

Le sperimentazioni verbo-visive  
nella neo-avanguardia italiana  
degli anni Sessanta

di Fabio Ciotti



Eugenio Miccini. *L'avventura*, 1967, collage, cm 50x50.

Cesare Brandi ha scritto che l'emergenza di esperienze estetiche in cui il segno della scrittura e l'immagine si intrecciano fino a confondersi costituisce il «sintomo di un'alterazione della civiltà nel suo sviluppo dall'essere della coscienza, e sintomo di una situazione storica di disequilibrio»<sup>1</sup>.

I contesti storico-culturali nei quali la sperimentazione multimediale ha assunto particolare rilevanza, confermano questa tesi. Le forme di espressione verbo-visive, infatti, si sono manifestate con singolare evidenza in momenti di crisi storica e culturale, e hanno costituito la risposta a esigenze di rinnovamento del sistema letterario e artistico. Non stupisce, pertanto, che nel decennio della neo-avanguardia italiana questo genere di sperimentazione

abbia avuto una notevole fortuna, fino al punto di generare poetiche e forme espressive le quali, pur inserite nel contesto di movimenti ed esperienze internazionali, hanno avuto un carattere originalità assai spiccato.

Ci riferiamo al complesso di esperienze che sono state complessivamente rubricate con la formula di *poesia visuale* o *poesia totale*, a indicare la volontà di coinvolgere nel processo di fruizione dell'oggetto estetico molteplici canali di percezione sensoriale, di rendere il semplice atto di lettura una esperienza globale. In questo lavoro cercheremo di fornire un quadro di queste esperienze, sia dal punto di vista della poetica sia da quello delle realizzazioni.

#### *La poesia visuale nelle neo-avanguardie e le sue tipologie*

Con l'etichetta di poesia visuale vengono designate diverse linee di sperimentazione che hanno avuto origine nel decennio 1960-70 (sebbene non manchino significative anticipazioni) e che sono giunte, attraverso successive evoluzioni, fino alla contemporaneità. Carattere comune di queste esperienze creative è stata la tendenza al superamento della forma poetica puramente verbale. Questo superamento viene attuato spostando l'intenzionalità significativa del poeta verso la scrittura in quanto tale, cioè verso il piano dell'espressione, in termini hiemsleviani, del codice verbale grafico. Il segno grafico dunque, da «significante di un significante», come afferma F. Menna<sup>2</sup>, ovvero da simbolo grafico del linguaggio verbale, viene preso come segno iconico, acquista per così dire, opacità e materialità, ridefinendo, fino alla negazione, la sua relazione con il significato all'interno del codice verbale. Nello stesso tempo il segno grafico, la parola, esce dallo spazio testuale, affrancandosi dalle relazioni sintagmatiche che la rendono veicolo di significati, e dunque dalla sequenzialità

temporale della fruizione letteraria, per collocarsi in uno spazio plastico-figurale, per attingere la simultaneità della fruizione visiva.

È sull'asse di questo spostamento che si collocano le diverse esperienze di poesia visuale. Ma tale spostamento si basa su due diverse strategie, una che potremmo di sconfinamento *del* codice verbale e l'altra *dal* codice verbale verso territori semiotici iconografici. Nell'ambito del primo dei due processi vanno ascritte le esperienze che operano esclusivamente sul significante verbale, sulla scrittura. Il segno grafico, dunque, assume valore in sé e per sé, nella sua forma fisica e materiale. È il piano dell'espressione che assume centralità, mentre il piano del contenuto diventa una variabile, che può anche assumere valore nullo. Queste esperienze comunque eterogenee vanno sotto il nome di *poesia concreta*. Dal punto di vista morfologico-descrittivo si può dire che «la poesia concreta si pone come un'esperienza visivo-verbale in cui la parola stessa mira a diventare o evocare una figurazione mediante l'impiego di svariati procedimenti»<sup>3</sup>, il segno grafico diventa segno pittorico tanto che «anziché di poesia visiva si potrebbe parlare di pittura verbale»<sup>4</sup>. È l'atto di scrivere in sé che si riscatta dalla sua funzione secondaria, o meglio sussidiaria. La scrittura, nella sua componente materiale, riacquista una centralità che la nascita dei caratteri a stampa (l'epoca gutenberghiana secondo la definizione di McLuhan) le aveva totalmente sottratto, riportando alla luce i suoi valori iconici.

Sull'altro versante si collocano un'altra serie di operazioni che si basano sull'affiancamento del codice verbale ad altri repertori di segni tratti dal campo dei codici iconografici e delle immagini. Queste operazioni, dunque, si pongono in un campo intersemiotico - ma oggi diremmo multimediale - e puntano alla costituzione di legami sintagmatici tra segni e codici di natura eterogenea. In questa area si pone l'esperienza della *poesia visiva*, che si serve di un lessico vero e proprio formato da parole e immagini tratte dalla realtà, accostate a formare messaggi coerenti. Come scrive uno dei più autorevoli esponenti di questa linea, Lamberto Pignotti

La ricerca del codice della poesia concreta può essere perseguita partendo dall'ipotesi che essa fa leva prevalentemente su convenzioni grafiche e agisce più nell'ambito dei segni alfabetici che dei segni iconografici (che però tende a evocare): essa opera sul versante opposto a quello della poesia visiva vera e propria che fa leva su convenzioni più spiccatamente iconografiche ricavate dalla tradizione delle arti figurative e dalle esperienze delle comunicazioni di massa. Si potrebbe anche dire che mentre la poesia concreta si addentra nella sfera del pre-linguistico, la poesia visiva, spingendo la parola verso la dimensione dell'immagine tende al post-linguistico<sup>5</sup>.

