

Il Museo della Carale ha il piacere di invitarLa all'evento

Cent'anni di scrittura visuale in Italia 1912 – 2012



dal 5 maggio al 16 settembre 2012

Cent'anni di scrittura visuale in Italia 1912 – 2012. I classici

La Mostra è dedicata agli artisti tuttora viventi che parteciparono nel 1973 alla mostra organizzata da Luigi Ballerini alla GAM di Torino. Opere di: Nanni Balestrini, Mirella Bentivoglio, Ugo Carrega, Arrigo Lora Totino, Stelio Maria Martini, Giulia Niccolai, Anna Oberto, Lamberto Pignotti, Sarenco, Gianni Emilio Simonetti, Carlo Alberto Sitta, Rodolfo Vitone

OM carta e matita. Disegni di Martino Oberto

In attesa della retrospettiva, vengono esposti alcuni disegni dell'Artista, tra i quali l' Angelo bianco, da poco ritrovato

Wundernachtskammer Sogno smarrito

Omaggio all'utopia olivettiana – fuori mostra
Installazione di Lucia Pescador

Programma

Sabato 5 maggio

ore 16.00 Inaugurazione delle mostre

ore 16,30 *Cent'anni di scrittura visuale in Italia 1912 – 2012. I classici.* Conversazione con gli artisti e i critici. Partecipano: Gio Ferri, Lorena Giuranna, Arrigo Lora Totino, Anna Oberto, Raffaele Perrotta, Sandro Ricaldone, Sarenco, Gianni Emilio Simonetti, Carlo Alberto Sitta, Rodolfo Vitone

Domenica 6 maggio

ore 10.00: Presentazione del libro ***Il segno irraggiungibile. Martino Oberto (OM)***, a cura di Lorena Giuranna e Adriano Accattino. Con un testo di Raffaele Perrotta e prefazione di Giorgio Zanchetti

ore 10,30 *Sulla figura e l'opera di OM.* Interventi di Adriano Accattino, Gio Ferri, Lorena Giuranna, Raffaele Perrotta, Sandro Ricaldone, Rodolfo Vitone

dalle ore 15.30:

“La copia” workshop a cura di Lorena Giuranna, Francesca Marianna Consonni e Alessandro Castiglioni

Museo della Carale in Ivrea, via Miniere 34.

L'ingresso è libero. Per visite alle mostre, prenotazioni al numero 0125 612658

Per informazioni: Adriano Accattino tel. 0125 612658 e indirizzo mail adrianoaccattino@netsurf.it
www.museodellacarale.it

BIOGRAFIE DEGLI ARTISTI E OPERE ESPOSTE

NANNI BALESTRINI

È nato a Milano nel 1935, vive tra Roma e Parigi. Negli anni Sessanta è stato tra i principali animatori della stagione della neoavanguardia, ha fatto parte dei poeti "Novissimi" e del "Gruppo 63". È autore del ciclo di poesie sulla *Signorina Richmond* e della trilogia *La Grande Rivolta* (*Vogliamo tutto*, *Gli invisibili* e *L'editore*) sulle lotte del movimento negli anni '70. Recentemente ha pubblicato *Tutto in una volta* (antologia di poesie 1954-2004) e il romanzo *Sandokan, storia di camorra*. Parallelamente alla produzione letteraria ha sviluppato un'importante ricerca in campo visivo. Ha partecipato a numerose mostre in Italia e all'estero, nel 1993 alla Biennale di Venezia, e recentemente con personali alla Galleria Mazzoli di Modena, al MACRO (Museo d'arte contemporanea di Roma), alla Fondazione Morra di Napoli e alla Fondazione Mudima di Milano.

OPERE PRESENTATE

Flux 1 e 2

2008 – cm. 200 x 159 – stampa su tessuto

Espresso 65

1965, 1-7, collage su carta, formati vari

MIRELLA BENTIVOGLIO

È nata nel 1922 a Kleggenfurt (Austria) da genitori italiani. Risiede a Roma. Ha ricevuto educazione plurilingue, nella Svizzera tedesca e in Inghilterra. Dal 1968 è titolare di idoneità per l'insegnamento dell'Estetica e della Storia dell'Arte nelle Accademie italiane. Autrice, fin dalla prima giovinezza, di libri di poesie in italiano e in inglese, dalla seconda metà del XX secolo ha fatto parte dei movimenti verbosivi nell'ambito delle neoavanguardie artistiche internazionali. Dalla pratica della Poesia Concreta, della Poesia Visiva e della Scrittura Visuale, che hanno segnato il suo ingresso nella sfera delle nuove sperimentazioni, fin dagli anni Sessanta ha dato avvio a una personale forma di poesia-oggetto. A partire dagli anni Settanta ha realizzato performance, eventi poesia-azione e poesia-environment, ha allestito grandi strutture di significato simbolico su suolo pubblico. Ha esposto alla Biennale di Venezia, alla Biennale di San Paolo del Brasile, al Centre Pompidou di Parigi, a Documenta di Kassel, al Museum of Modern Art di New York, a Palazzo Pitti (Firenze). Sue installazioni in pietra o materiale ligneo si trovano nelle collezioni permanenti di vari musei italiani. Opere parietali e poemi-oggetti in materiali diversi sono esposte in permanenza in numerosi musei internazionali e nelle sedi di importanti banche. Mirella Bentivoglio è attiva anche come critica d'arte, in particolare del settore verbo-visivo. Ha curato e presentato numerose rassegne e mostre collettive in Italia e all'estero. Collabora a riviste e quotidiani.

OPERE PRESENTATE

Azione: WRIT IN WATER

fotografie di Paola Binante

UGO CARREGA

È nato a Genova Pegli nel 1935. Vive a Milano. Nel 1958 pubblica, stampato al ciclostile, il suo primo fascicolo di poesia sperimentale e visuale dal titolo *èini*. Lo stesso anno incontra Martino Oberto, "maestro terreno con il quale maturo la mia prima formazione", e inizia a collaborare alla sua rivista *Ana Etcetera*. Dal 1965 al 1968 pubblica una propria rivista: *Tool- Quaderni di poesia simbiotica*. Fonda successivamente *Bollettino Tool* e *aaa* (con Mario Diacono). Fin dalla fine degli anni '60 importante riferimento biografico è anche l'incontro con Emilio Villa, dapprima conosciuto come poeta, con cui avrà le discussioni e gli scambi più fruttuosi per la sua maturazione di uomo e di artista. Nel 1970 espone le sue prime opere di poesia visuale alla Galleria Schwarz di Milano. Nel 1971 fonda il Centro Tool (che, in omaggio a Marcel Duchamp, diverrà in seguito Mercato del

Sale), uno spazio espositivo aperto alla partecipazione di vari amici che operano nell'ambito della poesia visuale. Nel 1973 crea con Vincenzo Ferrari e Claudio Salocchi il "Centro di Ricerca non Finalizzata" e realizza il libro *Gli oggetti recuperati della nostra infanzia* e il film *Oggetti sani, oggetti malati*. Nel 1988 crea, per Paolo Della Grazia, l'Archivio di Nuova Scrittura, il cui materiale è depositato al M.A.R.T. di Trento e Rovereto e al Museion di Bolzano. Dal 1965 le sue opere vengono esposte in tutte le più importanti rassegne di poesia visuale. Ha al suo attivo numerose pubblicazioni sia in ambito critico sia creativo; e numerose collaborazioni a riviste di avanguardia.

OPERE PRESENTATE

Per la metamorfosi di K.

La mente non sta mai ferma
smalto su tavola, 1999

Il desiderio fa grande la cosa
1972

Metafora
tempera su tela, 1993

Consono
1962

Non c'è stasi
1962

Le opere di Ugo Carrega sono state gentilmente prestate dalla Fondazione Berardelli di Brescia.

