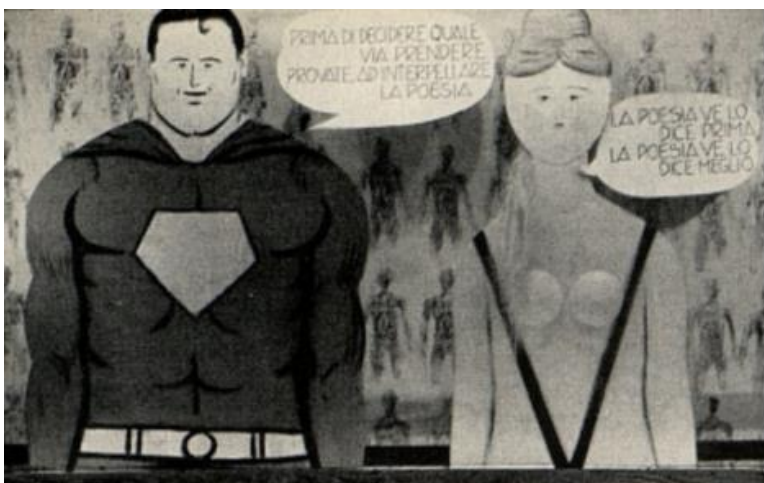


Fig. 4 Antonio Bueno, Lamberto Pignotti, Giuseppe Chiari, *Homo technologicus*, da *Poiorama*, antologia di poesia visiva, allegato al n. 2 di «Linea Sud»



Fig. 5 Emilio Isgrò, *Wolkswagen*, da *Il Dissenso – Collana di Letteratura*, n. 6, *Poesie Visive*, Sampietro 1965



Fig. 6 Michele Perfetti, *Dio chi è?*, 1969, da «Lotta Poetica», n. 10, 1972



Fig. 7 A sinistra, Lamberto Pignotti, *La dolce avanguardia*, da *Il Dissenso – Collana di Letteratura*, n. 6, *Poesie Visive*, Sampietro 1965; a destra, inserzione pubblicitaria del Cynar dal settimanale «Epoca».

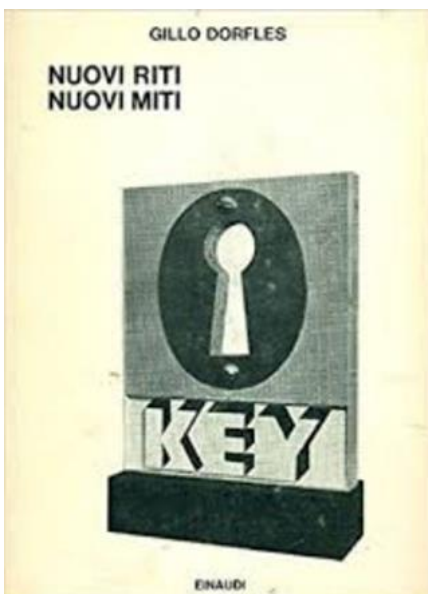


Fig. 8 A sinistra, Gillo Dorfles, *Nuovi riti nuovi miti*, Einaudi 1965; a destra, L. Pignotti, *La super arma*



Fig. 9 Adriano Spatola e Giuseppe Landini, *Manifesto per il Vietnam*, da *Il Dissenso – Collana di Letteratura*, n. 8, *Poesie Visive*, Sampietro 1965



Fig. 10 Adriano Spatola e Giuseppe Landini, *Manifesto per il Congo*, da *Il Dissenso – Collana di Letteratura*, n. 8, *Poesie Visive*, Sampietro 1965



Fig. 11 Adriano Spatola e Giuseppe Landini, *Manifesto per il Venezuela*, da *Il Dissenso – Collana di Letteratura*, n. 8, *Poesie Visive*, Sampietro 1965

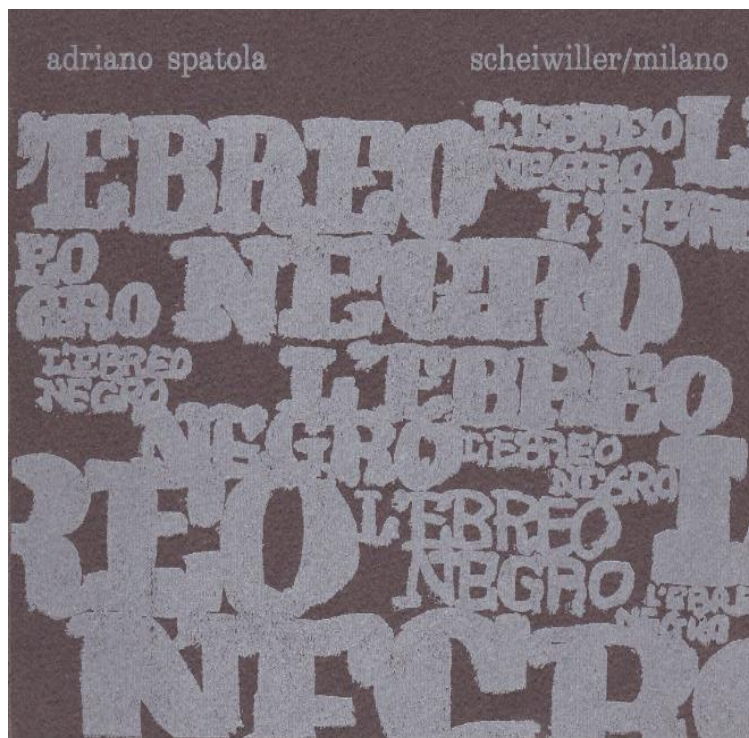


Fig. 12 Adriano Spatola, *L'ebreo negro*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1966

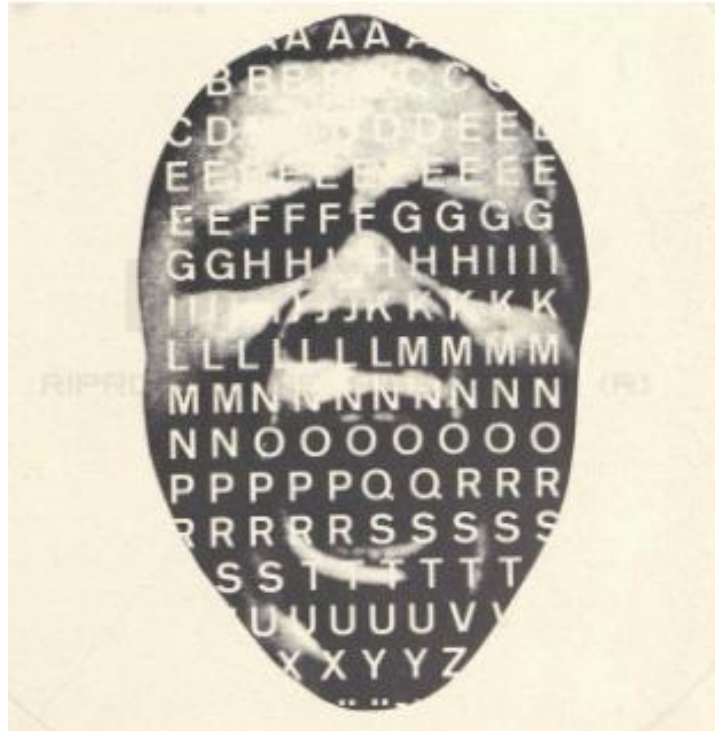


Fig. 13 Elio Mariani, *Analisi di un urlo come verifica di una condizione umana*. 1972

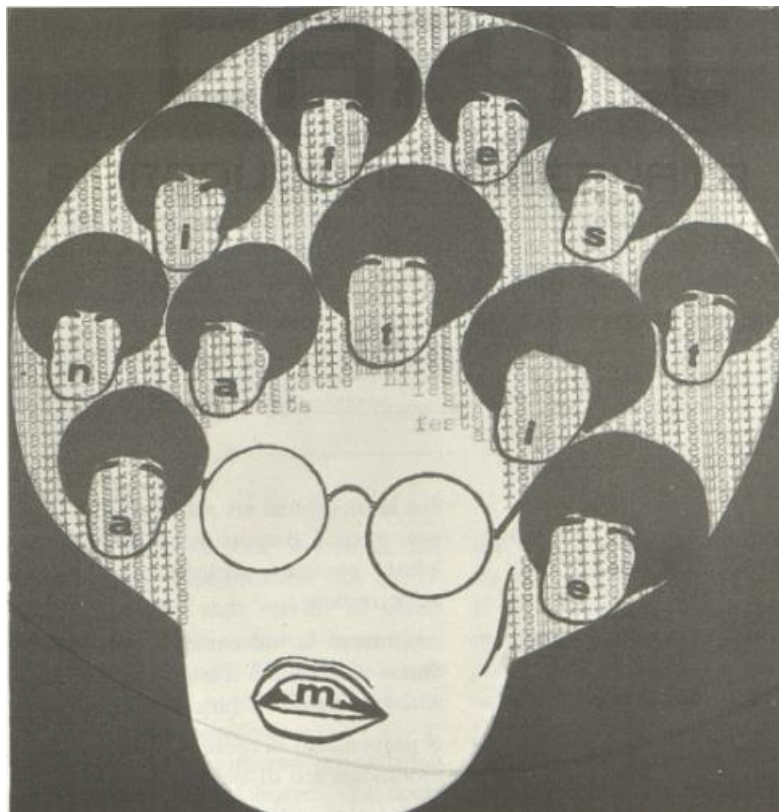


Fig. 14 P. De Vree, *Manifestatie*, 1972



Fig. 15 Eugenio Miccini, *Europa domani*, collage su cartoncino, cm 180 x 120, Osaka, coll. Kaze



Fig. 16 Eugenio Miccini, *Martin Luther King*, collage su cartoncino, cm 50 x 70, coll. privata



Fig. 17 Eugenio Miccini, *Dite all'americano*, 1965, collage su cartoncino, cm 50 x 70, coll. privata



Fig. 18 L. Marcucci, *Un domani per l'Italia*, da *Il Dissenso – Collana di Letteratura*, n. 7, *Poesie Visive*, Sampietro 1965



Fig. 19 L. Ori, *Poesia sul tavolo*, da *Il Dissenso – Collana di Letteratura*, n. 7, *Poesie Visive*, Sampietro 1965



Fig. 20 *Archivio di Poesia Visiva Italiana*, a cura di E. Miccini, Novembre 1970, supplemento al n. 7 della rivista «Tèchne»