Se questi che abbiamo indicato sono i due poli del campo di esperienze della poesia visuale, quelli che storicamente hanno dato l'avvio a queste pratiche, la zona intermedia è l'area nella quale a partire dagli anni Settanta si è radicata la pratica della *nuova scrittura*. In questo ambito parole e immagini sono equiparate a una ulteriore serie di segni grafici di qualsiasi genere, con il risultato di operare un sincretismo tra le due tendenze operative che abbiamo delineato: nelle operazioni di *nuova scrittura* procedimenti intra e sub-verbali coesi-

stano dialetticamente con esperienze extra e post-verbali, a seconda dei casi con alterna prevalenza dell'una o dell'altra tendenza, a formare un nuovo codice semiotico dove ogni elemento del fare (cioè del *poiein*, del produrre) artistico e del fatto artistico diventa elemento significante, non ultimo il supporto su cui l'operazione si attua.

Con le esperienze della nuova scrittura si supera definitivamente il limite dell'era gutemberghiana, e l'intervento dell'artista si esplica direttamente attraverso il gesto chirografico e calligrafico. Si entra allora in una dimensione soggettiva della scrittura come pratica, come manualità, conseguendo una simultaneità di pensiero-produzione dell'oggetto estetico, che si definisce in una poetica diversa da quella che aveva caratterizzato le esperienze verbo-visive degli anni Sessanta. Si arriva così da una parte a una completa prevalenza dell'elemento iconografico, e dunque della pittura, dall'altra a esperienze di ricerca comportamentale che indagano sulle forme di comunicazione non legate alle pratiche simboliche, come la gestualità.

#### *Le poetiche*

Abbiamo individuato le due linee principali di ricerca che caratterizzano le esperienze verbo-visive negli anni Sessanta. Più avanti riprenderemo in esame questi due settori per darne una descrizione più particolareggiata e per fornire una rassegna di alcune sperimentazioni. Prima però è opportuno delineare il campo problematico dal quale prendono le mosse queste sperimentazioni, sia in riferimento al contesto storico in cui si collocano, sia all'elaborazione teorica e alle poetiche che le supportano.

Qualsiasi posizione assuma nei confronti dei propri strumenti espressivi il poeta sperimentale parte dalla convinzione che le vecchie strutture sintattiche o grammaticali non sono più adeguate al pensiero ed alla comunicazione del nostro tempo, e cerca di rendere evidente - sulla pagina o in qualsiasi altro modo - il suo rifiuto della posizione passiva in favore di un gesto totale.<sup>6</sup>

Questa affermazione di Adriano Spatola indica chiaramente come il punto di partenza delle poetiche sperimentali sia la convinzione di essere di fronte a una radicale crisi della comunicazione, che si articola su un duplice livello. Da una parte si pone il fenomeno dell'incomunicabilità situata al livello della comunicazione sociale: «L'attuale società "opulenta", quella che ha sostituito al valore d'uso il valore di scambio, partorisce un linguaggio suo proprio e il discorso della pubblicità tende a identificarsi col medesimo discorso della società in cui ci troviamo»<sup>7</sup>. La società di massa, dunque, fondata sul valore di scambio, cioè su un valore fittizio e slegato dal bisogno reale, costruisce un codice altrettanto fittizio, quello delle comunicazioni di massa. Questo linguaggio è negazione della vera e propria comunicazione, poiché ipostatizza il processo dialettico su cui essa si basa, producendo messaggi univoci, formulati da settori particolari della società (per la precisione i settori dominanti in quanto padroni dei mezzi di produzione dei linguaggi stessi, i mezzi di comunicazione di massa) che non

richiedono il ruolo attivo del destinatario sociale. La comunicazione sociale ne risulta mistificata in quanto questo ultimo, non avendo coscienza delle regole di produzione dei messaggi non è in grado di interpretare realmente il messaggio, bensì lo riceve come «formula», utilizzandolo in maniera alienata. Se da una parte la «comunicazione linguistica esistente» si deve considerare un «prodotto sociale reificato»<sup>8</sup>, la stessa essenza della comunicazione sociale complessiva oltrepassa i limiti del linguaggio verbale e si basa in grande misura su messaggi visivi altrettanto alienanti e reificati: «si potrebbe dire così», afferma ancora Pignotti, «che la nostra non è una civiltà delle immagini né una civiltà delle parole. Siamo immersi, imbevuti simultaneamente di parole che si fanno vedere e immagini che si fanno leggere. La nostra è una civiltà dei segni»<sup>9</sup>.

Simmetrica alla crisi della comunicazione sociale è quella della comunicazione artistica e letteraria. Da un lato nella società tardo-capitalistica, fondata sulle comunicazioni di massa, il discorso estetico perde la sua centralità nel sistema della produzione culturale e dell'immaginario collettivo. Dall'altro l'industria culturale fagocita linguaggi e temi all'arte e alla letteratura, anche a quella di avanguardia, per banalizzarli e renderli mercificabili, privandoli di senso e neutralizzandone la carica critica<sup>10</sup>. Al poeta sperimentale, dunque, non resta che «il gesto totale»:

la letteratura e l'arte dilagano nella vita quotidiana oltrepassando i margini del libro e del quadro. L'artista ignora i confini, parte per tutte le direzioni, recupera territori lontanissimi dentro e fuori di sé<sup>11</sup>.