ARRIGO LORA-TOTINO

È nato nel 1928 a Torino, dove risiede. Nel 1959 fonda, insieme ad altri artisti, la rivista di letteratura sperimentale *antipiugù*, che dirige fino al 1966. Nello stesso anno fonda e dirige *Modulo*, rivista di cultura contemporanea, che dedica il primo numero alla Poesia concreta. Con il musicista Zaffiri e il pittore De Alexandris fonda a Torino nel 1964 lo Studio di Informazione Estetica per la ricerca di interrelazioni tra poesia visuale e sonora, arte e musica elettronica e per la diffusione di ricerche neocostruttiviste. Nel 1978 pubblica *Futura, Poesia Sonora*, ampia antologia di sette dischi LP di poesia sonora, con presentazione storico critica dal futurismo a oggi. Dal 1967 al 1969 pubblica una serie di *Corpi di Poesia*, poesie visuali tridimensionali su plexiglas serigrafato (multiart, Torino). Nel 1968 pubblica con Piero Fogliati *Il Liquimofono, congegno generatore di Musica Liquida e la Poesia Liquida, inflessioni tuffate nell'idromegafono*. Nel 1977-78 pubblica due portfolio di poesia visuale a più colori: *Cromofonemi iridescenti* (Tuttagrafica, Torino) e *Incandescenze*, cinque itinerari litoranei (La Nuova Foglio, Macerata). Nel 1978 crea lo spettacolo *Futura*, con il regista Lorenzo Vitalone e l'attore-mimo Valeria Magli, e realizza numerose performance in Italia e all'estero. Nel 1986 crea con Sergio Cena lo spettacolo *Trilucci di scena*. Nel 1987 crea ed esegue *Futurismo contro Passatismo*, all'Auditorium di Torino Esposizioni. Nel 1998, per conto della Regione Piemonte, è stato organizzato presso il Circolo degli Artisti di Torino l'esposizione *Arrigo Lora- Totino, il teatro della parola*, a cura di Mirella Bandini. Ha in preparazione su Internet una storia della poesia visuale dal periodo alessandrino (300 a.c.) a oggi (www.ululate.com).

OPERE PRESENTATE

UDOR
tavole serigrafate, 1989, in cinque versioni

I CINQUE SENSI
elaborazioni fotografiche in quattro tavole, 2008

10 TAVOLE DI POESIA CONCRETA:

Essere per essere, 1980
Il silenzio del mare, 2004
Linea più due punti, 1971
Silenzio-rumore, 2005
Notturmo, 1975
Ombra-luce, 1972
Lo spazio del tempo, 1967
Virtù specchiata, 2012
La mossa del testo, 2006
Dis-ordine, 1970

HENRI MATISSE: LA DANCE

(copia)

I FIORI DELLA PROSA

collage su masonite, 2012

STELIO MARIA MARTINI

È nato nel 1934 ad Ancona. Ha precocemente scoperto la vocazione per la poesia. Nel 1956-58 disponeva di un solido nucleo di poesie, che saranno poi pubblicate in aggiunta a diversi volumetti dei *Pattern* e, in particolare, in due di essi (*Détournement*, *Diario*). Tra il 1959 e il '62 pubblica i primi poemi-collages e dedica attenzione al futurismo. Incontra Mario Diacono ed Emilio Villa. Avvengono in quegli anni i contatti con gli Oberto e un fitto carteggio con Carrega. Nel 1963 pubblica *Neurosentimental* e *Formulazioni non-A*, in cui confluiscono le notazioni verbali e visive venutesi accumulando. Negli anni 1968-69 conduce esperienze formative di poesia "collettiva": "il primo foglio collettivo fu una festa, gli altri no". Partecipa ad alcuni film di Caruso e Visco. Dalla proficua collaborazione con Caruso nascono la nuova serie di *Uomini e idee* e parallela collana di libri, i 40 volumetti dei *Pattern*, i due volumi delle *Tavole parolibere Futuriste* e riedizioni futuriste, il fascicolo *Dettagli/Futurismo*. Pubblica un saggio su E. Villa. Dal 1976 intensifica ulteriormente le pubblicazioni, le partecipazioni a eventi e mostre collettive, l'allestimento di personali, in un percorso bio-bibliografico immenso.

OPERE PRESENTATE

Ci sono storie che
2012

Mano messa
1998

Senza titolo
collage, 1994, cm. 30x23,5

Lo scrittore e la scrittura
collage, 1991

Senza titolo
collage, 1966, cm. 21x16

Uccide tutti
collage, 1966, cm. 25x13,5

Riflessi abbaglianti
1966, cm. 23,5x15,5

Le opere di Stelio Maria Martini sono state gentilmente prestate dalla Fondazione Berardelli.

GIULIA NICCOLAI

E' nata a Milano, dove ha pubblicato, nel 1966, presso l'editore Feltrinelli, il romanzo *Il grande angolo*. Nel 1969 è uscito presso le edizioni Geiger il suo libro di poesia concreta *Humpty Dumpty*, nel 1971 i nonsense geografici *Greenwich*, e nel 1974 *Poema & oggetto*.

Ha curato con Adriano Spatola la rivista di poesia *Tam Tam*.

OPERE PRESENTATE

Due poesie visive

ANNA OBERTO

Attiva dal 1958 nella rivista di ricerche interlinguistiche *Ana Eccetera*, fondata con Martino Oberto a Genova, sviluppa un discorso teorico e operativo sulla scrittura della donna. Partecipa a mostre, convegni, rassegne, antologie, nazionali e internazionali, del movimento della Scrittura visuale. Dal 1972 al 1978 partecipa alla Biennale d'Arte di Venezia. Fin dagli inizi degli anni '70 è presente in tutte le più importanti manifestazioni di Scrittura visuale in Italia e all'estero. Tra le mostre più recenti si segnalano: *Text Image. Ricerche verbo visuali italiane e internazionali da Archivio Della Grazia*, Musei La Chaud de Fond, Bolzano e MART di Rovereto, 1999-2001-2002; *1950-2000. Arte genovese e ligure*, Museo Villa Croce, Genova, 2001; *Alfabeto in sogno*, Chiostrì di San Domenico, Reggio Emilia, 2002; *Attraversare Genova. Percorsi e linguaggi del contemporaneo anni '60-'70*, Museo Villa Croce, Genova, 2004-2005; *Primo piano Parole Azioni Suoni Immagini*, Centro Arte Contemporanea L. Pecci, Prato, 2006; *Le parole nell'arte*, Museo Arte Contemporanea, Rovereto, 2007.

OPERE PRESENTATE

Mitobiografia / scritture di luce
1994-1999

Tre terrecotte
2011, cm. 28x21

LAMBERTO PIGNOTTI

Nasce a Firenze nel 1926. Frequentatore assiduo della Biblioteca nazionale fiorentina, il giovane Lamberto è attratto dalle avanguardie futuriste e dadaiste, che ispirano le sue prime sperimentazioni artistiche, nella seconda metà degli anni Quaranta. Frequenta la facoltà di Scienze economiche e commerciali di Firenze.

Nel 1960 avvia le collaborazioni con il quotidiano Paese Sera e con la rivista Letteratura. Tra il 1962 ed il 1964 assembla il volume "Una forma di lotta" nel quale si mescolano elementi figurativi e letterari.

Nasce nel 1963 il Gruppo Settanta, che si fonda su *poesia visiva* e *arte tecnologica*, al quale aderiscono anche Luciano Ori, Giuseppe Chiari, Lucia Marcucci, Ketty Larocca, Eugenio Miccini e Antonio Bueno.

Lamberto Pignotti si dedica inoltre alla riflessione teorica e all'insegnamento, che svolge presso l'Università di Firenze ed il Dams di Bologna.

Memorabili le serie di tavole poetico-visive "Decomposizione" e "Visibile Invisibile".

OPERE PRESENTATE

Promemoria
dal Journal al journal, 40 immagini per 40 anni di storie collettive e personali, 1972-2011

SARENCO

Isaia Mabellini, in arte Sarenco, nasce a Vobarno (Bs) nel 1945. Inizia la sua attività di poeta nel 1961 con la produzione di poesie lineari, ma già dal 1963 si dedica alla poesia visiva. Nel 1964 aderisce al Gruppo 70, fondato a Firenze l'anno precedente su iniziativa di Lamberto Pignotti ed Eugenio Miccini. Sono di quegli anni le sue prime "poesie tipografiche", influenzate dalla sperimentazione delle avanguardie storiche, in particolare dal futurismo. Nello stesso anno fonda la sua prima rivista: *Il Tarlo Balsabbiano*. Tra il 1966 e il 1968 espone a più riprese le sue opere, entrando in contatto con Gillo Dorfles, Ugo Carrega, Eugenio Miccini, Julien Blaine, Jean-François Bory. Sempre nel 1968 conosce Joseph Beuys, inizia un rapporto epistolare con Jochen Gerz e Jean-Claude Moineau. Fonda a Brescia, con Enrico Pedrotti, prima la "Galleria-libreria la Comune" successivamente la rivista *Amodulo* e le Edizioni Amodulo. Da quel momento la sua attività espositiva, editoriale e di militanza sarà caratterizzata dal susseguirsi ininterrotto di iniziative per la promozione della poesia visiva e degli amici artisti: fonderà e dirigerà riviste, case editrici, festival, gallerie d'arte, centri culturali. Sarenco è un poeta "militante", che intende la poesia come strumento di lotta politica e azione rivoluzionaria. *Lotta poetica* è il titolo di una celebre rivista da lui fondata. Recentemente si dedica alla diffusione dell'arte contemporanea africana e trascorre lunghi periodi di tempo in Kenya dove, a Malindi, ha fondato la Biennale Internazionale d'Arte.