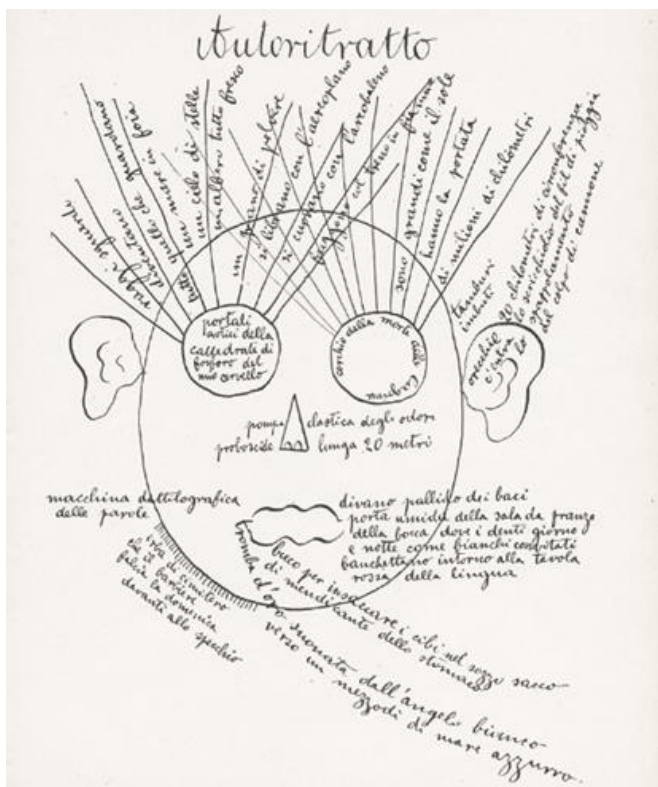


Fig. 21 Archivio di Poesia Visiva Italiana, a cura di E. Miccini, Novembre 1970, supplemento al n. 7 della rivista «Tèchne», F. T. Marinetti, *Mon Ami, Ma Petite*, 1919 a destra; a sinistra, C. Govoni, *Autoritratto*

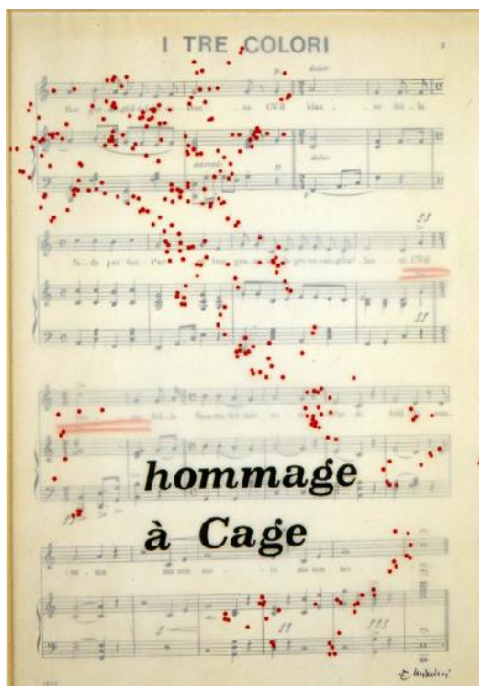


Fig. 22 Archivio di Poesia Visiva Italiana, a cura di E. Miccini, Novembre 1970, supplemento al n. 7 della rivista «Tèchne», E. Miccini, *Hommage à Cage*, 1964

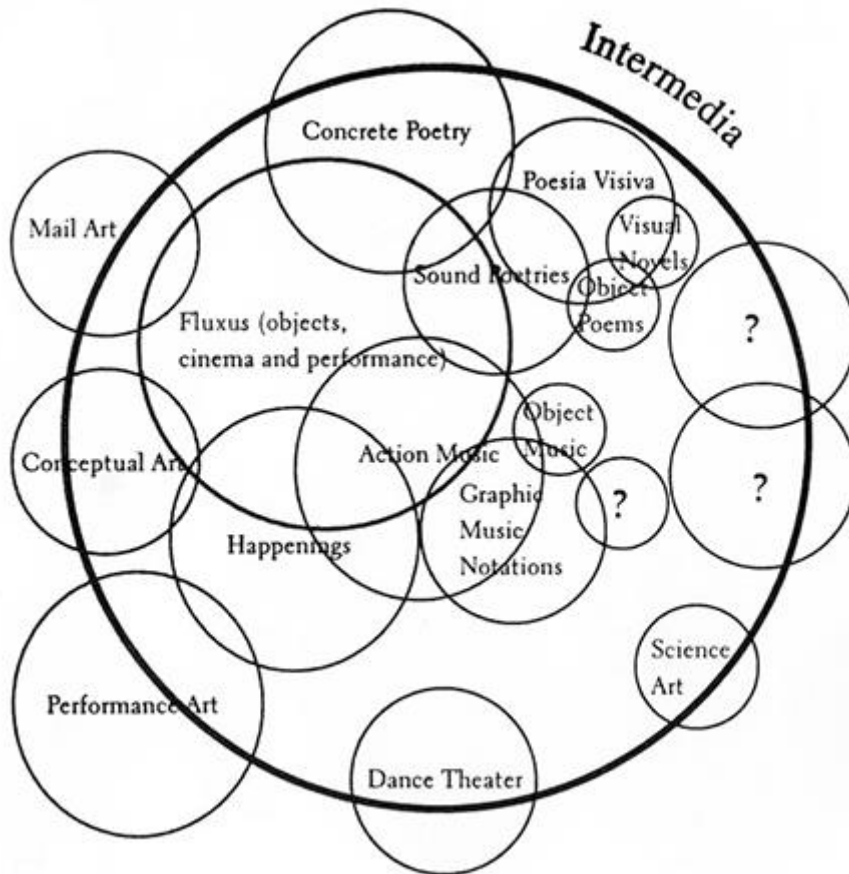


Fig. 23 Dick Higgins, *Intermedia*, metà anni Sessanta

Una rivista di cultura letteraria - e addirittura di impegno - in Italia non c'è mai stata. In questi anni si sono pubblicati solo due o tre periodici di cultura letteraria, e questi sono stati pubblicati da editori che non avevano mai pubblicato nulla di simile. E ora, in questi anni, si è creato un movimento che si chiama "gruppo '70". Il gruppo '70 è un movimento che si è creato in questi anni, e che ha come scopo principale quello di pubblicare una rivista di cultura letteraria. Il gruppo '70 è un movimento che si è creato in questi anni, e che ha come scopo principale quello di pubblicare una rivista di cultura letteraria.

presentazione di GILLO DORFLES

cartella

PICTURE
musiche
poesie
del gruppo '70

BUENO
BISICOTTI
CHARR
LOFRISO
MOCCHINI
MORITTI
PIGNOTTI

© ENRICO BOCALARDI SAMPINETTI EDITORE

Fig. 24 *Cartella Settanta*, Sampietro, Bologna 1966



Fig. 25 A sinistra, *Archivio di Poesia Visiva Italiana*, a cura di E. Miccini, Novembre 1970, supplemento al n. 7 della rivista «Tèchne», K. La Rocca, *Engagement*, 1967; a destra, documentazione fotografica dell'azione *Approdo*, 1967.



Fig. 26 *Poesia e/o poesia. Situazione della poesia visiva italiana*, a cura di E. Miccini, Sarmic, Brescia – Firenze 1972

Apparato iconografico del IV capitolo



Fig. 1 Copertina del catalogo *Rassegna dell'esoeditoria italiana*, Trento, 1971

Inventario dei tipi di poesia sperimentale

Torino, novembre 1971

1. Poem affiche (poesia manifesto)	35. p. internazionale
2. poesia (p) aleatoria	36. p. intersoggettiva
3. p. anapoesia	37. p. iperpoesia
4. p. artificiale	38. lettering
5. p. automatica	39. p. liquida
6. p. bidimensionale	40. p. meccanica
7. p. bricoleur	41. p. metapoesia
8. calligrammi	42. p. multidimensionale
9. carmina figurata	43. poème-objet
10. p. casuale	44. p. off
11. p. cibernetica	45. p. off limit
12. p. cinetica	46. p. off-off
13. p. collage	47. p. oggettiva
14. p. collage largo	48. p. out
15. p. concreta	49. poem-painting
16. p. conseguente	50. p. politica
17. p. cronografica	51. poster poem
18. cronogrammi	52. p. programmata
19. p. decollage	53. publit
20. p. elementare	54. p. semeiotica
21. p. elettronica	55. p. simbiotica
22. epigrammi visivi	56. p. simultanea
23. p. evidente	57. p. spaziale
24. p. fonetica	58. p. statistica
25. p. fonica	59. p. stocastica
26. fonogrammi	60. p. strutturale
27. p. gestuale	61. p. tecnologica
28. p. grafica	62. p. temporale
29. iconogrammi	63. p. tridimensionale
30. p. ideografica	64. typoems
31. ideogrammi	65. p. visiva
32. p. in	66. p. visuale
33. p. infrapoesia	67. zeroglifici
34. p. intenzionale	

Fig. 2 *Inventario dei tipi di poesia sperimentale* da «Pianeta», n. 45, marzo – aprile 1972