Il gesto totale dunque si esplica su di un asse orizzontale che sfonda i confini tra le arti, mettendo in comunicazione campi semiotici fino ad allora separati:

È sotto gli occhi di tutti che l'arte tende a sottrarsi perfino ai suoi attributi tradizionali. Viene messa in discussione la concezione della pittura come quadro da cavalletto e quindi lo "spazio finestra", la funzione statica e bi-dimensionale; di contro l'arte tende al movimento all'architettura al teatro, al cinema, alla narrazione, alla poesia. Parallelamente (simmetricamente) si può rilevare che processi analoghi avvengono negli altri settori artistici: musica che si fa narrativa, poesia che si fa pittura, architettura che si fa linguaggio<sup>12</sup>.

È facile individuare in questa affermazione il riferimento ai vari movimenti che hanno caratterizzato le nuove avanguardie: il recupero dell'oggetto del



Lamberto Pignotti, *Siete ancora in tempo*. 1964, collage su cartoncino. cm 50x70.

*Nouveau Realisme* e del *New Dada*, le esperienze di *Happening* ed *Environmental Art*, l'avanguardia musicale di Cage, e dei Fluxus, fino ai parossismi delle ultime neo-avanguardie, *body-art* e *performance*, e tra gli altri le esperienze verbo-visive che stiamo esaminando. Continua Pignotti: «ci si può legittimamente chiedere: si va verso l'unificazione delle arti? Più precisamente, almeno per ora si può dire che si va formando una specie di super linguaggio verbale, visivo e agito il cui intento è quello di comunicare messaggi estetici»<sup>13</sup>. Ecco dunque l'indicazione di percorso, il progetto del gesto totale: la individuazione di un nuovo codice comunicativo, un "super-codice" che permetta di ristabilire il contatto con il fruitore, di produrre e inviare messaggi autentici e non alienati:

La nuova poesia cerca un contatto diretto con il pubblico, vuol diventare, come dice Gomringer, un "oggetto d'uso", e nel far ciò non può che tentare di eliminare tutte le sovrastrutture mistificatrici - dal grossolano concetto di "eccezionalità" a quello, più sottile ma altrettanto fittizio di "impegno" - che hanno inficiato il rapporto tra avanguardia storica e società.<sup>14</sup>

Si tratta cioè di rimuovere i filtri mistificanti che si interpongono tra oggetto estetico e fruitore. Se l'arte è "eccezionale" - etimologicamente "tratta fuori" - essa si pone al di là del contesto della comunicazione sociale, come forma separata e autoreferenziale. D'altronde lo stesso concetto di "impegno" è altrettanto mistificante perché si pone come cifra interpretativa predeterminata rispetto alla fruizione. Sono due opposti che si toccano nel causare attraverso vie diverse lo stesso corto circuito comunicativo. È sulla funzione attiva del fruitore che si deve agire invece, per attivare un processo di ricezione attivo e consapevole:

Il gesto totalizzante della nuova poesia è insomma sempre, in qualche modo, un tentativo di coinvolgere il lettore a tutti i livelli, per farne oggi un corresponsabile e un complice e domani un coautore: secondo la Solt, il lettore "deve essere ora in grado di percepire il poema come oggetto, e di partecipare all'atto creativo del poeta"<sup>15</sup>.

Il fine è perciò quello di disvelare al fruitore, che vive come condizione alienante il suo essere soggetto parlato, il progetto dell'unica forma di attività comunicativa non alienante, la formatività estetica. E su questo percorso si giunge fino al superamento della stessa oggettualità: può bastare la comunicazione del solo progetto, poiché ogni oggetto può subire il rischio di mercificazione. Siamo al puro concettualismo, alla riflessione tautologica dell'*arte concettuale*. L'operazione estetica risiede nel pensiero, nel progetto. Ma se il pensiero è sempre, in ultima analisi, linguaggio, l'artista concettuale si serve delle parole per comunicare il suo progetto. Ne consegue che le esperienze dei concettuali si pongono per taluni aspetti in un campo contiguo alle ricerche verbo visuali.

Non è difficile rintracciare forti elementi di concettualismo in molte esperienze di poesia visuale, dove spesso si trovano giochi metalinguistici che speculano sul rapporto tra significato e significante o sulle relazioni tra gruppi di

significanti diversi. E simmetricamente le foto di oggetti giustapposte all'ingrandimento in negativo delle loro definizioni nel vocabolario fatte da Kosuth sono sicuramente molto simili a certe operazioni di poesia visuale o di scrittura ideogrammatica.

Tuttavia tra questi due movimenti un discrimine esiste, e non va tanto cercato sul piano delle forme - almeno non esclusivamente - quanto su quello della poetica. Infatti i concettuali usano il linguaggio come strumento per significare il concetto (si pensi alle formule della Darboven). Si tratta di una operazione che si pone sul livello noetico del linguaggio, con intenti analitici, mentre il piano dell'espressione del codice non ha rilevanza. Se l'intenzionalità estetica è nel progetto, il medium è puro strumento. Nelle esperienze verbo-visive, viceversa, questo equilibrio è rovesciato e l'intenzionalità estetica si volge al linguaggio in quanto oggetto, medium; ne consegue una remissione del significato, fino alla sua scomparsa nella pura natura formale del segno grafico.

#### *La poesia concreta*

Delineata la poetica da cui muovono in generale le sperimentazioni verbo-visive degli anni Sessanta, passiamo a esaminare con maggiore dettaglio le singole linee di ricerca. Come anticipato una è quella della *poesia concreta*. Essa eredita una tradizione di esperienze di utilizzo della parola, del segno verbale scritto, nei suoi valori iconografici che ha una storia secolare.