OPERE ESPOSTE

The most ingenious way

tela emulsionata e anilina (verde), 1971, cm. 90x115

Poetical licence

tela emulsionata e anilina (giallo), 1971, cm. 118x81

No reproduction

tela emulsionata e anilina (grigio), 1973, cm. 97,5x104,5

Avanti popolo

tela emulsionata e anilina (rosa), 1971, cm. 93x115

GIANNI EMILIO SIMONETTI

Nato a Roma, vive sul Lago Maggiore.

Ulteriori informazioni reperite nel volume Di-segni poetici:

Gianni Emilio Simonetti è laureato in economia presso l'Università Cattolica di Milano: la sua attività artistica inizia negli anni Sessanta con la prima mostra personale, organizzata presso la Galleria Apollinaire di Milano nel 1966. Nel capoluogo lombardo fonda, nel 1967, ED912, casa editrice che pubblica "Bit", una rivista d'arte contemporanea che promuove il movimento Fluxus. Dagli anni Settanta partecipa costantemente a numerose mostre d'ambito nazionale e internazionale, tra le quali si evidenzia la partecipazione nel 1990 alla 44^a Biennale di Venezia. Nel corso della sua vita si è interessato di cinema (ha realizzato tre film) e ha pubblicato varie opere. Insegna sociologia presso la Facoltà di Design del Politecnico di Milano.

OPERE ESPOSTE

Le opere esposte sono tutte senza titolo, ad eccezione di una tela intitolata "Le petit dada de la pèrè-version".

CARLO ALBERTO SITTA

E' nato a Medolla (Md) nel 1940. Risiede a Modena. Ha praticato inizialmente una poesia marcatamente sperimentale, solo in parte documentata in alcune pubblicazioni: *In-finito* (Geiger, 1968), *MAGNETODROME* (Agenzia, 1971) e *ANIMAZIONE* (Geiger, 1974).

Ha partecipato alle più importanti rassegne di poesia sperimentale dal 1966 al 1976. Nel 1979 ha fondato il Laboratorio di Poesia. Nel 1971 ha fondato la rivista di poesia *Steve*. Dal 1986 ha dato vita alle edizioni *Del Laboratorio*, dove la poesia è prodotta, non solo come libro e periodico, ma anche come cartella, audiovisivo, notiziario virtuale. Ha curato numerose antologie di poesie, prevalentemente tematiche, fra cui *La casa*, 1994, *Il silenzio*, 1996. Altre sue raccolte di poesia recenti sono *L'anima virtuale*, 2000, *Museo degli astri*, 2004. In prosa è uscito un suo libro di viaggi, *India minima*, 2009.

OPERE PRESENTATE

MAGNETODROME

12 tavole tratte dal volume, 1971

TOUREIFFEL

12 tavole in sequenza di una pellicola, 1972

RODOLFO VITONE

È nato a Genova nel 1927. Dal 1947 al 1950 sperimenta nuove possibilità di espressione filmica ispirandosi alle esperienze di Man Ray e dei surrealisti. Partecipa a concorsi internazionali di cinematografia sperimentale. Nel 1948 realizza il suo primo lungometraggio sonoro a colori: *Luna Park*, al quale segue *E' possibile vivere* (8mm) e *Il manichino* (8mm. colore 100 minuti). Del 1950 è il suo primo medio metraggio (16mm. sonoro, bianco e nero) dal titolo *La farina del diavolo*, girato in esterni sullo spiaggia di Sturla (Genova) con una tecnica particolare che permetteva il montaggio direttamente in macchina senza successive elaborazioni. Espone come pittore, in mostre collettive, a partire dal 1954. Nel 1957 presenta la sua prima personale a Genova. Nell'estate del 1963, dopo una lunga permanenza a Parigi, modifica radicalmente la sua visione figurativa e inizia la serie delle Anacensì. Nello stesso anno fonda la rivista di cultura contemporanea *Il Marcatré*, chiamando Eugenio Battisti alla direzione. Nel 1965 inizia, con Ugo Carrega, le pubblicazioni di *Tool*, quaderni di scrittura simbiotica, esposti alla 36° Biennale di Venezia. Nel 1971 allestisce a Genova, in pieno centro storico, una *Proposta di incidente* nello quale si esprimono in felice sintesi tutte le sue esperienze di Poesia visiva. Nel 1985 allestisce, all'interno dello "Spazio paradigma" di Genova, un bosco/labirinto di rose dipinte su velo da sposa alto 4 m. che si snoda, di rosa in rosa, su una superficie di 200 mq.

OPERE PRESENTATE

Di rosa in rosa

installazione, 1985

In contemporanea alla mostra dedicata ai cent'anni di scrittura visuale in Italia, il Museo presenta alcuni disegni di Martino Oberto, fra i quali l'Angelo bianco.

MARTINO OBERTO

Nato a Genova, ha pubblicato i primi saggi filosofico-letterari su un foglio politico giovanile. Autodidatta, ha avviato studi programmatici di estetica e di filosofia del linguaggio elaborando, in vari testi, una FILO/SOFIA ANA, "giocando con la pluralità di senso dell'omofona preposizione greca (che vale: sopra, per, durante, contro, in proporzione) nonché con le funzioni privativa (da cui, appunto, anarchia) e intensiva della vocale alfa, conia il termine 'ana', una sorta di jolly, come lui stesso dice, sotto la cui sigla porrà tutta la sua produzione" (Sandro Ricaldone). Avendo rifiutato di usare qualsiasi canale commerciale di diffusione delle opere, promuove un atteggiamento OFF KULCHUR (manifesto "anaexplosion", 1967), trasferendo l'attività di ricerca nella rivista Ana Eccetera, fondata nel 1958 insieme ad Anna Oberto e Gabriele Stocchi.

OPERE PRESENTATE

Queste bufere... (Johan Dos Passos)
acrilico, lapis e grafite su carta, 1960, cm. 70x100

Manifesto
tecnica mista su carta, 1990, cm. 75x50

Arte e libertà
scrittura su carta, 1990, cm. 75x50

14 disegni della serie Alfabeto
acrilico e lapis su carta, 1959, cm.. 70x100

L'angelo bianco,
acrilico, lapis su carta, 2009, cm. 20x50

Queste bufere...
acrilico, lapis su carta, 1961, cm. 50x70

L'aria sboccia a foglie
acrilico e lapis su carta, 1956, cm. 100x70

Fuori mostra, il Museo presenta un'installazione di Lucia Pescador dedicata all'utopia olivettiana, dal titolo Wundernachtkammer, Sogno smarrito.

LUCIA PESCADOR

Nata a Voghera nel 1943, diplomata all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano, dove poi ha insegnato al Liceo Artistico, Lucia Pescador ha privilegiato da sempre il disegno, lavorando su tematiche legate alla natura, alla cultura e all'arte. Inizia ad esporre nel 1965 presso la galleria Arte Centro di Milano. Dal 1968 al 1972 usa un linguaggio che risente di esperienze pop inglesi, con elementi tratti da una figurazione grafica tipo fumetto. Dal 1972 al 1974 realizza la serie di grandi disegni su lucido, rappresentanti cieli con nubi. Esegue ipotetiche operazioni geometriche e traccia grafici di ipotesi di voli di uccelli. Dal 1974 al 1976 le ipotesi si spostano dai cieli terreni allo spazio, con mappe stellari, nebulose costellazioni. Dal 1976 al 1979 inizia la serie dei reliquiari, raccolta di frammenti e di tracce di memoria. Successivamente introduce nella serie dei reliquiari raccolta di ombre, cataloga meteoriti e monoliti, fotocopie gli strumenti della pittura-scrittura, per prendere appunti del cielo.

TESTI

VOGLIAMO PARLARE DI POESIA VISIVA?

Adriano Accattino

Nella primavera del 1973 Luigi Ballerini, incaricato di Letteratura Italiana presso la City University di New York, realizzò una mostra denominata "Italian Visual Poetry, 1912-1972". Nell'autunno del medesimo anno, Ballerini ripropose la mostra, riveduta e ampliata, nelle Sale della Galleria Civica di Arte Moderna di Torino con il titolo "Scrittura Visuale in Italia, 1912-1972".