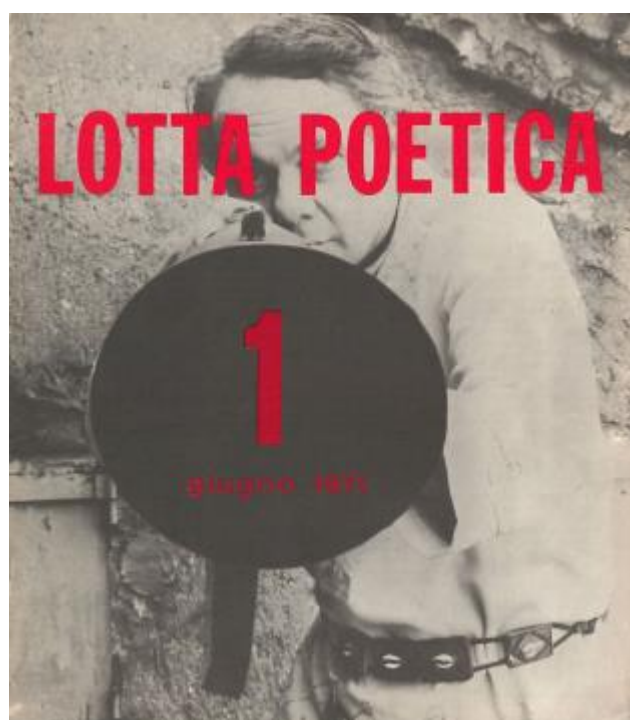


Fig. 3 Copertina del n. 1 di «Lotta Poetica», giugno 1971

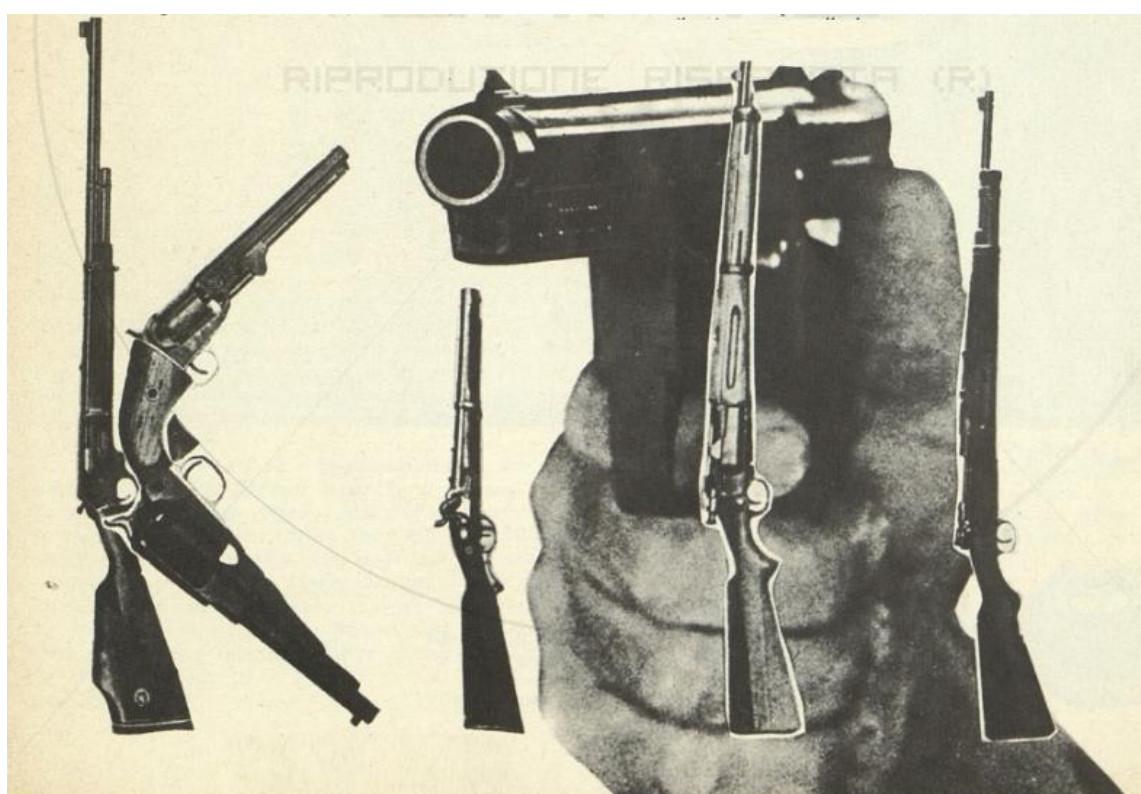


Fig. 4 G. J. De Rook, *Kill*, 1971



Fig. 5 B. Szombathy, *Chi conosce ancora Vladimir Lenin?*, 1971

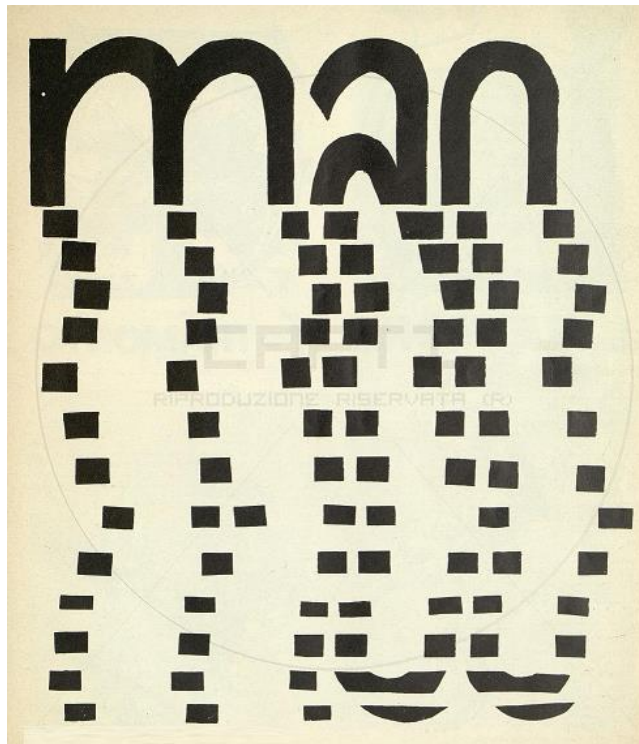


Fig. 6 P. De Vree, *La grande nuotata del presidente Mao*, 1971

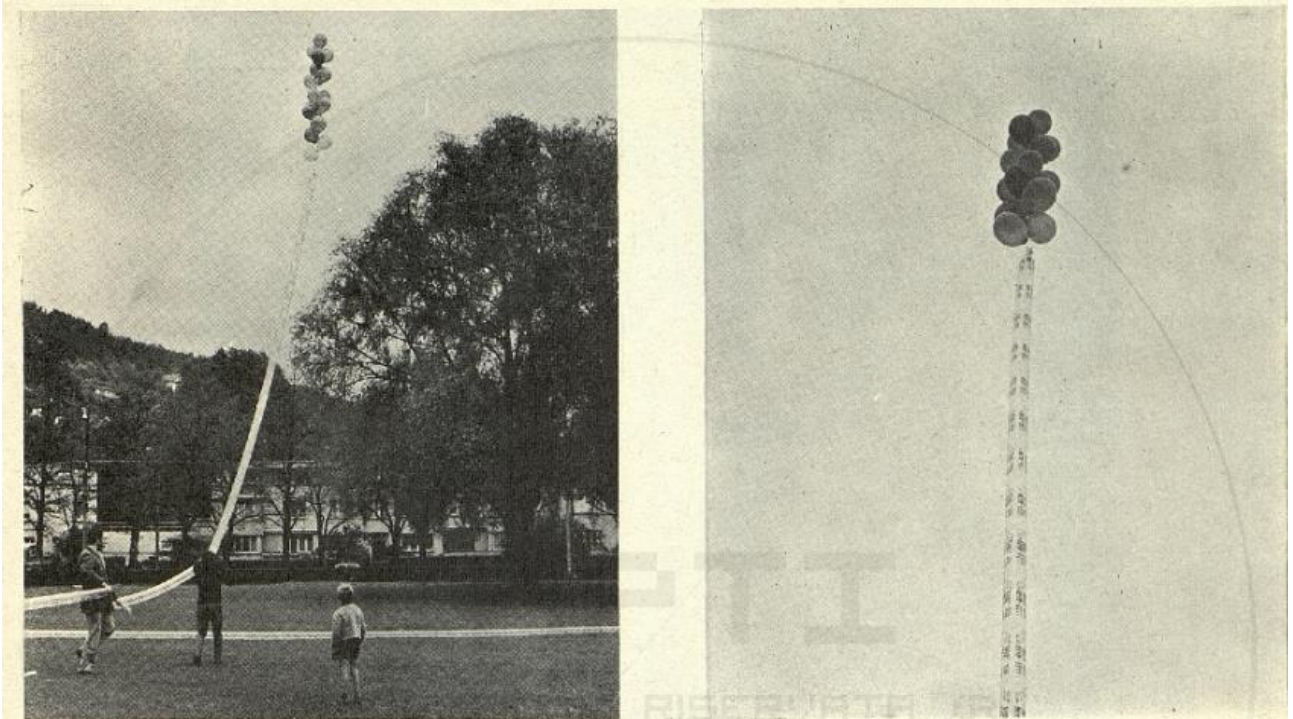


Fig. 7 Sarenco, *Mein Gott, Non dieu, kein Gott*, Festival de l'immagination, Bienne, Svizzera, 1970