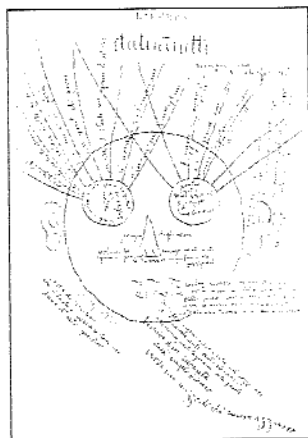
Le prime testimonianze di questo genere di esperienze risalgono ai *carmina figurata* alessandrini, ripresi nell'alto medioevo dai *versus intexti* di autori tardolatini e carolingi. Esperienze simili avranno vasta fioritura nel periodo tardo rinascimentale e barocco, dove troviamo numerosi esempi di opere in cui frasi e parole si dispongono in diverse direzioni, a formare tramite incroci e intarsi, immagini e figure<sup>16</sup>. Ben nota, a questo proposito, la *Bouteille* di Rabelais, una poesia dedicata alla bottiglia che si dispone graficamente a formare l'immagine di un fiaschetto. Scorrendo velocemente attraverso i secoli, possiamo ricordare le pagine del *Tristram Shandy* (1760) di Sterne, dove il geniale scrittore inglese inserisce una vasta gamma di simboli grafici per visualizzare situazioni e azioni della vicenda narrata, e ancora *Alice nel paese delle meraviglie* (1962), dove Lewis Carroll «scrive anche alcune poesie che oggi potrebbero figurare a buon diritto in una antologia della poesia concreta. In particolare quella conosciuta come "coda di topo" e quella in cui attraverso un semplice meccanismo permutativo (in ogni riga, o verso, cambia una sola lettera) la parola "winter" (inverno) si tramuta in "summer" (estate)»<sup>17</sup>.

Tra i precedenti moderni il più autorevole e indicativo è sicuramente Mallarmé con il suo *Un coup de dés jamais n'abolira l'hasard*. In questo che fu l'ultimo suo poema, le parole si dispongono nella pagina al di fuori della regolare linearità, a gruppi o sole, e con diversa intensità e caratterizzazione tipografica. I "bianchi" si susseguono a ritmare il silenzio e, come afferma il poeta "la carta interviene ogni volta che un'immagine per virtù propria, termini o rientri, accettando la successione delle altre" e "le suddivisioni prismatiche dell'i-

dea" si proiettano "in una sceneggiatura spirituale esatta" che è legata alla possibilità di una "visione simultanea della pagina".

Entrando in ambito novecentesco si incontrano finalmente le esperienze che sono dirette progenitrici del concretismo del secondo dopoguerra. Il primo riferimento è costituito dai *Calligrammes* di Apollinaire<sup>18</sup>, dove spesso le parole sono dislocate a formare configurazioni come acrostici, intarsi o a iconizzare il livello semantico della poesia, come nella poesia *Il pleut*, dove le lettere si dispongono in ordine verticale a visualizzare le gocce di pioggia. Ma soprattutto va menzionata la rivoluzione tipografica del *paroliberismo* futurista teorizzata da Marinetti:

La mia rivoluzione è diretta contro la cosiddetta armonia tipografica della pagina che è contraria al flusso e riflusso ai sobbalzi e agli scoppi dello stile che scorre nella pagina stessa. Noi useremo perciò in una medesima pagina *tre o quattro colori diversi d'inchiostro*, e anche 20 caratteri tipografici diversi, se occorra<sup>19</sup>.



Corrado Govoni, Autoritratto, 1915

E se le roboanti indicazioni programmatiche di Marinetti sono rilevanti ai fini del nostro discorso, altrettanto si deve dire di molte opere sue e dei suoi sodali: basti pensare ad alcune composizioni di Ardengo Soffici su *BİFŞZF+18*, di Corrado Govoni, come il noto *Autoritratto*, o ancora alle *tavole parolibere* dello stesso Marinetti.

L'individuazione dei precorritori e ispiratori delle ricerche verbo-visive degli anni '60 tra i protagonisti delle avanguardie storiche potrebbe proseguire a lungo (basti pensare alla inesauribile riserva di sorprese che rappresenta il Dadaismo, con le figure di Schwitters, Picabia, Hugo Ball, Heartfield, e Hausmann, o alla poesia trans-mentale di Chlebnikov e di Krucënych). Tuttavia le esperienze di poesia concreta delle neo-avanguardie non possono spiegarsi solo con i precedenti storici, poiché esse assumono un senso e una rilevanza estetica solo se vengono considerate

nel contesto teorico e culturale che abbiamo delineato nel paragrafo precedente. Specificità questa che si manifesta nella estensione quantitativa del fenomeno, come osservava in quegli anni Renato Barilli:

le infrazioni compiute in passato furono intense, vivide come esplosioni, ma istantanee. Oggi invece non basta più far brillare qualche mina, operare pertugi nelle barriere, ma poi rimanere sconsolatamente al di quà; occorre passare al di là, estendere, allargare insomma, normalizzare le infrazioni, solcare in lungo e in largo quelle nuove aree che gli avanguardisti della prima ora si limitavano ad intravedere<sup>20</sup>.

E questa estensione quantitativa che caratterizza le neo-avanguardie rispetto alle parallele esperienze delle avanguardie storiche diviene differenza sostanziale nella misura in cui essa presuppone la piena consapevolezza, sul piano della poetica, di operare una sistematica destrutturazione del linguaggio poetico.





Altrettanto interessanti i *Dattilogrammi* di Maurizio Nannucci, dove la parola chiave viene sottoposta a una ripetizione seriale, interrotta dall'introduzione di parole che si pongono in un'area semantica contingua (istituendo una relazione segno-interpretante) o oppositiva.