La modifica del titolo, da Poesia visiva per la mostra di New York a Scrittura visuale per l'Italia, si rivela opportuna, infatti non si può denominare poesia tutto un settore di creazione artistica che è molto vasto e che può definirsi poetico con riguardo solo a piccole zone di elaborazione.

“Poesia visiva” è dizione più stretta che sta benissimo contenuta nella dicitura “scrittura visuale”. Infatti la poesia è una categoria della scrittura; e inoltre la poesia visiva è una categoria della poesia. Sembra più appropriata la denominazione scrittura visuale, essendo la parola scrittura più vasta e capace della parola poesia e più adatta alle modalità di questa arte.

Scrittura visuale è una dizione appropriata: scrittura è un termine vasto e l'aggettivo visuale connota qualunque tipo di scrittura che ambisca a farsi traccia pittorica o almeno traccia visibile. La scrittura visuale vuol mostrare non solo ciò che dice ma anche le sue forme e le sue combinazioni visibili.

Abbiamo voluto collegare la nostra esposizione alla mostra torinese di Ballerini del 1973 ed ecco che si è compiuto un secolo dall'anno iniziale del periodo considerato da quella mostra. In che modo la nostra iniziativa si allaccia alla mostra di Ballerini? Siamo andati a cercare gli artisti tuttora viventi, tra quelli presenti alla mostra del 1973. Abbiamo invitato dodici artisti, per i quali il museo ha diviso in stanze i suoi spazi. Ognuno di questi artisti ha potuto esporre una serie di lavori, del tempo passato o del presente, che rappresentano in modo significativo il loro operare. La visita si struttura quindi in una specie di pellegrinaggio alle diverse stanze dove sono ospitati questi artisti: senza dubbio gli autori verbovisuali italiani più noti. Per questo si è usato per loro l'appellativo di classici.

Sono sempre profondamente stupito da quella mostra del 1973 e dal suo catalogo che censiva esattamente tutti gli autori importanti: fu straordinaria la preveggenza del curatore che individuò quaranta anni fa tutti gli autori di un certo interesse e di possibilità future. Gli autori di scrittura visuale che oggi interessano sono quelli presentati da Ballerini allora. Ci sono sicuramente stati dei proscritti, degli autori nuovi ma sostanzialmente gli autori oggi conosciuti e apprezzati sono quegli stessi di allora. E' come se nella Scrittura visuale il tempo si fosse fermato e la giovinezza creativa si fosse prolungata.

Questo fatto mi ha sempre stupito, mentre d'altra parte rilevavo come l'ambiente fosse tutt'altro che chiuso e riservato. Così dopo i classici che furono presenti a quella mostra straordinaria, altre generazioni si sono presentate ma così esigue che il panorama della scrittura visuale è ancora quello di quegli anni lontani, con scarse aggiunte e pochi cambiamenti.

La domanda che pongo è questa: Signori, che cos'avete fatto? Dove sono le generazioni successive alla vostra? Non c'è nessuno. Non avete fecondato ma avete monopolizzato il terreno. Non avete diffuso la vostra pratica, non avete comunicato niente a nessuno? Non voglio certamente incolpare nessuno di nulla, ma questi interrogativi mi si sono formati spontaneamente.

Il movimento della poesia visiva conta centinaia di artisti di tutto il mondo e vanta origini antiche. L'occasione per parlarne e per conoscerla è offerta da questi cent'anni che si festeggiano a Ivrea, a partire dal prossimo 5 maggio con una serie di avvenimenti.

Quel giorno si inaugureranno alcune mostre e gli artisti presenti e i critici intavoleranno una conversazione sulla poesia visiva e sui problemi che la occupano. Questo genere di arte ha la caratteristica di combinare in una creazione unica apporti scritturali con apporti visuali, vale a dire immagini e figure. Questa caratteristica combinazione di scrittura e di figure assume un arco amplissimo di modalità e di esiti. E' un'arte che non chiede molto ma solo forbici, carta e colla e idee, naturalmente. E' dunque un'arte che vede la produzione disparata di collage, assemblaggi, composizioni su tavole e tele, creazione di oggetti fantasiosi, libri e tavole che traducono il linguaggio in segni. Insomma sotto l'etichetta di poesia visiva o di scrittura visuale operano molti artisti in molti modi differenti.

Questa mostra potrebbe costituire l'occasione per tracciare un bilancio doveroso della scrittura visuale in Italia, dopo un secolo dal Futurismo e dalle prime manifestazioni di un'arte povera che allora mosse i primi passi. Vorremmo aprirci alle nuove possibilità della scrittura visuale e più genericamente alle prospettive del linguaggio nell'arte visuale.

L'occasione del centenario viene considerata da alcuni pretestuosa: infatti l'anno 1912, che costituisce l'inizio del secolo che si celebra, non offre particolari agganci; in effetti non è successo nulla di straordinario e di memorabile in quell'anno.

Nel 1912 c'erano i futuristi che pubblicavano i loro manifesti e i loro proclami, e i futuristi c'entrano con le tavole di poesia visiva. Dunque il centenario non è del tutto immotivato anche se critici zelanti sostengono che non c'è un evento specifico che giustifichi l'anno iniziale del secolo che si considera.

Però l'operare cosciente nella scrittura visuale, come settore appartenente all'arte, non è più vecchio di un secolo. Le sporadiche rappresentazioni di parole e di immagini, che si sono distribuite nei secoli e millenni precedenti sono altra cosa, in quanto eseguite con tutt'altra consapevolezza ma certamente non con la coscienza e la volontà di fare arte visuale.

Il centenario può sembrare un'invenzione, come molti altri centenari. Però c'è uno scopo per il quale si è creato il centenario ed è quello di fare del nostro meglio per attirare l'attenzione su questa arte particolare che è una specie di cenerentola tra le arti ed è sempre stata negletta, mentre la sua diffusione nel mondo è grandiosa, le sue possibilità altrettanto vaste, la sua pratica esercitata da numerosi artisti.

Un settore della mostra è dedicato a un artista verbovisuale che ha lavorato coerentemente tutta la vita sul linguaggio, Martino Oberto. Martino è morto l'anno scorso, il 22 giugno. Si è spontaneamente creato un comitato per organizzare nel 2013 un'importante retrospettiva. Nell'attesa di questi eventi abbiamo pensato di mostrare alcuni suoi disegni.

Martino Oberto è una nostra grande passione che vogliamo condividere. La sua opera pittorica è essenzialmente opera di scrittura: egli ha dipinto scrittura, ha tradotto da semi a segni. Martino ci ha indicato strade di scrittura verso un mondo nuovo. Non c'è ricercatore più appassionato di Martino, non eversore del linguaggio più deciso.

La sua arte era tutta finalizzata alla creazione di un mondo nuovo realizzato attraverso una rivoluzione del linguaggio e di conseguenza dell'arte. Tutto era finalizzato all'edificazione del mondo nuovo e dunque anche in pittura egli additava verso quella direzione: i suoi lavori mostrano la via da prendere. Per questo possono non sembrare finiti e completati. I suoi lavori sono

sconcertanti, talvolta non arrivano a essere opere e talvolta vanno abbondantemente al di là dell'opera. L'occasione di questa mostra è stata il ritrovamento di un disegno di Martino intitolato l'Angelo bianco, che viene esposto.

Per coinvolgere nell'iniziativa gli autori verbosivi più giovani che non poterono, anche per ragioni anagrafiche, partecipare a quella famosa mostra del '73, si organizzerà nel prossimo mese di ottobre un'altra mostra aperta, che ci consentirà di osservare le evoluzioni della produzione verbovisuale nello svolgersi nel tempo.

PROMEMORIA
Dal "Journal" al "journal"
di Lamberto Pignotti

Essendo uno che non ha mai avuto una gran memoria avrei dovuto tenere un diario, ma un diario, siccome coltivo un oculato senso di pigrizia, non l'ho mai avuto. Ho preferito che la mia vita facesse il suo corso, e d'altronde perché non avrei dovuto dar ragione a Stendhal quando proprio nelle sue pagine diaristiche afferma che la vita o la si vive o la si scrive?

Un diario in fondo non è che una galleria di autoritratti scritti, il che può rappresentare una bella gratificazione, ma per un pigro incline all'edonismo, propenso a far sì che la vita faccia il suo corso senza rinunciare a vedersi effigiato, può rappresentare un'altrettanto bella gratificazione anche la serie dei suoi ritratti che gratuitamente porgono a lui gli avvenimenti attraverso le foto dei giornali. Avvenimenti eccezionali, quotidiani, grotteschi, festivi, cupi, giocosi ...