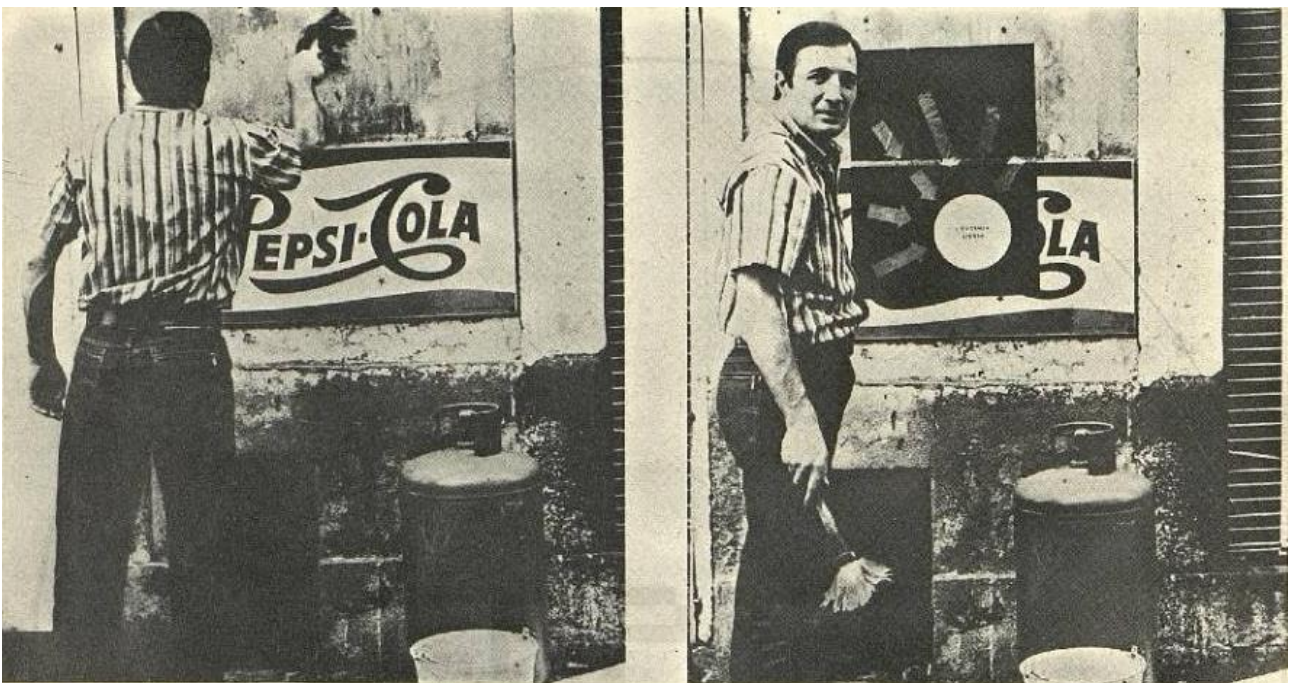


Fig. 8 Luciano Ori, *Parole sui muri*, Fiumalbo, 1967



Fig. 9 Alain Arias Misson, *Public poem*, Madrid, 1971

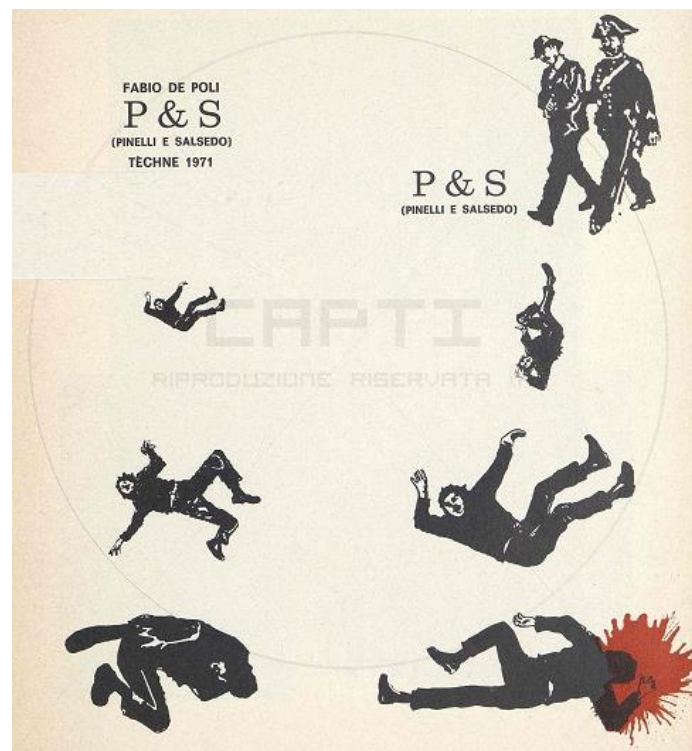


Fig. 10 Copertina del libro d'artista di Fabio de Poli, *P&S (Pinelli e Salsedo)*, Téchné, Firenze 1971



Fig. 11 Comparazione di due lavori di, a sinistra, Joseph Kosuth (1968) e, a destra, J. F. Bory (1967), da «Lotta Poetica», n. 5, ottobre 1971, p. 18

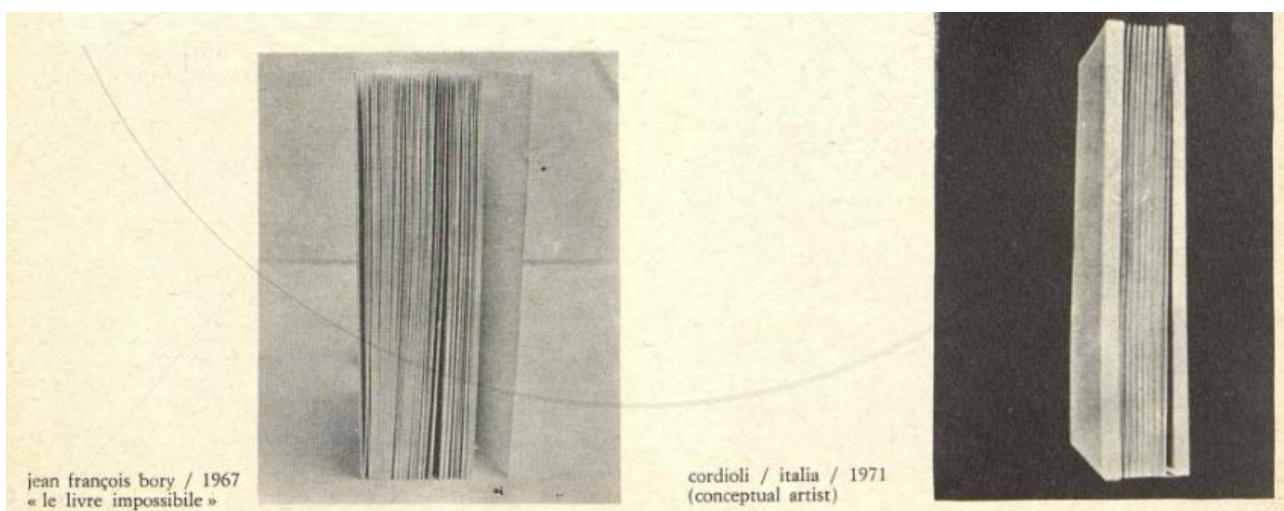


Fig. 12 Comparazione di due lavori di, a sinistra, J. F. Bory (1967) e, a destra, Marco Cordioli (1971), da «Lotta Poetica», n. 6, novembre 1971, p. 17



Fig. 13 C. Padin, *Coctel liber arce*, 1971

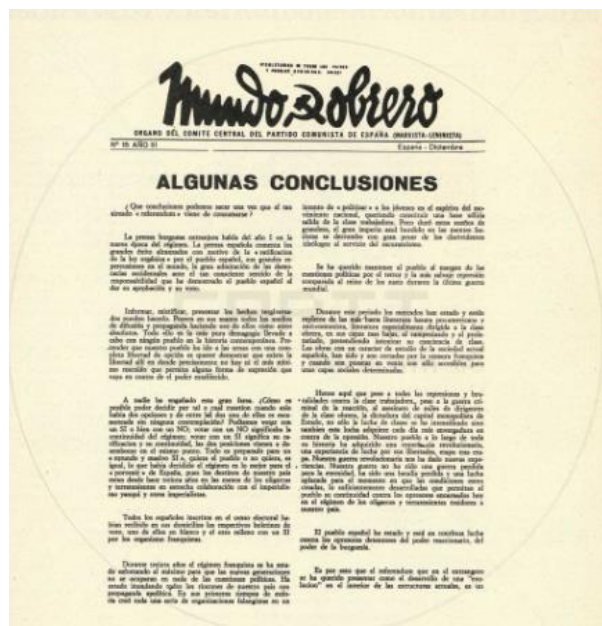


Fig. 14 Prima pagina di «Mundo Obrero», da «Lotta Poetica», n. 7, dicembre 1971, p. 4



Fig. 15 F. Vaccari, *Atest*, 1967, da «Lotta Poetica», n. 7, dicembre 1971, p. 15



Fig. 16 Copertina dell'antologia poetica curata da F. Beltrametti, *Montagna rossa*, Geiger 1971

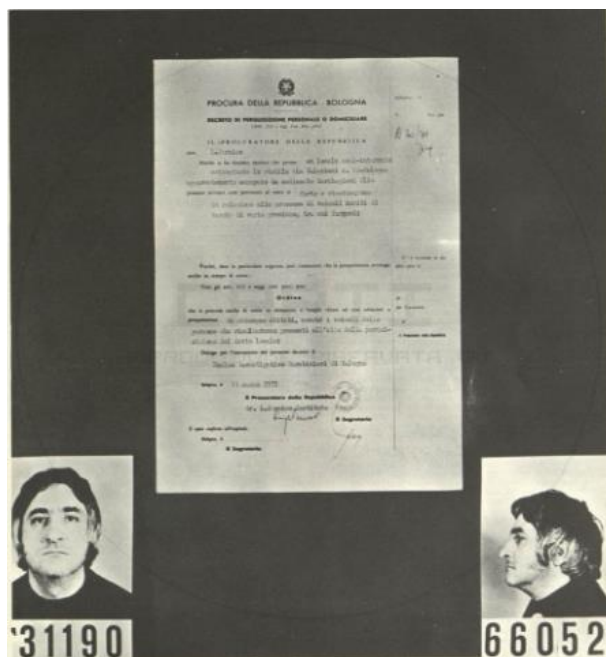


Fig. 17 Decreto di perquisizione domiciliare a carico del “sedicente” Elio Marchegiani stabilito dalla Procura della Repubblica di Bologna l’11 marzo 1971, da «Lotta Poetica», n. 9, febbraio 1972, p. 11.



Fig. 18 G. Bertini, immaginetta del sacro cuore di Gesù autografata e dedicata, da «Lotta Poetica», n. 9, febbraio 1972, p. 13.

	ARGENTINA	AUSTRIA	BRASILE	CANADA	CROAZIA SACCIA	CILE	MARINARA	FRANCIA	GERMANIA	GIAPPONE	IRLANDA	ITALIA	ISLANDIA	MESSICO	OLANDA	POLONIA	SPAGNA	SVEZIA	SVIZZERA	TURCHIA	URUGUAY	U.S.A.
1971												LOTTA POETICA [...]										
1970																						
1969																						
1968	L. PASCAL																					
1967																						
1966																						
1965																						
1964																						
1963																						
1962																						
1961																						
1960																						
1959																						
1958																						
1957																						
1956																						
1955																						
1954																						
1953																						
1952																						
1951																						
1950																						
1949																						
1948																						
1947																						
1946																						
1945																						
1944																						
1943																						
1942																						
1941																						
1940																						
1939																						
1938																						
1937																						
1936																						
1935																						
1934																						
1933																						
1932																						
1931																						
1930																						
1929																						
1928																						
1927																						
1926																						
1925																						
1924																						
1923																						
1922																						
1921																						
1920																						
1919																						
1918																						
1917																						
1916																						
1915																						
1914																						
1913																						
1912																						
1911																						
1910																						
1909																						
1908																						
1907																						
1906																						
1905																						
1904																						
1903																						
1902																						
1901																						
1900																						
1899																						
1898																						
1897																						
1896																						

Fig. 19 Sarenco e P. De Vree, *Genealogia della nuova poesia*, 1971, da «Lotta Poetica», n. 2, luglio 1971, pp. 5-6.

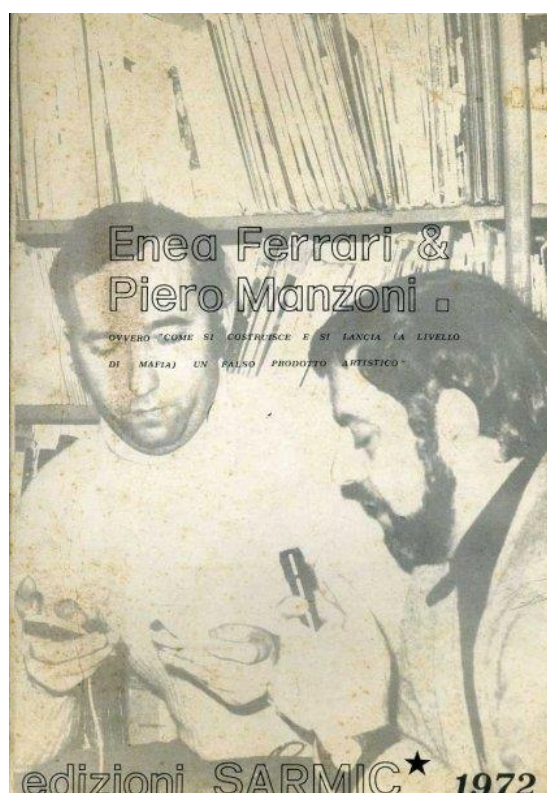


Fig. 20 Copertina del volume curato da Sarenco, *Enea Ferrari & Piero Manzoni. Ovvero "come si costruisce e si lancia (a livello di mafia) un falso prodotto artistico"*, Sarmic 1972



Fig. 21 Foto del corteo di protesta al Grand Palais di Parigi, 16 maggio '72, da «Lotta Poetica», n. 11, maggio 1972, p. 6.