Ma se la parola viene assunta da alcuni dei poeti concreti come elemento base di costruzione o di permutazione, mantenendo in questo la sua integrità di segno, e cioè mantenendo, pur se messa in crisi o sottoposta a indagine, la relazione significante - significato, vi è un'altra area di ricerca che prende la parola come elemento di partenza per una operazione di disseminazione e di decostruzione del lessema nei suoi elementi costitutivi. La parola allora viene dissezionata nei suoi elementi di seconda articolazione, le lettere, e queste si dispongono nel piano dopo aver subito trattamenti grafici che le evidenziano con caratteri di piacevolezza formale. Si è ormai alla negazione del significato verbale, alla riduzione della parola nei suoi elementi non significanti. Se nelle composizioni di Franco Verdi, però, le lettere mantengono ancora la forma alfabetica che ne permette il riconoscimento come elementi della seconda articolazione del linguaggio, Adriano Spatola con i suoi *Zeroglifici* compie l'estrema dissoluzione del linguaggio, spezzando sia le parole sia le lettere in tratti privi di alcuna pertinenza linguistica. L'operazione di Spatola dunque si pone come una risalita alle origini della scrittura ripercorrendo a ritroso i passaggi che hanno portato dall'alfabeto ideografico a quello fonetico. Non a caso egli sceglie per i suoi esperimenti il termine "zeroglifico" dove la sostituzione del tratto 'gero' con 'zero', sta a indicare l'annullamento del valore semantico della parola, che è ricondotta alla pura iconicità.

L'operazione di Spatola, insomma, è di segno inverso a quella dello studio di glottologia, che parte dai segni grafici per risalire ai valori semantici: essa si propone di riportare gli iperformalizzati segni della scrittura occidentale alla pura graficità. Per fare questo egli sottopone i brani di scrittura tipografica tipica delle «profane incisioni» contemporanee a tagli, cesure, sovrapposizioni, fino a renderne irriconoscibili i tratti pertinenti per una lettura semantica e a esaltare i valori meramente iconici.

#### *La poesia visiva*

Il movimento della poesia concreta, di cui abbiamo esaminato alcuni protagonisti, ha avuto una diffusione internazionale. Le esperienze della *poesia visiva* sono invece un fenomeno eminentemente italiano, le cui origini si collocano nel sodalizio di poeti, pittori e musicisti che nel febbraio 1963 fonda a Firenze il *Gruppo 70* (Lamberto Pignotti, Eugenio Miccini, Luciano Ori, Ketty La Rocca, Lucia Marcucci).

Figura centrale del gruppo è Lamberto Pignotti che della poesia visiva, si potrebbe dire, è stato ideatore e principale promotore. In effetti la poesia visiva è una diretta conseguenza della poetica tecnologica che lo stesso Pignotti era andato elaborando nei primi anni Sessanta: la poesia tecnologica «tende a recuperare all'area del linguaggio poetico la refurtiva verbale estorta dal siste-

ma tramite le sue comunicazioni di massa (giornalismo, pubblicità, eccetera) rovesciandone ideologicamente ed esteticamente i significati»; la poesia visiva «cerca di prolungare l'operazione di recupero e di ribaltamento ideologico-estetico degli stessi mass-media sul versante dei messaggi visivi»<sup>22</sup>.

Il punto di partenza della poesia tecnologica e della poesia visiva dunque è la critica all'alienazione dei linguaggi nella società di massa. La falsità ideologica dei messaggi massificati, è portata ai massimi livelli dalla pubblicità o dal linguaggio politico. Infatti essi organizzano il consenso veicolando, sotto forme mistificate dall'uso di immagini che rispondono ad aspettative idealizzate della massa dei riceventi, veri e propri modelli culturali; essi cioè creano le condizioni perché l'ideologia del consumo si perpetui attraverso l'induzione di bisogni fittizi. Pignotti li definisce la "voce del padrone" poiché, proponendo come mezzo per conseguire il fine della felicità immanente il consumo di merci, perpetuano il rapporto consumo-produzione su cui si basa il modo di produzione capitalista, e nascondono le vere cause del disagio sociale. In questo contesto l'operazione del poeta tecnologico-visivo è di attuare una demistificazione dei linguaggi di massa per rendere evidenti i significati ideologici in essi contrabbandati. L'unica via che gli si offre è quella di operare nello stesso campo e con gli stessi strumenti semiotici dei media di massa:

è su questo fronte, volto alla riconquista della parola e dell'immagine rubata, che la poesia visiva ha scavato le sue trincee e dislocato le sue basi operative. Mentre le comunicazioni visive di massa tendono a trasformare le figure retoriche in cliché e l'argomentazione in emblematica dai significati bloccati con mezzi destoricizzanti, disideologizzanti e per fini di asservimento, di sfruttamento, di dominio, la poesia visiva - ripercorrendo il tragitto che dall'emblematica porta all'argomentazione, alla storia, all'ideologia - cerca (come un ladro gentiluomo) di rubare fra ciò che è stato rubato, i rapporti fra le cose e le parole, fra i significati ed i significanti; i segni insomma.

Ponendosi come scuola di guerriglia semiologica, essa prospetta potenzialmente - nell'ambito di una civiltà dei segni, nell'ambito di una società di massa - un'autentica "rivoluzione culturale"<sup>23</sup>.