-elle foto di quegli avvenimenti io c'ero: forse non c'ero proprio dentro, stavo a una certa distanza, avrei potuto esserci, ero uscito poco prima, sono probabilmente quello coperto da un altro ... Quegli avvenimenti fotografati parlano di me, sono una proiezione dei miei ritratti: li contemplo e loro mi contemplan in un intreccio di riflessioni e sguardi che, non solo suggestivamente, paiono rimandare a interrogativi non molto dissimili da quelli posti da Velasquez sotto il titolo Las meninas.

Già, chi è che guarda realmente un quadro e chi è che viene effettivamente visto in un quadro? Che rapporto c'è fra l'attore e lo spettatore, fra il protagonista e l'antagonista, fra me stesso e l'altro?

Da molto tempo ormai, mosso da spinte di vana natura connesse all'interazione e al coinvolgimento non solo artistico e culturale, mi sono posto interrogativi del genere, interrogativi che, pur venendo da piani e percorsi assai diversi, vedo congruamente impostati, mirando a tener conto dell'altro fino alla immedesimazione a proposito del problema della contemplazione, da Adriano Accattino.

"Una chiave fondamentale del contemplare", scrive l'autore nel volume Il problema contemplare, pagg. 74-75, "sta proprio nell'immaginare di essere l'altro e giudicare dunque l'azione dal verso opposto; sta nel porsi ogni volta dall'altra parte del rapporto, a fianco dell'antagonista o semplicemente dell'altro, l'estraneo. Dall'assumere questo punto di vista, il nostro fare o non fare, il nostro stesso essere riceve un senso più ampio. La realtà è in effetti tutta un estendersi di

altro e di altri e ogni rapporto è rapporto con l'estraneo: allora immedesimarsi nell'altro, assumendosene il destino, dà la garanzia che stabiliremo un rapporto giusto". E più avanti: "Altri incontri premono, occasioni diverse si presentano ed egli non può distogliersi, poiché contemplare è anzitutto - il senso a poco a poco si precisa - imparare a stare nella realtà".

Ho imparato a stare nella realtà da attore e allo stesso tempo da spettatore, e il senso a poco a poco si è precisato, anche in una realtà abusivamente e criticamente attinta dalle foto di un giornale, da "lector in fabula" per dirla col titolo di un libro di Umberto Eco, da lettore di storie collettive, di immagini plurali, per farle diventare, distorcendole variamente nella mia immaginazione, una sorta di storie personali, di pagine diaristiche. Dal "Journal" al "journal", appunto.

E' dalla fine degli anni Sessanta che le foto dei giornali quotidiani mi hanno attratto e spinto a farle agire per una finalità diversa da quella per cui erano nate, quella di mero ancoraggio a un avvenimento di cronaca. Foto del genere non sono quelle del grande fotografo, da guardare in un'ottica estetica, da ammirare, da contemplare, bensì quelle che dopo un'occhiata perlopiù distratta finiscono nel cestino della carta straccia.

Tali fotografie, private delle loro didascalie, avulse dal loro contesto, tagliate fuori dalla loro catena temporale, (storia o cronaca che sia), mi sembrano assumere finalmente i loro particolari connotati, riscattandole dalla schiavitù di una rete di coordinate di significati "altri". Un simile processo riduttivo induce a concentrarsi sulle foto e a leggerle prescindendo dall'occasione - che si pensa però rilevante, dato che un certo giornale un certo giorno le ospitò e le divulgò su vasta scala - che l'ha generata.

Siffatta lettura, questa identificazione, può anche sfociare, configurarsi in azioni verbovisive di vario genere. In alcuni casi, per esempio, una confusa immagine impressa sul foglio opaco di un quotidiano può suggerire l'idea di un passato prossimo o remoto. L'istantanea recata dal giornale del mattino, enucleata dal suo contesto di attualità, rimanda talora agevolmente ad immagini viste in antiche stampe, in vecchie cartoline. Dunque l'immagine di oggi, del "qui e ora", così considerata è potenzialmente già un "souvenir": processo che ho tentato di accelerare e fissare, scrivendovi sopra tale parola e firmando possibilmente in bella calligrafia, fin dalla prima serie fotografica Souvenir, del '69.

Dai primi anni Settanta e fino a oggi ho poi continuato a ritagliare e conservare qualche foto di giornale privandola della didascalia e apponendovi la data e la mia firma, ora calligrafica, ora più aggraziata e marcata fino al maiuscolo a seconda dei temi e dei toni suggeritomi dall'immagine.

Aderendo congenialmente all'invito di Adriano Accattino per una rassegna celebrativa della scrittura visuale per il suo Museo della Carale, ho pensato di far corrispondere gli ultimi quaranta anni di esperienze verbovisive da mettere in risalto ad altrettante mie opere - una per anno dal 1972 al 2011 - attinenti al titolo proposto. e risulta in tal modo una particolare successione, una singolare via crucis, di immagini - passate dal bianco e nero al colore - connesse

a manifestazioni, disastri, stragi, contestazioni, incidenti, feste, atrocità, trionfi, ingorghi, celebrazioni, scioperi, esplosioni, macerie ...

Sono immagini di un "Journal" collettivo e mediatico, di un "journal" personale e intimo, che vagando e dirottando dal Vietnam all'Irak, dalla Bosnia all'Afghanistan, traversando e urtando gli anni di piombo, quelli del femminismo, quelli di mani pulite, quelli del consumismo, quelli della globalizzazione, quelli delle crisi economiche, quelli della seconda repubblica, immagini transitorie e fugaci che in base all'abitudine invalsa avrei dovuto subito buttare, ma che oggi più che mai non mi pento affatto di aver via via trattenuto e registrato per animare un esclusivo Pro memoria.

TACCUINO 2012 di Stelio Maria Martini

Lo scritto presentato come una provocazione (Giuseppe Bertolucci, Rompiamo gli schermi e liberiamo le parole, L'Espresso n°36, 2011, p.105) mi lascia trasecolato (e dico così, oltretutto, considerando che trascorre ormai mezzo secolo giusto dalla pubblicazione della mia plaquette Schemi: 1962-2012), perché in quanto scritto argomentato e compiuto di un "cineasta e poeta", si propone intenzionalmente irrisolto. L'assunto del testo figura sintetizzato nell'occhiello: "Basta dittatura delle immagini. Si deve tornare a raccontare

con la scrittura" ma non solo, perché un grido sale dall'anima del cineasta: "Torniamo al teatro, alla danza, allo spettacolo dal vivo, spezziamo le insopportabili catene della serialità televisiva". Ciò a causa del suo "odio per le immagini tecnicamente riprodotte che perseguitano la nostra vita in ogni momento e in ogni luogo... un subdolo e inquinante rumore di fondo". Salvo concludere: "Ma poi, ritornato in me, ripenso alle reliquie del cinema delle origini, al mare di emozioni che quel nuovo linguaggio ha regalato a miliardi

di persone in poco più di cento anni, penso anche al mio ruolo di presidente di una cineteca che dedica tutte le sue energie, le sue competenze e le sue risorse al recupero e alla nuova vita delle opere del passato, e quel grido mi muore in gola". Argomento del cineasta è che la scoperta dell'arbitrarietà del segno verbale ("scoperta" ch'egli attribuisce a Saussure) è "uno dei più portentosi balzi in avanti della storia dell'umanità", laddove invece "la riproducibilità tecnica delle immagini" gli pare "una forza caudina sotto la quale tutto deve passare per assumere una patente di realtà". Ma il subdolo rumore di fondo in cui tutti oggi affoghiamo non consiste forse nella immane produzione quotidiana di verbalità immotivata e insensata (basta ascoltare il gridio dei titoli esposti in una libreria, per non dire della stampa o del rumore della politica) anziché nelle insidiose immagini tecnicamente riprodotte e vaganti nitidamente nelle coscienze? Piuttosto che domandarmi se per caso una

patente di realtà la diano le parole, oppure piuttosto che chiedermi di quale realtà voglia parlare il cineasta, mi stupisce che egli non sembri lontanamente ammettere l'arbitrarietà in quanto segni delle immagini riprodotte. Egli anzi, "fuori di sé", parla di una "grande recessione" prodottasi per effetto del "passaggio dalla mirabile conquista dell'arbitrarietà del segno alla disarmante semplificazione della civiltà delle immagini". Si dà il caso che su un settimanale io trovi il servizio su una clamorosa faccenda giudiziaria USA in cui è incappato un pubblico personaggio, e il servizio esibisce per tutta illustrazione due semplici (magnifiche) foto della consorte del personaggio. La quale, come si apprende, e come si è visto anche nei telegiornali, figura intervenire coraggiosamente solidale al fianco dell'imputato, rivelando così tutta l'incresciosità della storia. Sono le immagini tecnicamente riprodotte a conferire alla donna, pur estranea ai fatti, il ruolo di punto di forza nella notizia del caso, e tali immagini relegano a scorta le derive verbali dei pezzi scritti o detti perché introducono e pongono in primo piano gli elementi dell'incresciosità e della sfida, tali da modificare profondamente qualsiasi possibilità di giudizio. È questo che deplora il cineasta? Sarebbe questa la disarmante semplificazione (sicuramente diversa da ogni sottigliezza verbale) della civiltà delle immagini? Io continuo ad avere i miei dubbi in merito alle patenti di realtà, ma il ricorso della scrittura verbale (del pezzo giornalistico) alle immagini tecnicamente riprodotte sicuramente dà luogo a una condizione élargie della scrittura, condizione che consiste precisamente nelle nuove più complesse (e complessive) modalità della lettura (comunicazione).