Fig. 22 Alain Arias Misson, *Public Poem* a Pamplona, luglio 1972



Fig. 23 Prospet, a sinistra, e Sarenco, 1972

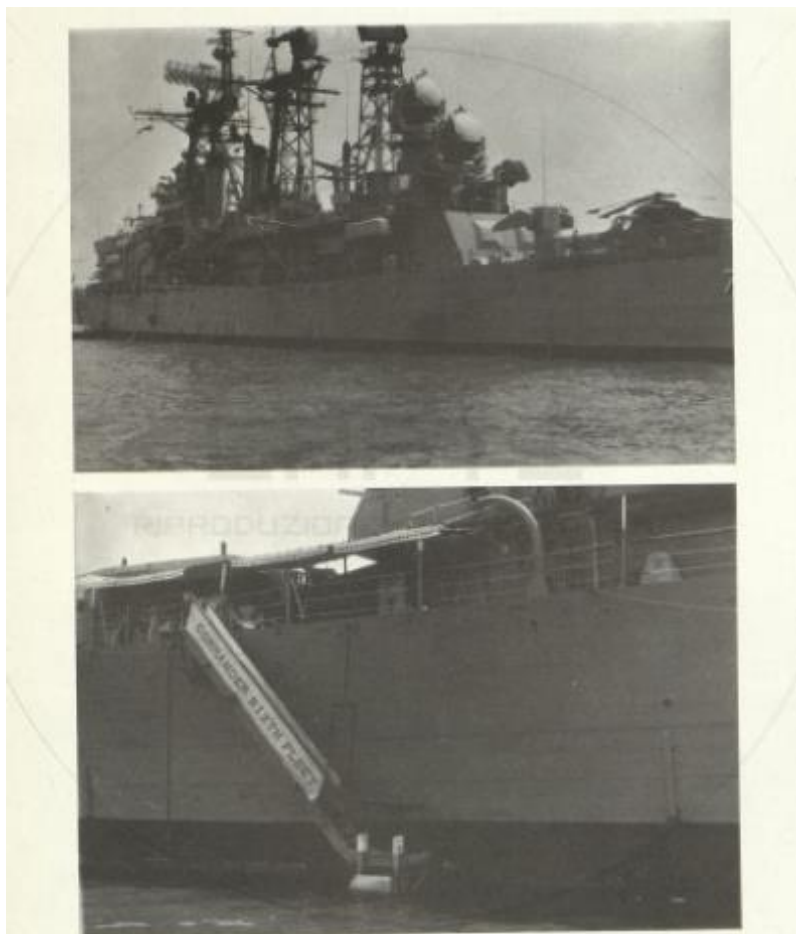


Fig. 24 Nave bombardiera americana alla XXXVI Biennale di Venezia



Fig. 25 H. Damen, *Mixing the concretes*, 1971



Fig. 26 Sarenco, *Contropubblicità, Scambio 2x1, Manzoni-Ferrari*, 1972

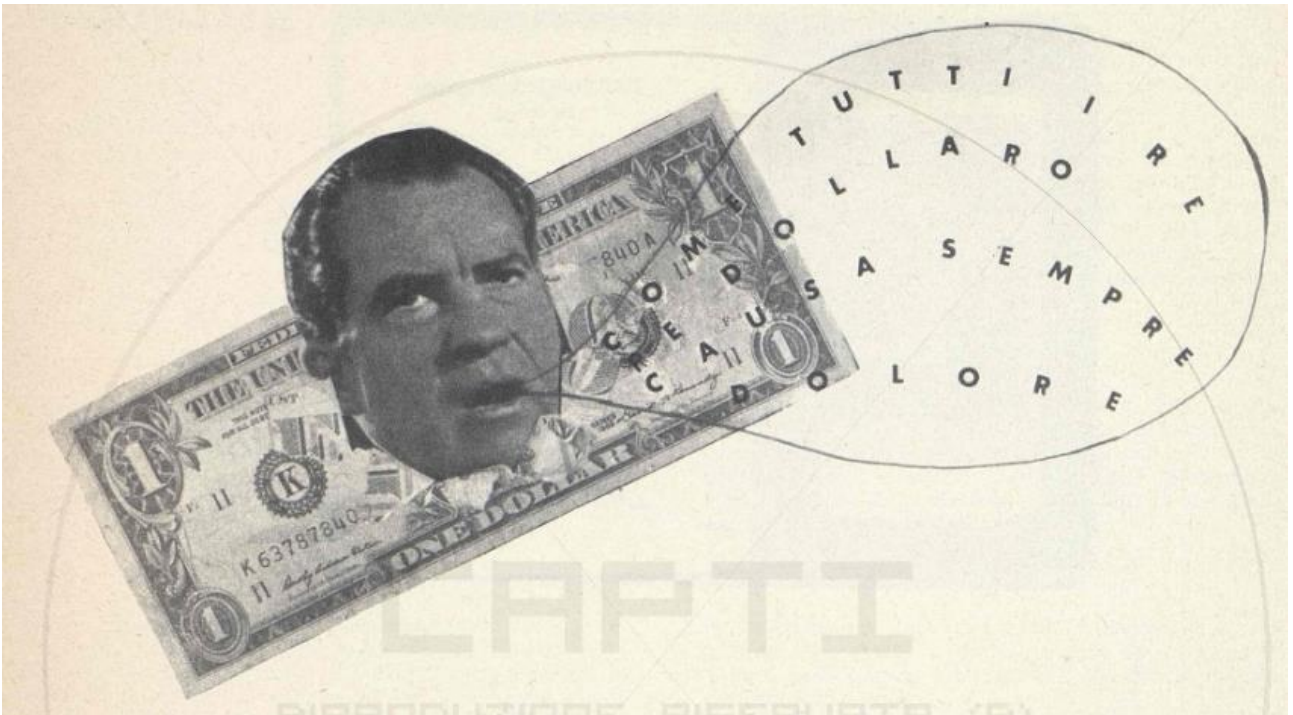


Fig. 27 P. De Vree, *Re dollaro causa sempre dolore*, 1971

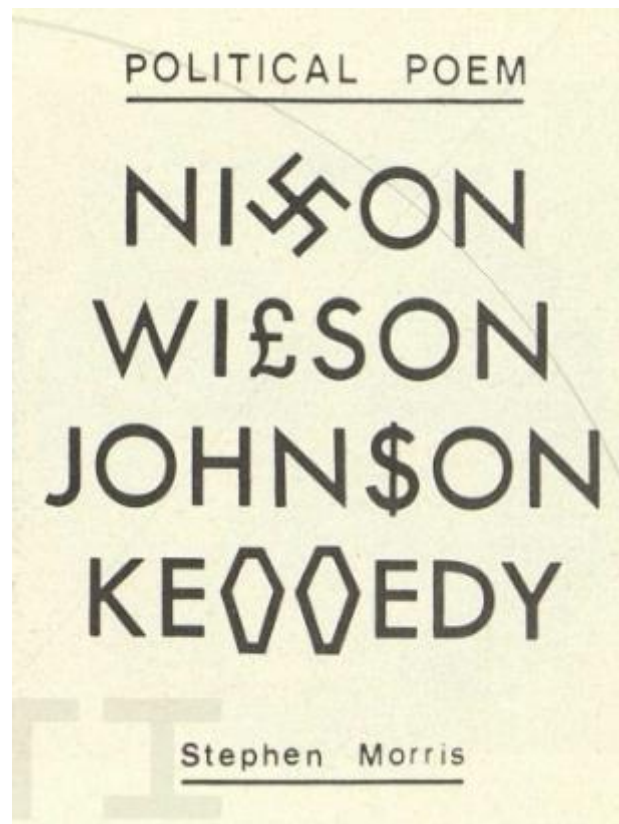


Fig. 28 S. Morris, *Political poem*, 1971



Fig. 29 Lucia Marcucci, *Giornale Parlato*, Firenze 1968

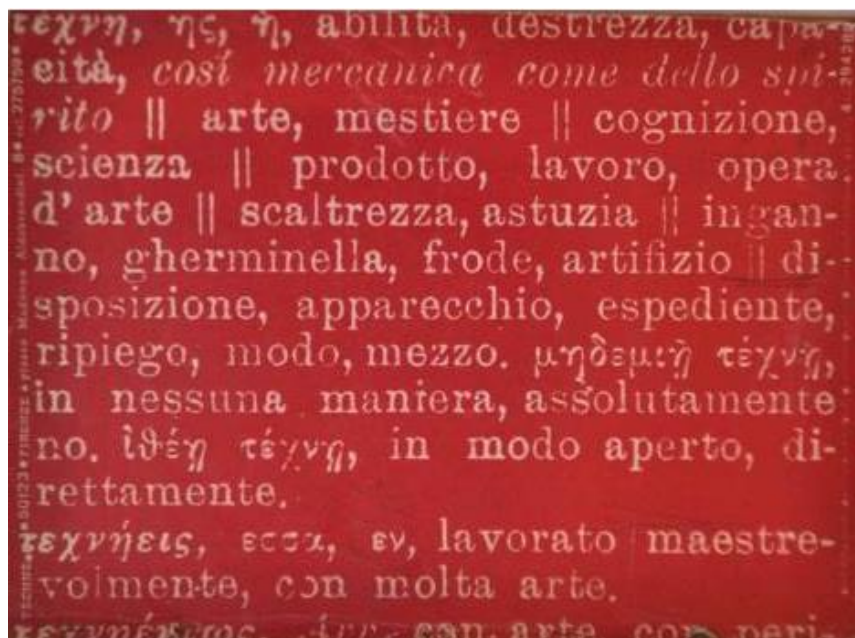


Fig. 30 Copertina del secondo numero della rivista «Téchne»