È dunque chiaro come la poesia visiva per Pignotti si ponga in un chiaro orizzonte ideologico di opposizione all'esistente. Ma questa scelta di campo ideologica fa salva la dialettica tra autonomia ed eteronomia dell'operare estetico. Infatti il poeta visivo non lavora sul piano dei contenuti ma si dispone alla «guerriglia semiologica», si situa cioè sul versante specifico dell'agire comunicativo che è inerente al fare poetico.



Lamberto Pignotti, *Dopo la bomba*, 1965, collage su cartone, cm 50x35.

Per effettuare questa opera di demistificazione il poeta visivo, innanzi tutto, attua uno sfondamento orizzontale del codice verbale verso il campo dei segni ideografici che popolano il mondo semiotico contemporaneo. La poesia non può più limitarsi a fare uso delle parole, ma deve rivolgersi, se vuole mantenere un ruolo specifico e attivo, anche agli altri universi di segni:

la poesia visiva si fonda e si giova di un complesso di suggestioni, di convenzioni, di abitudini, di attese stilistiche globalmente ereditate dalla letteratura e dalle arti figurative: l'informazione cui essa dà luogo non è più spiegabile con le categorie della linguistica ma può essere intesa solo per mezzo di una indagine semiologica nel cui ambito anche i fatti visivi sono interpretati come fenomeni di comunicazione<sup>24</sup>.

Dio è un essere perfettissimo  
come una  
**VOLKSWAGEN** che...

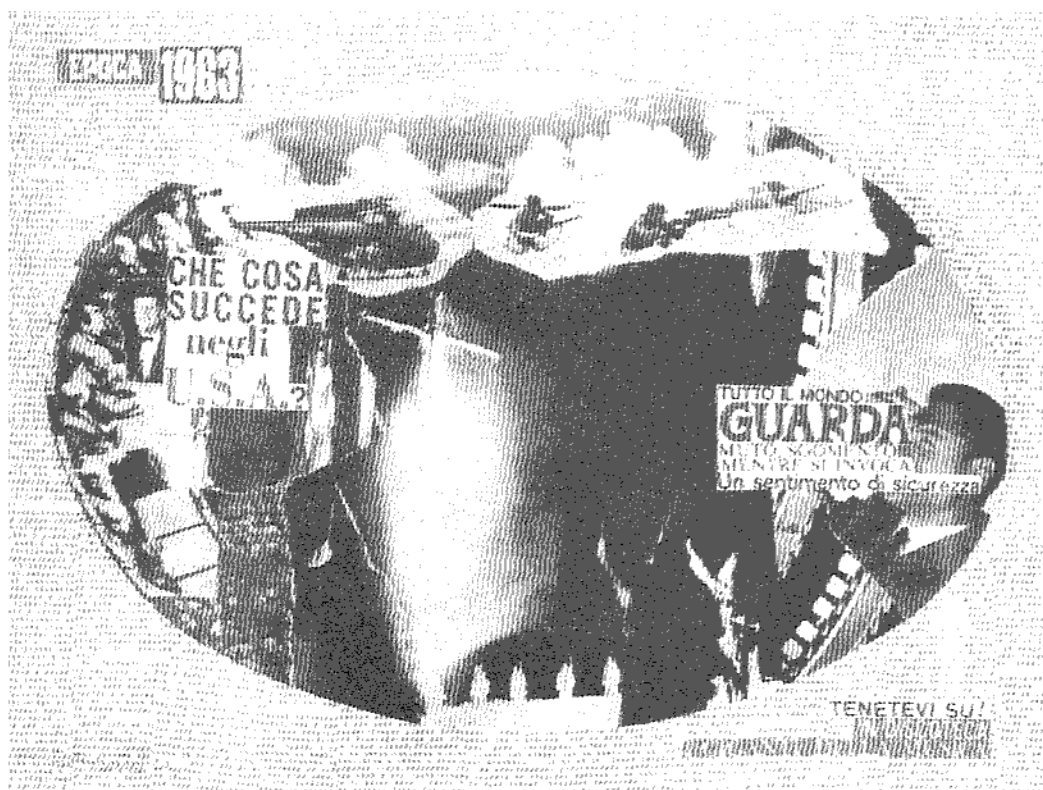


Emilio Isgrò, Volkswagen, 1964

Naturalmente il repertorio cui si attinge è quello dei vari mezzi di comunicazione di massa da cui si traggono immagini e parole. Si attua una sorta di doppio spostamento: uno che porta il codice verbale verso l'iconizzazione, l'altro opposto che sposta il segno iconografico verso la verbalizzazione. La tecnica più comune tra i poeti visivi è il collage, che permette di determinare uno straniamento del messaggio mistificato, attraverso l'accostamento di messaggi diversi e decontestualizzati. L'immagine di massa viene sezionata e abilmente ricomposta per evidenziarne la struttura ideologica, attraverso lo straniamento dovuto all'ironia e alla parodia.

Si vedano le prime opere dello stesso Pignotti e di Lucia Marcucci, che usano materiali tratti dalla pubblicità e dalle riviste di massa, ricomponendole in strutture paradigmatiche di questa sorta di contro-pubblicità. Pignotti si è rivolto successivamente allo studio della comunicazione attraverso i fumetti e i foto-romanzi, attuando una sistematica cancellazione, per sovrapposizione di segni, del materiale verbale, e tralasciando solo alcune parole; fino ad arrivare alla nuvoletta vuota, o riempita solo da indicatori soprasesgmentali. Attraverso questa operazione egli mette in evidenza la condizione di incomunicabilità in cui versa l'uomo contemporaneo, determinata da una vera ondata semiotica, che si trasforma in puro rumore. Le nuvolette dei fumetti dunque per via di numerose sovrapposizioni di segni diventano indecifrabili, oppure comunicano messaggi banali, con una quantità di informazione bassissima, a indicare la caratteristica vacuità delle comunicazioni di massa.