1912-1972 2012 E POI?
Carla Bertola - poeta visuale di età avanzata.

Premessa

La mostra del 1972 a New York presentava un panorama della poesia visuale italiana affermatasi dal Futurismo in poi. La mostra fu poi ripetuta nel 1973 dal 27 settembre al 28 ottobre alla Galleria d'Arte Contemporanea (ora Gam) di Torino.

La mostra del 5 maggio al Museo della Carale ha voluto "recuperare" gli artisti protagonisti di quell'evento ancora viventi (lunga vita a) 40 anni dopo. Molti di loro hanno continuato la loro ricerca, rinnovandosi nel corso degli anni. - *Vediamo un po' cosa hanno fatto e cosa fanno* – può essere il senso di questa mostra? Io penso di sì. Quindi credo anche che non si possa obiettare l'esclusione dei cosiddetti scomparsi, (come mi è capitato di sentire). Inoltre, esporre le loro opere avrebbe comportato problemi organizzativi, e ancora: se non fosse stato possibile avere le opere di tutti? altra complicazione. Quindi al di là dei se e dei forse, festeggiare i veterani 40 anni dopo può risultare un'operazione interessante.

Chiusa la premessa – vengo al "E POI?"

Consultando i cataloghi delle due mostre in oggetto ho rilevato che "i reduci" avevano a quel tempo un'età compresa tra i 30 e i 50 anni, con una prevalenza di quarantenni.

Ben diversa è la situazione anagrafica contenuta in cataloghi recenti: cito < Di-Segni Poetici del 2011 > che riporta cenni biografici degli artisti, rilevando che l'artista più giovane ha 43 anni, seguito da un paio di cinquantenni, poi trionfa la terza e quarta età.

Per inciso, non ho potuto controllare l'anagrafe di chi non la dichiara, constatando che il vezzo sia prevalentemente femminile, caratteristica che non ho mai approvato.

Chiuso anche *l'incisivo* lancia il mio appello:

**AAA Giovani ambo i sessi poeti visuali nazionalità italiana
nati dopo il 1972 cercasi**

Ci sono? chi sono? si fanno avanti? Nelle mostre organizzate al Museo della Carale, e in molte altre sedi, continuano a predominare "i soliti". Ci sta bene questa situazione o vogliamo guardarci in giro e cercare di aggiornarci? Ho interpellato i direttori delle poche riviste italiane che si occupano di poesia visuale, ma nessuno ha saputo darmi nomi di artisti tra i 20 e i 40 anni. Mi rivolgo quindi a voi per chiedervi di aiutarmi a scovarli, sarei molto contenta di ospitarli in primo luogo sulla mia rivista che non per niente si chiama *Offerta Speciale*.

Sappiamo già che a settembre vi sarà qui al Museo della Carale un'altra mostra aperta a tutti, ma tra i nomi di quanti hanno già aderito mancano ancora i giovani. Stessa cosa si può dire per la mostra che nelle stesse date ha organizzato Sergio Cena.

Egredi signori, rendetevi conto che la poesia visuale non ha ricambio generazionale. Chi organizzerà una mostra 2012-2052, cioè tra 40 anni, avrà molte difficoltà a reperire veterani, si tratterà di celebrazioni, ammesso che qualcuno abbia ancora voglia di celebrare.

Occorre tenere conto del fatto che poco o nulla è stato fatto per "insegnare" e divulgare la poesia visuale. E' assente dalle scuole, salvo qualche tentativo individuale dovuto alla buona volontà di rari insegnanti peraltro a corto di riferimenti. Si è parlato un po' di più della mail art, dove infatti si trovano giovani partecipanti.

Qualcosa in più è stato fatto per il libro d'artista e infatti molti ragazzi si sono appassionati e hanno dimostrato creatività – starà poi a loro decidere se continuare o meno. Per la poesia visuale il discorso è più difficile e richiede maggior impegno. Evidentemente non basta l'intervento estemporaneo a suscitare interesse nei giovani e a convincere gli insegnanti. Noi tutti poeti visuali *di una certa età* siamo responsabili di questa situazione, e non si capisce bene a difesa di quali privilegi. Oppure è solo disinteresse? Forse è venuto il momento di decidere se valga la pena che la poesia visuale abbia un futuro. In tal caso dovremo (dobbiamo) trovare e concordare un piano di salvataggio su vasta scala.

In caso contrario, rassegnamoci a considerare la poesia visuale (e noi stessi) un fenomeno in via di estinzione, anzi, dichiariamoci soddisfatti che ciò avvenga il più presto possibile.

Io propendo per una soluzione ottimista, nonostante gli allarmi che vi ho esposto e che vi consiglio di considerare.

LETTERA A MARCO **Sarenco**

Caro Marco, nella tua telefonata di ieri ho notato un certo disappunto per la mia presa di posizione nei confronti della mostra "Parole contro. Il tempo della Poesia Visiva" che si farà tra qualche giorno a Montevarchi, in Italia. Se hai un attimo di pazienza ti spiego meglio il perché e le ragioni del mio discorso.

Recentemente si è visto, da parte di alcuni mercanti d'arte, il tentativo "regionalista" di caratterizzare un "made in Italy" per quanto riguarda il grande movimento internazionale della Poesia Totale (che in Italia è passato sotto la definizione di "Poesia Visiva", definizione che posso accettare con simpatia, per ragioni strumentali) dichiarando che "il gruppo storico della Poesia Visiva", soprattutto per quanto riguarda gli anni 1963-1968, è stato rappresentato da Ketty La Rocca, Roberto Malquori, Lucia Marcucci, Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti, Luciano Ori, Michele Perfetti. Ma come: si tenta di far passare sul piano internazionale un'esperienza localista di indubbio interesse, ma che non ha veramente possibilità di confronto con le grandi personalità internazionali: Emmett Williams, Paul De Vree, Pierre Garnier, Jean-François Bory, Julien Blaine, Edgardo Antonio Vigo, Carlfriedrich Claus, Ladislav Novak, Jiri Kolar, Joan Brossa e tanti altri.

E questo solo perché alcuni mercanti d'arte di dubbio livello culturale si sono riempiti i magazzini di centinaia se non migliaia di opere poetiche predate, realizzate dalla cricca fiorentina e dai loro seguaci. Nel momento in cui si celebra il centenario del Futurismo, si riattiva la vecchia teoria, mai confortata dai documenti, che afferma "i primi sono i più bravi". Allora, per essere chiari fino in fondo: gli autori fiorentini da me sopra citati non sono né i primi né i migliori. Si cerca sempre di accantonare i poeti più scomodi, i meno allineati e, sicuramente, i migliori, quelli che hanno dato di più e di meglio ad una storia internazionale della Poesia. Tra gli italiani senza alcun dubbio, insieme al sottoscritto, il napoletano Stelio Maria Martini, con le sue importanti poesie visive del 1962, i genovesi Ugo Carrega, Corrado D'Ottavi, Luigi Tola, i Fluxus Giuseppe Chiari e Gianni-Emilio Simonetti. Ancora nel 1964 Miccini e Pignotti parlano di "poesia tecnologica", in omaggio alla loro formazione ideologica neorealista di stampo togliattiano. Il momento più interessante, nella situazione dell'avanguardia degli anni '60, è stato rappresentato dal mio recupero dell'esperienza futurista, delle "parole in libertà", con i miei primi lavori visivi del 1963, esposti nella mia mostra personale del 1965 alla Galleria Zen di Brescia (vedi catalogo) e, sempre in Italia, dalle mostre di Ugo Carrega e di Emilio Isgrò.