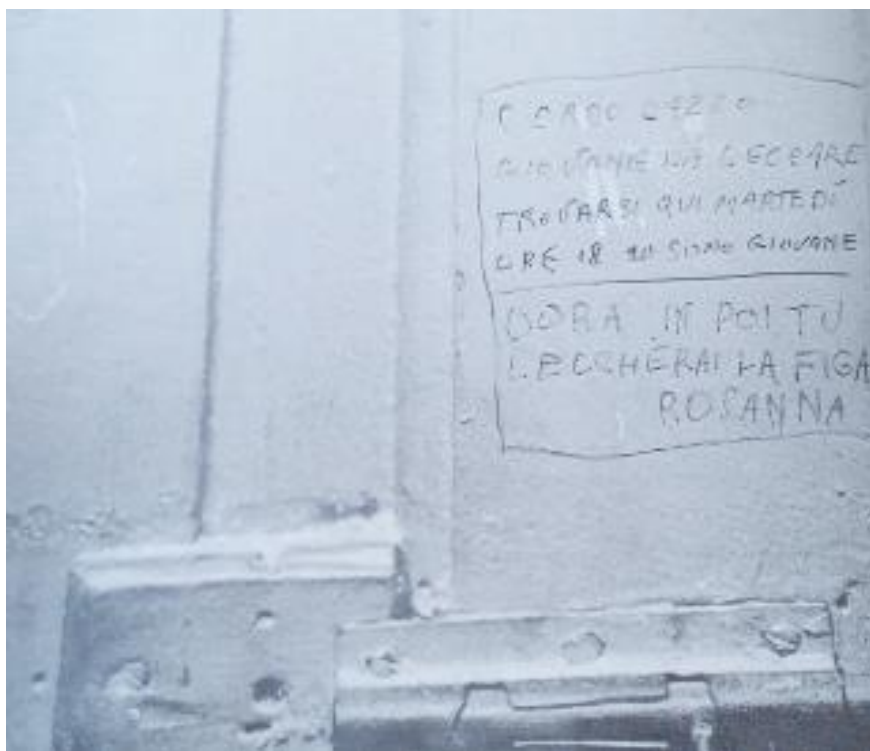


Fig. 31 F. Vaccari, *Poesia trovata*, 1969

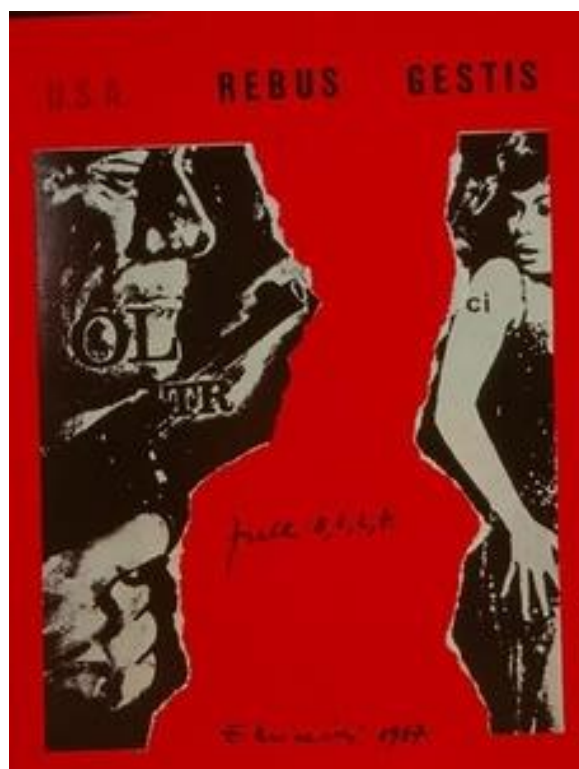


Fig. 32 E. Miccini, *U.S.A. Rebus gestis*, 1969

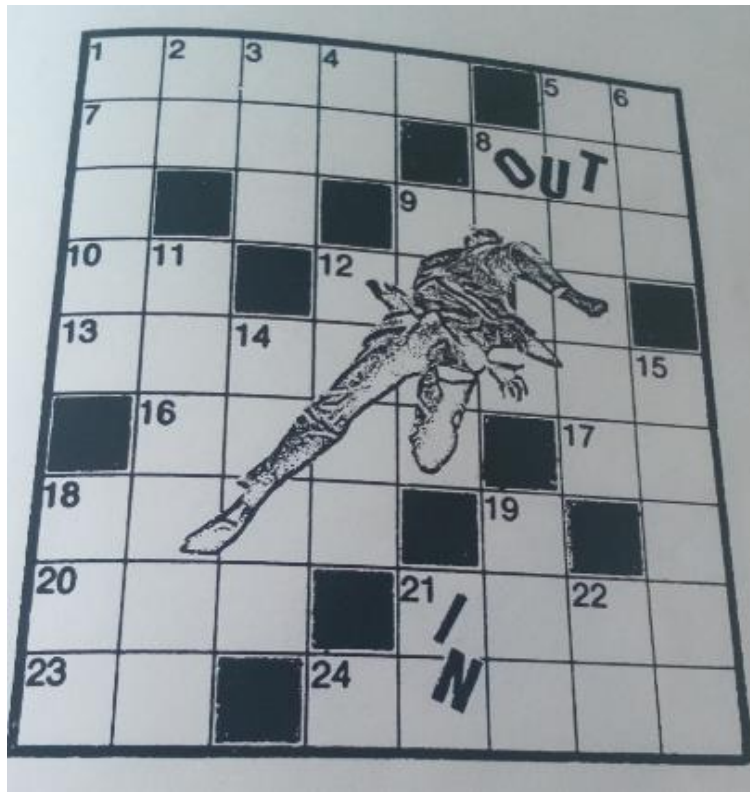


Fig. 33 Michele Perfetti, *Poesia visiva*, 1969

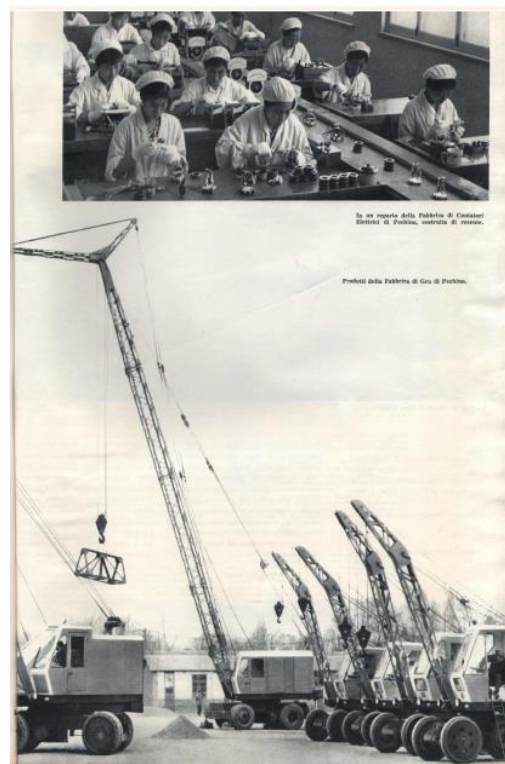


Fig. 34 Collage di fotoreportage dalla Cina maoista, da «Tèchne», nn. 3-4, gennaio 1970, n.n.



Fig. 35 Luciano Ori, *Il futuro è nascosto nei laboratori di ricerca*, 1968



Fig. 36 Sarenco, *Nixon*

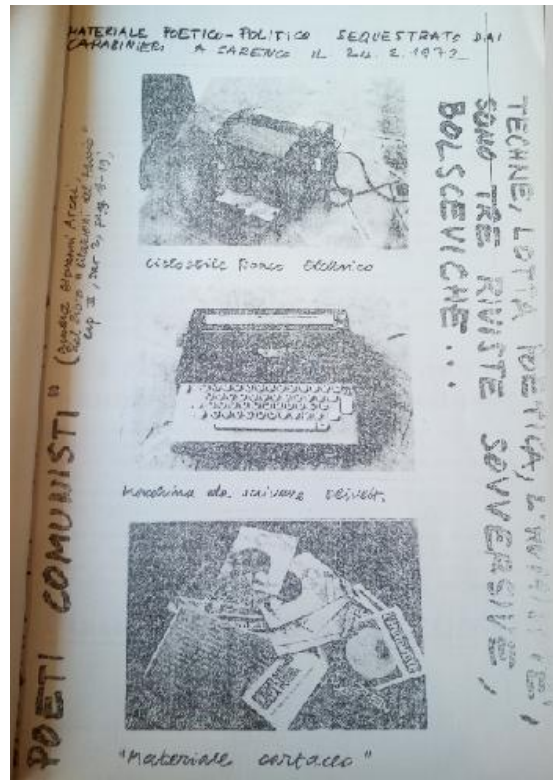


Fig. 37 Materiale poetico-politico sequestrato dai carabinieri a Sarenco nel febbraio del 1972



Fig. 38 Copertina dei nn. 11-12-13 della rivista «Téchné», giugno 1974



Fig. 39 V. Russo, *Ricerca di valore*, spazio Maniero, Roma, aprile – maggio 1974

Apparato iconografico del V capitolo

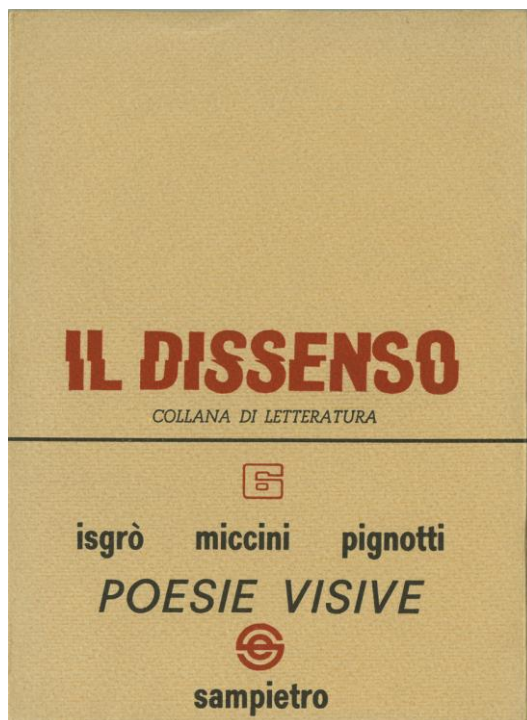


Fig. 1 Copertina di una delle quattro cartelle che compongono l'antologia di poesia visiva curata da Lamberto Pignotti nel 1965 per l'editore Sampietro di Bologna © Archivio Maurizio Spatola, Sestri Levante



Fig. 2 Copertina del libro d'artista...000+1. *Poesie Tecnologico/visive* di Michele Perfetti, 1967 © Archivio Maurizio Spatola, Sestri Levante