A partire dagli anni Settanta l'opera di Pignotti ha subito un cambiamento nella scelta e nel trattamento dei materiali. Le immagini sono sempre scelte dai mass-media, in particolare foto di giornali ma ora l'intervento del poeta si da come gesto direttamente sull'immagine grazie alla tecnica chirografica.



Eugenio Miccini. *Tutto il mondo guarda*, collage su cartoncino, cm 37x49 (collezione Bonoitto, Bassano del Grappa).

Quest'ultima consente una maggiore compenetrazione tra immagine e parole o segni grafici. La gestualità della scrittura a mano tende un legame più stretto tra materiale oggettivo e la soggettività del poeta, che marca con la penna alcuni tratti dell'immagine fotografica, a volersene appropriare; oppure la firma, per istituire questo rapporto con l'immagine di massa seguendo le operazioni comunemente accettate, che legano un'opera artistica al suo produttore. O ancora vi iscrive, sempre con tecnica chirografica, parole emblematiche che però non tendono più all'understatement ironico, quanto piuttosto, alla evidenziazione delle contraddizioni, al linguaggio di denuncia (si veda la serie *Zero* dove il materiale fotografico visualizza situazioni di degrado sociale, dove l'esistenza non ha valore, è nullificata; o la serie *Versus*, a indicare opposizione all'esistente). Si tratta insomma di un tentativo, attraverso l'operazione estetica di scelta individualizzante, di recuperare alla memoria immagini che andrebbero perdute nella valanga semiotica del mondo contemporaneo.

Altra figura di spicco nel panorama della poesia visiva è Eugenio Miccini, animatore insieme a Pignotti del Gruppo 70, cui ha contribuito anche come teorico. Anche Miccini si pone in relazione conflittuale con l'ordine prestabilito, che

si autoafferma come unico ordine possibile e pensabile. È sintomatica al proposito l'opera *Sic erat in fatis?* dove, in un campo formato da tante piccole steline, campeggia una grossa stella rossa che si pone su di un asse oppositivo con l'ordine apparente del firmamento degli dei che «non amano il disordine». A suscitare il disordine come atto di opposizione nei confronti di un ordine sociale storicamente e non fatalmente determinato punta tutta l'opera di Miccini. Sintomatico è l'uso frequente di mappe topografiche che simboleggiano la gabbia di relazioni convenzionali che stringono il soggetto sociale nel suo ambiente urbano. Su di essi il poeta interviene con tecnica tipografica o chirografica per evidenziare la possibilità di una piena autonomia di comportamento, fino alla rivolta vera e propria, alla riappropriazione della città, attraverso interventi sulla carta topografica. O ancora l'adozione della tecnica del rebus in funzione critica, con lo scopo di demistificare il contenuto tranquillizzante delle amene rappresentazioni su cui si basa l'iconografica enigmistica, e di denunciare quella che egli stesso definisce nel catalogo della mostra allestita a Ravenna nel 1977 la «disastrosa lucida follia che è il vivere contemporaneo».

Tra gli altri protagonisti del gruppo fiorentino vanno ricordati Luciano Ori, con i suoi esercizi di solfeggio e le sue strambe partiture, e Michele Perfetti che punta al disvelamento della carica mistificatoria del linguaggio verbo-visivo che

ci viene dall'informazione dei mass-media (in special modo dalla televisione e dai giornali) operando su riproduzioni di prime pagine di giornali dove alla "parola ritornello" dell'informazione giornalistica, sostituisce vere e proprie partiture musicali (quasi a dire: «sempre la stessa musica»); o su immagini fotografiche della realtà che, rovesciando il consueto rapporto di inclusione medium-messaggio, contengono figure di televisori attraverso i quali traspare solo una porzione limitata dell'immagine di fondo, a voler indicare la visione parziale che i mass-media danno della realtà.

Figura interessante e irregolare è stata Ketty La Rocca (scomparsa prematuramente nel 1976) che, dalle iniziali esperienze in ambito verbovisivo con il Gruppo 70, negli anni Settanta si è concentrata su esperimenti nel campo della poesia fonetica e dalla poesia gestuale, indagando le capacità comunicative di parti del corpo come le mani e le relazioni tra comunicazione gestuale e codici verbali. Fortemente caratterizzata sul piano ideologico e politica anche l'attività di Sarenco, che ha indagato il mondo delle riproduzioni e del pla-



Ketty La Rocca, *Sana come il pane quotidiano*, 1965, collage su cartoncino, cm 50x45 (Firenze, collezione Michelangelo Vasta).

gio, e il discrimine tra autenticità e falsità che si è venuto facendo sempre più impalpabile con l'avvento della riproduzione tecnica dell'opera d'arte (indicative al proposito la serie di riproduzioni di capolavori del passato con la scritta «No reproduction please»).

Difficilmente collocabile in una sola corrente, infine, è la figura eclettica di Emilio Isgrò. Anche se non ha disdegnato esperimenti di poesia visiva classica, come la nota *Poesia Volkswagen*, l'opera di Isgrò si è caratterizzata sin dall'inizio per una particolare attenzione per la negazione della visività. Se il criterio della poesia visiva è infatti quello associativo parole + immagini, Isgrò invece punta a un diverso registro compositivo che si basa sulla cancellatura. Ecco allora che mediante inchiostatura di testi di natura verbale si ottiene un campo composto da parola e macchie, che si dà nella sua valenza iconografica. La cancellatura di Isgrò però non è un atto nichilistico, di distruzione, poiché dalle macchie, attraverso di esse, traspaiono ancora alcuni tratti delle parole cancellate, che si pongono in una zona di confine tra «il parere e il non parere» come rileva Renato Barilli, e si dibattono elegantemente nella pagina.