Se si farà un giorno una storia vera, confortata dai documenti, della "Poesia Visiva", il ruolo dei fiorentini verrà sicuramente messo in un angolo, soprattutto per la loro provincialità di fronte al grande mondo della Poesia Totale, una poesia senza confini, transnazionale. Con buona pace dei

mercanti d'arte improvvisati, quelli che non possono competere con i Kahnweiler, i Drouin, i Berggruen, per intenderci.

DAI THECNOPAEGNIA ALL'EBOOK

Lidia Pizzo

Il titolo del Convegno: “Cent’anni di scrittura visuale in Italia 1912-2012” mi richiama alla memoria, per una strana associazione di idee, un aforisma di Goethe: “Tutto ciò che è intelligente è già stato pensato; basta cercare di pensarlo di nuovo”.

Tra l’altro, la data “1912-2012” restringe il fenomeno *scrittura visuale* al secolo appena trascorso. Ora, è chiaro che il pensiero corre immediatamente a Mallarmé, il quale aveva aperto il linguaggio poetico a nuove possibilità espressive, che coinvolgeranno, poi, tutto il Novecento fino ai giorni nostri. Nel testo *Un coup de dès* del 1897 il ritmo, infatti, non è dato più dal verso ma dalla posizione della parola nella pagina, che, a sua volta, non è più superficie, ma spazio. Spazio mentale. Parola, dunque, che si dissemina nello spazio che, a sua volta prende il posto del ritmo temporale del verso e quindi del tempo tradizionale delle parole ordinate ritmicamente. Questo tipo di scrittura, chiaramente, è a struttura “aperta”, direbbe Eco.

Ma, una più attenta riflessione non guasta.

Il Convegno al Museo della Carale richiama il titolo della mostra del 1973 organizzata al GAM di Torino da Luigi Ballerini: “Scrittura visuale in Italia 1912-1972”. Dalle date risulta chiaro che la tipologia artistica della *scrittura visuale* si fa risalire tout court al Futurismo.

Iniziando da qui, risulta ovvia la domanda: come venne a Marinetti l’idea delle *parole in libertà*? Sicuramente essa fu dovuta ad un fatto contingente. Si trovava a Tripoli quale corrispondente di guerra per il “Corriere della Sera” nel conflitto italo-turco, che si combatteva in Libia. Sullo stesso quotidiano scriveva D’Annunzio, i cui “articoli” libici erano confezionati stando comodamente seduto ad Arcachon “in volontario esilio!” e frequentando i migliori salotti del tempo. Questi poteva dare la stura a tutto il suo repertorio immaginifico in terzine dantesche. Marinetti, invece, nato in Egitto e di cultura francese, non aveva ancora il pieno possesso dell’italiano, (che acquisirà in seguito) però aveva davanti i crudi fatti di guerra.

Il confronto tra le due genialità sarebbe stato inevitabile, se il futurista non avesse ideato i suoi particolarissimi reportage, che gli permettevano di aggirare l’ostacolo linguistico, di esprimersi telegraficamente e nello stesso tempo di “svelare il fondo analogico della vita”. Esperienza quest’ultima in sostanza fallita nel nostro autore, che inevitabilmente avrebbe dovuto sfociare nell’inconscio, cosa impossibile per un reportage. Nonostante questo, ci ha dato la possibilità di fruire di un insieme di immagini oseremmo dire “scoppiettanti”.

In tale contesto non ci interessa dare delle *parole in libertà* marinettiane un giudizio estetico, quanto sottolineare come, liberati da legami logici e spaziali, le parole possano disporsi liberamente sulla pagina, organizzarsi geometricamente o in modo astratto o in qualunque altro modo.

Anche se la critica non è concorde sul valore letterario ed artistico delle parole in libertà esse furono, comunque, un terreno fecondo per un certo Govoni o per la pagina libera di un Trista Tzara, Paul Eluard, Apollinaire ecc... e comunque l’aspetto tipografico e quello visivo delle parolibere avrà altri esiti nella poesia di Gomerger, del gruppo brasiliano Noigandres fino ai nostri poeti visivi.

Fin qui per sommi, sommi capi una storia della scrittura visuale, all’origine della quale certamente ci fu per Marinetti la ricerca di un linguaggio personale influenzato non solo dai motivi pratici di cui sopra, ma anche dall’affermarsi della società industriale, dei grandi manifesti pubblicitari, della pubblicità stessa sui giornali, che lo indussero a pensare alla parola in modo alternativo in uno con l’esigenza di “di sporcarsi le mani”, come lui disse, per rivendicare l’impegno di una presa diretta del potere del poeta nella vita, per permettere, attraverso il suo messaggio libertario, un riscatto.

Non dimentichiamo che si era profilata la società di massa, già analizzata da Baudelaire ne “Il pittore della vita moderna” del 1863.

A questo punto s’impongono ancora due domande: “Davvero Marinetti è stato il primo ad inventare le “parolibere”? Ci sono dei precedenti? Domande pleonastiche, che ci rimandano all’aforisma di Goethe citato in apertura.

Le premesse, infatti, sono da ricercarsi ovviamente nel Simbolismo della cui poetica Marinetti era conoscitore, avendo compiuto gli studi a Parigi ed avendo iniziato come poeta simbolista e simbolista essendo pure la poetica dell’analogia, la quale, infatti, sosteneva non solo l’interferenza dei sensi (v. Baudelaire: *Corrispondenze*, 1857) e delle arti (v. Rimbaud: *Vocali*, 1874) ma anche l’analogia dei metodi, di cui le varie arti si servivano.

Tuttavia, ancora prima, è lecito sottolineare che circa alla metà degli anni ‘60 dell’800, Lewis Carroll aveva scritto la poesia nota come “Coda di topo” ottenuta utilizzando lettere tipografiche sempre più piccole e dando luogo ad effetti visuali che superano il significato della parola stessa. Tralasciamo Arno Holz che nel 1898 in *Phantasia* si era servito di parole coordinate per analogie semantiche, grammaticali, fonetiche, per passare direttamente a: “Il canto notturno del pesce”, scritto da Christian Morgenstern intorno al 1904 in cui, sostituita da semplici segni metrici di lunga e di breve propri dell’esametro latino, scompare la parola; di essa non resta nulla se non l’aspetto fonetico e formale, che induce l’immaginazione di chi guarda ad una sorta di integrazione verbale. E ancora, L. De Maria nel saggio: “Marinetti e il Futurismo” - Milano 1973 sostiene che le parolibere marinettiane, pur dando origine alla poesia visiva e concreta, hanno al loro fondo una tradizione naturalistica e descrittiva, mentre l’aspetto visivo viene neutralizzato dal fatto che furono costruite per essere declamate, laddove L. Ballerini in “La Piramide Capovolta”, Padova-Venezia 1976 sostiene, invece, essere quello delle parolibere il momento chiave di una svolta. A proposito della quale non si può non pensare a Govoni delle “Rarefazioni e parole in libertà” o a tutta la produzione russa di Aleksander Krucenych o di Viktor Clèbnikon o agli stessi Calligrammes di Apollinaire, un esempio per tutti “Il pleut”, che ricalca pari pari i *technopaegnia* latini e greci. Fatto questo breve excursus, continuiamo a chiederci, sempre riferendoci all’aforisma di Goethe: oltre agli autori citati sono esistiti esempi di scrittura da ascrivere al visuale, magari in un lontano passato?

Da buona siciliana e siracusana non posso fare a meno di pensare, attraverso un salto temporale millenario, al nostro Teocrito (315 a.C. - 260 a.C.) e per associazione di idee a Simia, (4°-3° sec. a.C.) o a Dosiada (2° sec. a.C.(?)) e ad altri, nonché a tutti i *technopaegnia* successivi sia greci che latini insieme alle varie immagini e parole tramandateci dall’alchimia dal Medioevo in poi e magari dare un superficiale sguardo ad alcuni emblemata.

Ma, per comprendere meglio il salto temporale a partire dal mondo greco testé indicato, bisogna accennare alla temperie culturale seguita allo sfaldarsi dell’impero di Alessandro Magno, quando la cultura greca si diffuse col nome di Ellenismo. Centro vitale fu Alessandria in cui fu attivo il poeta Callimaco. Già a Simonide si deve, come Plutarco riferisce, l’espressione giunta intatta fino a noi: “la pittura è poesia muta, la poesia pittura parlante”. Questa frase evidenzia certamente un diverso rapporto formale tra pittura e poesia.