Fig. 3 Copertina del catalogo della rassegna *Comunicazioni visive*, Massafra 1968 © Archivio Cooperativa Punto Zero, Taranto

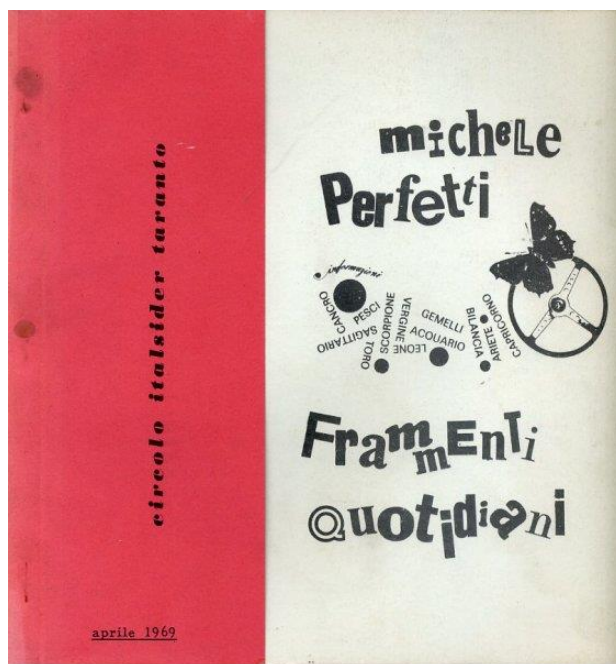


Fig. 4 Copertina della raccolta di poesie visive *Frammenti quotidiani* di Michele Perfetti, 1969 © Archivio Maurizio Spatola, Sestri Levante



Fig. 5 Copertina del catalogo della rassegna *Co/incidenze*, Massafra 1969 © Archivio Cooperativa Punto Zero, Taranto

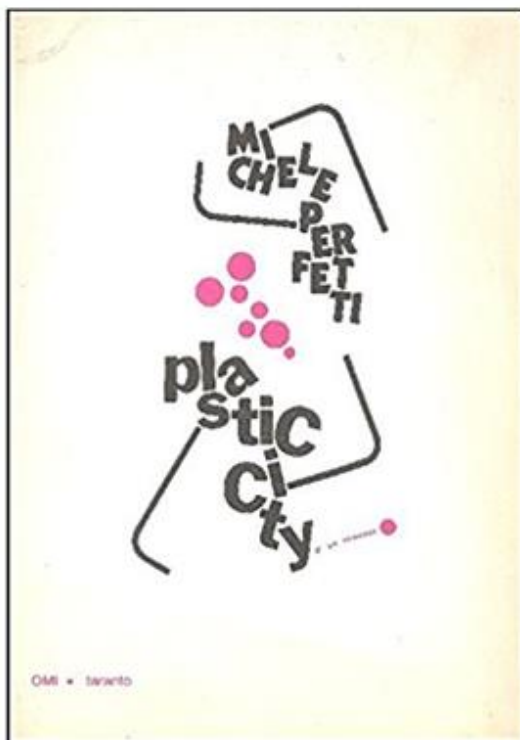


Fig. 6-7 A sinistra, copertina del romanzo visivo *Plastic City* di Michele Perfetti, 1971 © Archivio Fondazione Bonotto, Molvena; a destra, copertina del romanzo visivo *Oggi jet* di Michele Perfetti, 1973 © Archivio Fondazione Bonotto, Molvena




Fig. 8-9 A sinistra, cartoncino-invito della manifestazione *Poesia Pubblica*, Taranto 17 settembre 1972 © Archivio Michele Perfetti, Ferrara; a destra, cartoncino-invito della manifestazione *Poesia in Piazza*, Grottaglie 10 settembre 1972 © Archivio Michele Perfetti, Ferrara



Fig. 10 Manifesto di *Arte Totale Estate '74*, Martina Franca © Archivio Cooperativa Punto Zero, Taranto



Fig. 11-12 A sinistra, Vittorio Del Piano, *Ho organizzato*, da «Geiger», n. 4, 1970 © Archivio Fondazione Bonotto, Molvena; a destra, copertina del catalogo della mostra di Vittorio del Piano, *Il modulo e lo spazio*, 1970 © Archivio Asac, Porto Marghera


partito socialista italiano federazione provinciale di taranto

perché contro il fascismo ancora oggi e sempre
 per il trentennale della morte della compagna vittoria nenni

villa peripato venerdì 5 ottobre ore 17,30 il compagno on. giovanni mosca vice segretario nazionale del partito inaugura la mostra dedicata a vittoria nenni / degli artisti oreste amato / guido baldessarri / mirella bentivoglio / gianni bertini / giulio bizzarri / vito capone / ninni caricato / claudio d'angelo / vittorio del piano / luigi ferro / antonio frasnedi / franco gelli / massimo grillandi / riccardo guarneri / arrigo lora totino / giuseppe manigrasso / marino / luca marcucci / eugenio miccini / giulia niccolai / luciano ori / michele perfetti / massimo perrini / lamberto pignotti / vitantonio russo / sarengo / adriano spatola / maurizio spatola / natalino tondo / william xerra / luca alinari / de filippi / luigi degli abbatì / marlo fasso / franco francesconi / nino giannarico / giampiero serichelli / nunzio solendo / emilio vedova / andrea volo ore 18,30 comizio di mosca presenta il compagno aldo lacaita segretario della federazione.

sala comunale sabato 6 ottobre ore 10,00 dibattito della F.G.S.I. sul tema «la stampa socialista come azione e informazione democratica».

villa peripato ore 18,00 tavola rotonda tra i partiti sul tema «perché contro il fascismo ancora oggi e sempre».

domenica 7 ottobre ore 9,00 diffusione straordinaria dell'*avanti* ore 10,00 cinema «orfeo» proiezione del film «il delitto matteotti» ore 18,30 teatro «poema sinergico» di eugenio miccini azione teatrale in un tempo a cura di teche firenze ore 19,30 comizio di chiusura del compagno on. beniamino finocchiaro presidente del consiglio regionale puglia, presenta il compagno stelio blasi ore 20,30 fiaccolata.

in caso di pioggia il 5 e il 7 nel salone della provincia il 6 sala comunale palazzo di città.

Fig. 13 *Perché contro il fascismo ancora oggi e sempre*, programma della manifestazione, Taranto, 5 - 7 ottobre 1973 © Archivio Cooperativa Punto Zero, Taranto



Fig. 14 Lamberto Pignotti, *Perché contro il fascismo ancora oggi e sempre*, fronte e retro della cartolina prodotta in occasione dell'omonima mostra, tenutasi a Taranto dal 5 al 7 ottobre 1973, ©Archivio Cooperativa Punto Zero, Taranto



Fig. 15 Copertina della cartella documento *No all'abrogazione della legge del divorzio*, prodotta in occasione dell'omonima mostra, tenutasi nel maggio del 1974 negli spazi espositivi della Galleria Punto Zero di Taranto ©Archivio Cooperativa Punto Zero, Taranto



Fig. 16-17 A sinistra, invito alla personale di Eugenio Miccini tenutasi dal 12 al 15 gennaio 1974 alla Galleria Punto Zero di Taranto ©Archivio Cooperativa Punto Zero, Taranto; a destra, copertina del saggio *12 maggio '74 – fine dell'ipoteca clericale*, Lacaity, Manduria 1974 ©Archivio Cooperativa Punto Zero, Taranto

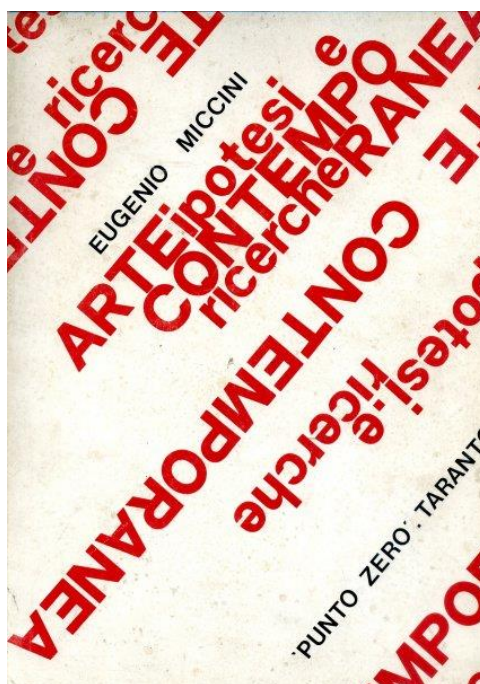


Fig. 18 Copertina del volume *Ipotesi e ricerche di arte contemporanea*, raccolta di saggi di Eugenio Miccini, edita dalla Cooperativa Punto Zero nel 1974© Fondazione Bonotto, Molvena



Fig. 19-20 A sinistra, C. Padin, *Arte/Accion*, dal catalogo del Premio San Vito dei Normanni – II Rassegna internazionale d’arte contemporanea, edizione 1975-76, p. 28 ©Archivio Cooperativa Punto Zero, Taranto; a destra, M. Perfetti, *Un piatto fine*, dal catalogo del Premio San Vito dei Normanni – II Rassegna internazionale d’arte contemporanea, edizione 1975-76, p. 91©Archivio Cooperativa Punto Zero, Taranto

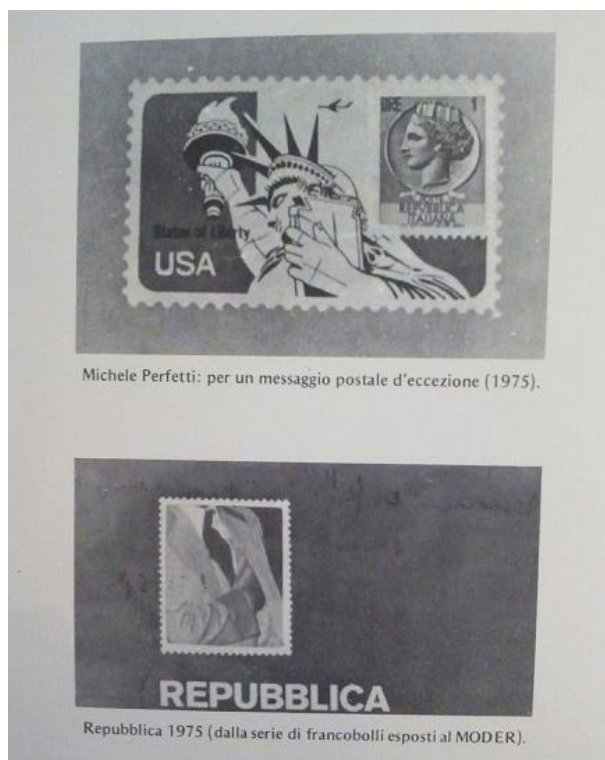


Fig. 21 M. Perfetti, *Per un messaggio postale d’eccezione e Repubblica 1975*, dal catalogo del Premio San Vito dei Normanni – II Rassegna Internazionale d’arte contemporanea, edizione 1975-76, p.98 © Archivio Cooperativa Punto Zero, Taranto