Altro genere di operazioni compiute da Isgrò è l'associazione paradossale parole-immagini invisibili. In queste tavole egli espone delle didascalie estremamente puntigliose che si riferiscono a un presupposto materiale iconografico. Ma questo materiale è reso invisibile, e al suo posto resta solo il puntinato tipografico; oppure l'immagine viene paradossalmente ingrandita fino a rendere impossibile discernere alcun tratto iconografico pertinente. Nel contrasto tra la chiarezza del messaggio verbale e l'assenza dell'immagine che pure è nelle aspettative del fruitore Isgrò individua il processo migliore per attivare le capacità di intervento interpretativo del lettore. Dunque la sua operazione è di segno opposto a quello della poesia visiva vera e propria: se questa si basa sulla ridondanza del messaggio per istituire l'atto di comunicazione, Isgrò invece si basa sul messaggio lacunoso, e dunque problematizza i meccanismi di produzione del significato.

In questo senso, mentre l'opera di Isgrò si può considerare un ponte di raccordo tra le ricerche di poesia visuale vera e propria e le ricerche analitiche degli operatori concettuali, la poesia visiva si iscrive nell'ambito delle operazioni di tipo pop. Essa infatti si serve dello stesso materiale cui gli artisti pop si rivolgono, il mare di messaggi che invade la comunicazione sociale nella società di massa, con l'intento di metterne in evidenza i contenuti ideologici e le



## BIANCO NAPALM



Ketty La Rocca, *Bianco napalm*, 1967, stampa plastificata su legno, cm 75x50, collezione dell'artista.

caratterizzazioni massificanti. Il poeta visivo dunque si appropria del meccanismo di produzione dei messaggi e lo riutilizza invertendolo di segno. Egli rinuncia alla sua posizione di artefice, di creatore per calarsi in quella di operatore specializzato in linguaggi. Ma se la Pop Art, nella sua declinazione più nota, svolge questa operazione in maniera neutrale (si pensi alle ripetizioni di Warhol, o ai fumetti di Linchtenstein), il poeta visivo opera sotto il segno di una ideologia determinata, una precisa scelta critica rispetto ai codici che utilizza.

Si può dire che proprio questo atteggiamento del soggetto, che fa salva la sua specificità di portatore di un progetto formativo caratterizza in genere l'ambiente pop figurativo italiano da quello anglosassone, ed è in questo ambito che si inserisce con le particolarità che abbiamo analizzato il fenomeno della poesia visiva.



- 1 Brandi C., *Segno e Immagine*, Palermo, Aestetica, 1986, p. 16.
- 2 Filiberto Menna, «Intervento», in Luciano Ori (a cura di), *La poesia visiva (1963-1979)*, catalogo della mostra omonima, Firenze, Vallecchi, 1979, p. 20.
- 3 Lamberto Pignotti, *Fra parola e immagine*, Padova, Marsilio, 1972, p. 72.
- 4 Ivi, p. 73.
- 5 Ivi, p. 70.
- 6 Adriano Spatola, *Verso la poesia totale*, Torino, Paravia, 1978, p. 31.
- 7 Lamberto Pignotti, *Fra parola e immagine*, cit., p. 16.
- 8 Gianni Scalia, *La nuova avanguardia (o della "misera" della poesia)*, in AA.VV., *Avanguardia e neo-avanguardia*, Milano, Sugar, 1966, p. 7.
- 9 Lamberto Pignotti, *Fra parola e immagine*, cit., p. 16.
- 10 Cfr. Frederic Jameson, *Il post-moderno*, Milano, Garzanti, 1989.
- 11 Lamberto Pignotti, *La morte dell'arte* in AA.VV., *Sulla neo-avanguardia*, Foggia, Bastogi, 1983, p. 194.
- 12 Lamberto Pignotti, *Fra parola e immagine*, cit., p. 69.
- 13 Ibidem.
- 14 Adriano Spatola, *Verso la poesia totale*, cit., p. 15.
- 15 Adriano Spatola, *Verso la poesia totale*, cit., p. 92.
- 16 Si veda su questo il fondamentale testo di Giulio Pozzi, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1982.
- 17 Vincenzo Accame, *Il segno poetico. Materiali e riferimenti per una storia alla ricerca poetico-visuale e interdisciplinare*, Milano, Ed. d'Arte Zarathustra, 1981, II ed., p. 13.
- 18 Guillaume Apollinaire, *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre*, Paris, Mercure de France, 1918.
- 19 Filippo T. Marinetti, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà (11 maggio 1913)*, in Luciano de Maria (a cura di), *Marinetti e il Futurismo*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1981, pp. 108-109.
- 20 Renato Barilli, *Parlare e scrivere*, in *Informale, oggetto comportamento. La ricerca artistica negli anni 70*, Milano, Feltrinelli, 1988, p. 129.
- 21 Arrigo Lora Totino, in *Omaggio a Carlo Belloli*, catalogo della mostra omonima, Milano, Studio Santandrea, 1977.
- 22 Lamberto Pignotti, *Il supernulla. Ideologia e linguaggio della pubblicità*, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1974, p. 177.
- 23 Lamberto Pignotti, *Fra parola e immagine*, cit., p. 70.
- 24 Ivi, p. 72.