Intendendo per formale proprio: “*la forma iconica* di un oggetto che impone all’artista lo schema spaziale al quale adattare il proprio strumento espressivo.” (L. Simonini- F. Gualdoni: *Carmi figurati greci e latini* – La Nuova Foglio Editrice – Pollenza (Macerata) – 1978).

A quanto sopra aggiungasi il fatto che la parola per gli antichi aveva il valore magico della creazione, come del resto l’immagine sia scolpita che dipinta, le quali si potevano facilmente sostituire alla realtà.

In età ellenistica, dunque, compaiono i primi *technopaegnia*, *carmina* figurata in latino, oggi comunemente individuati come calligrammi, dizioni queste ultime certamente meno significative rispetto alla prima, che univa due campi semantici differenti: quello della *thèchne* che comprendeva in un unico lemma sia la capacità tecnica dell’artista nel dar luogo ad una forma concreta: *morphè*

che nell'includere in essa anche la forma intellegibile: *eidos*, mentre il *paegnìa* ci rimanda al verbo greco *paizein*: gioco. Quindi un "gioco d'arte" nel senso più ampio dei termini.

Nel 1926 W. Deonna in "Les poèmes figurés" sottolinea che non solo nel mondo greco, ma anche nel mondo arabo la scrittura ha valore ornamentale, mentre in quello giapponese e cinese la pittura ha un valore grafico. Senza tralasciare, aggiungeremo noi, il mondo ebraico, i cui segni grafici hanno valore mistico a partire dalla disposizione stessa delle 22 lettere dell'alfabeto fissate a intervalli regolari in una ruota di 221 porte.

Ovviamente, in tutto questo un'aspirazione serpeggia attraverso i secoli: sfuggire ai limiti della parola, per unire un'arte con un'altra arte ed è questo essenzialmente ciò che lega i primi Carmi figurati alle parolibere di Marinetti e seguaci passando per quel lunghissimo periodo che dal Medioevo arriva all'età dei lumi. Tempo senza tempo, qual è appunto quello dell'arte.

Da una parte i nomi di Teocrito, Simia, Serenus Sammonicus, Porfirio Optaziano, Isidoro di Siviglia, Venanzio Fortunato, Rabano Mauro, Francesco Colonna, dall'altra quelli di Raimondo Lullo, Giordano Bruno, Baldassare Bonifacio, Simeon Polockij, Rabelais, Johann Praetorius, Lodovico Dolce, Flavio Vegezio, Blake, Carroll, Gustave Dorè, Mallarme, Rimbaud, Marinetti, Apollinaire, Majakovskij, Pound, Schwitters e così via, fino a giungere agli ultimi decenni dei giorni nostri, di cui non riporto i nomi per non far torto a nessuno.

I primi sono personalità oscurate da una critica ufficiale abbastanza distratta, ma che sarebbe opportuno trovassero lo spazio che meritano. Un esempio solo per tutti: le immagini dell'Aurora Consurgens, quelle del maestro dell'Hypnerotomachia Poliphili o le incisioni di Mattheus Merian e tanti altri che non si citano, perché lungo sarebbe l'elenco, non sfigurerebbero certo davanti al Faust di Rembrand, alla Melancolia di Dürer, ecc...

Ci si chiede: come mai questo oblio? Su questo aspetto dell'arte per lungo tempo ha pesato il giudizio negativo della critica, soprattutto a partire dal secolo dei lumi, che li ha etichettati dispregiativamente come giochini, cose scipite, poesia decaduta, fino a giungere al nostro De Santis o allo stesso De Robertis o al testo citato di Laura Simonini e Flaminio Gualdoni.

A questo punto di questo brevissimo intervento nel delineare, andando a ritroso, una storia della scrittura visuale non ci siamo posti la domanda nodale: perché è nata la scrittura? Perché per suo mezzo l'uomo potesse e possa penetrare, dominare e sensibilizzare la materia, oltre che annodare voce e fonema, finito e infinito, contingente ed eterno.

Ora, attraverso i secoli se non i millenni essa lo ha fatto intensificandosi o espandendosi in vari modi e forme già sommariamente delineate, ma con il Futurismo e fino ai giorni nostri la scrittura assumerà una connotazione profondamente diversa rispetto al passato remoto o più recente, ed ecco il perché del titolo del Convegno a Ivrea, per cui è lecito, riferendoci, come sempre, all'aforisma citato in apertuta, porsi ancora una domanda: i *carmina figurata* possono essere considerati dei precedenti della *scrittura visuale*, tra l'altro locuzione onnicomprensiva di diverse espressioni artistiche?

È certo che, ad eccezione di Ugo Carrega, quasi nessuno si è occupato di questi precedenti storici, anche perché nella tradizione dei *thecnopaegnìa* manca quella carica eversiva di disgregazione interna del linguaggio e dei suoi codici che fu propria del Futurismo in poi, in cui la scrittura, nella migliore tradizione del Simbolismo, deve avere la funzione di sollecitare tutti i sensi, udito, vista, tatto (plastici parolibere) e lo stesso olfatto (cucina futurista), per approdare, come dice Marinetti, ad una *verbalisation abstraite*.

In altri termini, l'obbiettivo principe dell'artista era quello di volere elaborare un linguaggio della modernità, poiché i modi di vita, i comportamenti tradizionali erano stati sconvolti dall'avvento della meccanizzazione e dell'industria e dunque si determinava anche un modo nuovo di produzione e di percezione della vita stessa.

Nulla cambia sotto il sole! Infatti, dato il poco spazio a disposizione, alcuni conclusivi *perché* s'impongono: perché in questi ultimi tempi, percorrendo il nostro stivale, (perdonate il lemma desueto!) si moltiplicano le mostre, i convegni, le conferenze, le raccolte, ecc... di scrittura visuale? Perché Adriano Accattino e il gruppo di artisti che orbitano attorno al Museo della Carale sono così

interessati alla scrittura visuale da parecchi e parecchi anni ormai? Perché addirittura il MAMbo ha dedicato a Marcel Broodthaers la retrospettiva: L'èspace de l'écriture?
La scrittura!

Così come ai tempi del Marinetti, le tecnologie di oggi *alterano*, modificandola alla radice, tutta una tradizione espressiva in uno con i modi abituali di vita, e, dunque, la parola, visto che non si dà mondo senza la parola e parola senza mondo, è minacciata dalla scrittura sulla tastiera, dalla digitalizzazione, ebook, iPad e così via.

La pagina da guardare, toccare, sfogliare, “sentire” al tatto sta per estinguersi e da parte degli artisti non può mancare la spinta a salvaguardare la parola, la lettera e la sua immagine, per dare loro significazioni alternative e contemporaneamente preservare aspetti così particolari della cultura. Basti una sola considerazione. Se osservo una mela, il mio occhio decodifica l'oggetto come mela in un rapporto *diretto* occhio-mente-oggetto reale. Se io osservo una mela fotografata, l'oggetto nella mia mente è *mediato* da una macchina, ma, se io osservo una mela nel computer, ho il formalizzarsi di un algoritmo in formato binario, che interagisce con me secondo un linguaggio ben definito, secondo una “*risrittura*”, che comporta una percezione della realtà dell'oggetto mediata da un altro linguaggio, per cui si ha una modalità diversa di fruizione.

La cosa si complica se si considera la “parola” *come una realtà* in se stessa non fissa ma passibile di infinite articolazioni al pari della mela reale, fotografata ed infine digitalizzata secondo N modalità di “*risrittura*”, che a causa del mezzo stesso non può non apportare modificazioni rispetto all'abituale sensorio umano. *Torniamo ai tempi dei tempi quando parola e immagine potevano sostituire la realtà?*

Poiché è impossibile fermare l'evoluzione, a mio modestissimo parere, si dovrebbe guardare il mondo reale, ma anche quello iperale della digitalizzazione, per rinnovare e/o inventare i “luoghi del linguaggio”.

Cambiati tempi, situazioni, percezioni, modi di vita, modificato il concetto spaziotemporale, moltiplicati i mondi della iperale e così via sarebbe auspicabile che il Museo della Carale, per coerenza linguistica, raccogliesse, se non lo ha già fatto, documenti digitali sia in folio che attraverso i mezzi tecnologici, affinché si possa avere in qualunque momento una visione più globale dell'evolversi della “parola” tracciata e/o oggettualizzata in seno alla contemporanea “civiltà delle immagini”.