Fig. 22 *Prendiamoci la città*, happening a cura di S. Favale, dal catalogo del Premio San Vito dei Normanni – II Rassegna internazionale d'arte contemporanea, edizione 1975 – 76, p. 141 © Archivio Cooperativa Punto Zero, Taranto



Fig. 23 Copertina del programma degli *Interventi al castello*, Gioia del Colle, 1977 ©Archivio Cooperativa Punto Zero, Taranto

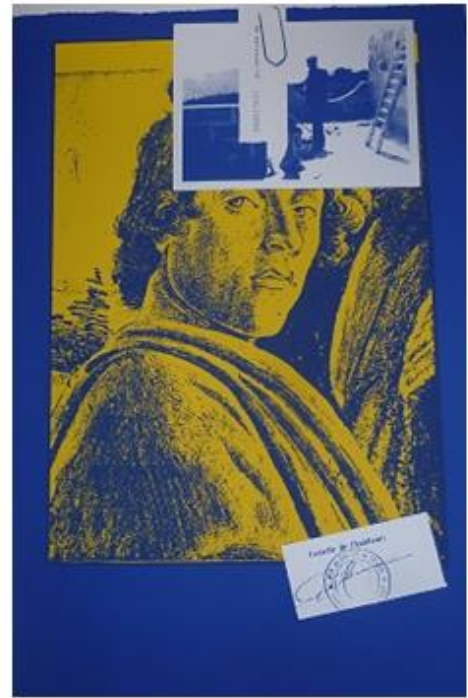
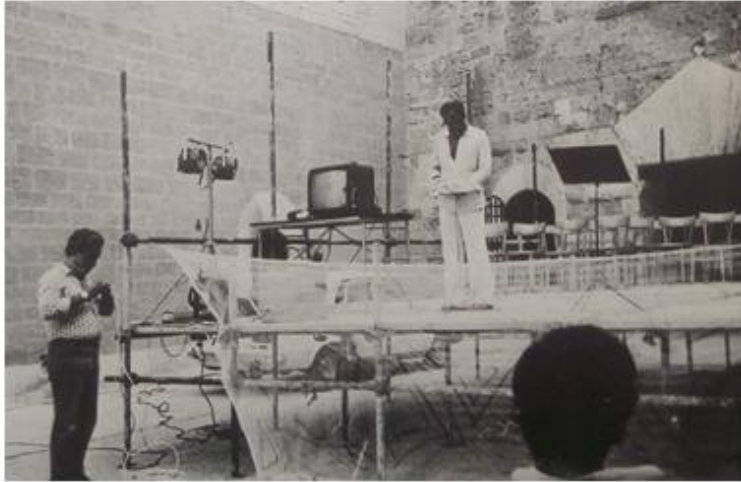


Fig. 24-25 A sinistra, Eugenio Miccini, *Poesia Spettacolo* (con Vittorio Del Piano), Gioia del Colle, 1977 ©Archivio Cooperativa Punto Zero, Taranto; a destra, Franco Gelli, *Botticelli ieri e oggi*, serigrafia dalla raccolta *La valigia dell'emigrante*, 1977 ©Archivio Cooperativa Punto Zero, Taranto



Fig. 26 Poesie visive di Franco Legrottaglie pubblicate sul periodico «Qui Taranto» ©Archivio Cooperativa Punto Zero, Taranto



Fig. 27 Lamberto Pignotti, *Straniera la vita nei giorni*, dalla mostra documento itinerante *Unavertenza di massa: la casa a tutti/ Per una città di tutti/ Perché cambi tutto in tutti*, 1977 ©Archivio Cooperativa Punto Zero, Taranto

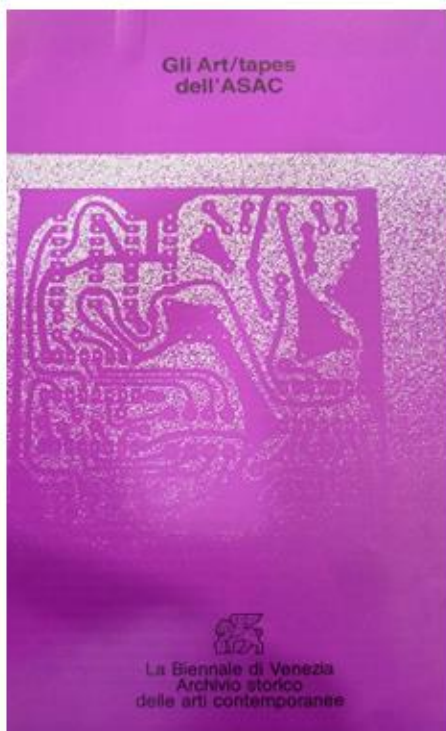


Fig. 28-29 Copertina della brochure della rassegna *Gli Art / Tapes dell'Asac*, a sinistra, e telegramma inviato, a nome del gruppo VideoArteSperimentale, da Vittorio Del Piano al comitato organizzatore, 1977, a destra ©Archivio Asac, Porto Marghera

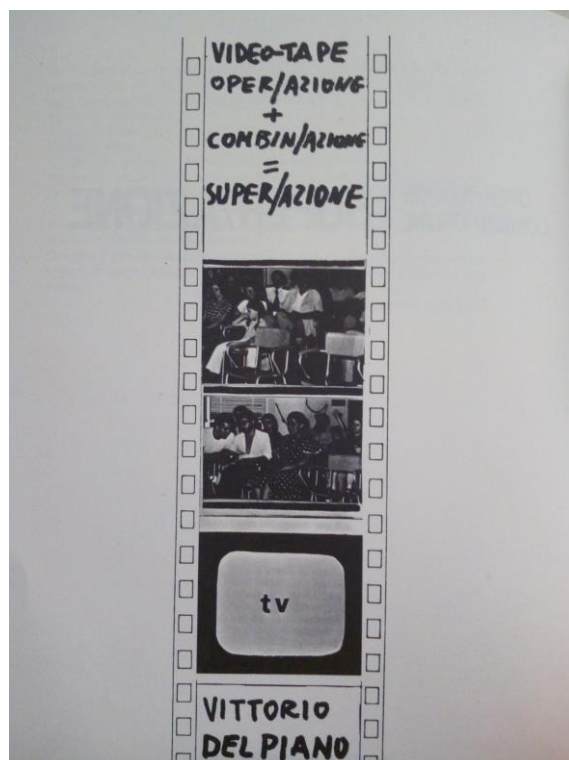


Fig. 30 V. Del Piano, *Videotape*, dal catalogo del Premio San Vito dei Normanni – Il Rassegna Internazionale d'arte contemporanea, edizione 1975-76, p. 102 ©Archivio Cooperativa Punto Zero, Taranto



Fig. 31 *Appunti sulla Puglia*, manifesto della mostra curata dal Centro Internazionale di Brera, Milano, 17-23 giugno 1980



Fig. 32-33 Vittorio Del Piano e Michele Perfetti, *Public Poem* e *In cerchio Smog Poem*, da «Téchné», nn. 14-15-16



Fig. 34 Copertina del volume *Spazio combinabile: segno, gesto, azione, presenza: testimonianze per Vittorio Del Piano*, Téchné, Firenze 1971, ©Archivio Maurizio Spatola, Sestri Levante

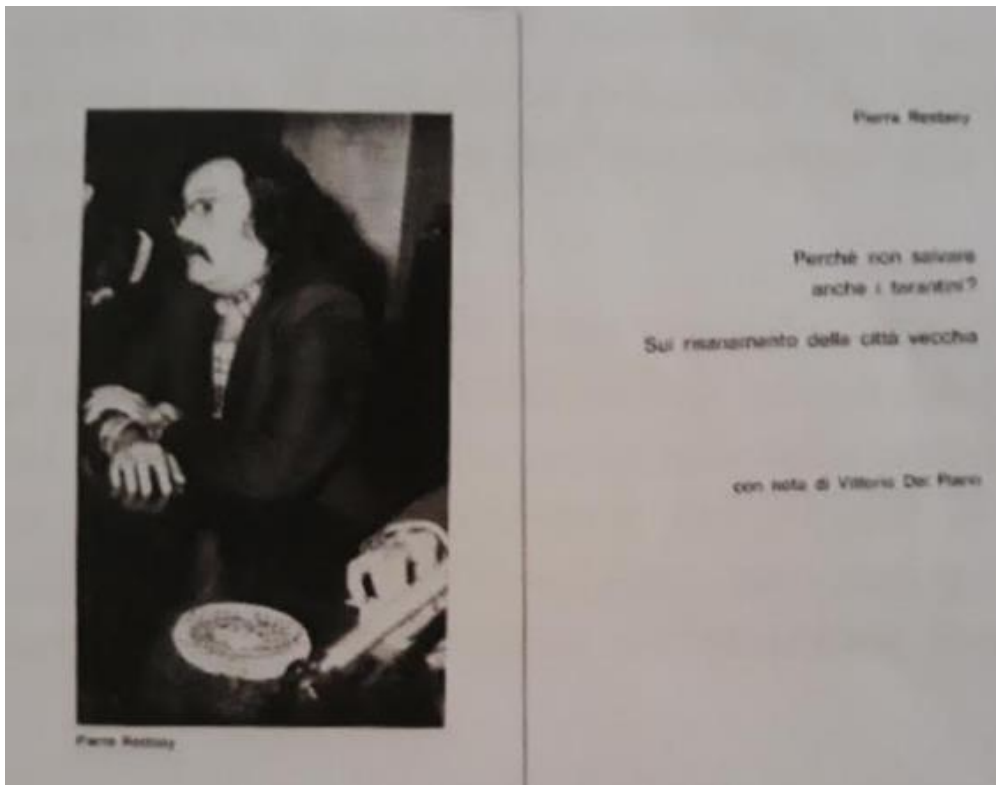


Fig. 35 Contributi critici sull'arte contemporanea in Italia e sul risanamento della città vecchia di Taranto, Punto Zero editrice, 1971 ©Archivio Asac, Porto Marghera



Fig. 36 Copertina della cartella documento *Europa '79*, 1979 ©Archivio Coop. Punto Zero, Taranto



Fig. 37 E. Miccini, *La Poesia spezza i confini*, dalla mostra *Quale scuola per l'Europa*, 1979 ©Archivio Coop. Punto Zero, Taranto