

**Parola e immagine:
linguaggi sinestetici in Balestrini, Pignotti e Baruchello**

By

Annalisa Casciani

A dissertation submitted in partial fulfillment of
the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

(Italian)

at the

UNIVERSITY OF WISCONSIN- MADISON

2019

Date of final oral examination: May 6, 2019

The dissertation is approved by the following members of the Final Oral Committee:

Grazia Menechella, Associate Professor, Italian

Stefania Buccini, Professor, Italian

Vlad Dima, Associate Professor, French

Kristin Phillips-Court, Vilas Associate Professor, Italian

Patrick Rumble, Professor, Italian

© By Annalisa Casciani 2019
All Rights Reserved

Indice

Ringraziamenti.....	ii
Elenco delle abbreviazioni.....	iv
Prefazione.....	v
Introduzione.....	1
Capitolo I. Nanni Balestrini: eco-scrittura e linguaggio logografico	
1.1. Nanni Balestrini e la Neoavanguardia.....	49
1.2. Dalle prime prove a <i>I novissimi</i> : la nascita dell' <i>agire</i> poetico.....	56
1.3. <i>Come si agisce</i> : selezione e montaggio dell' <i>agire</i> poetico.....	73
1.4. <i>Ma noi facciamone un'altra</i> : metonimia della forma poetica.....	102
1.5. Esperimenti di poesia visiva degli anni Sessanta: le parole si fanno immagini...	118
Capitolo II. La natura tripartita del segno verbo-visivo nella poesia visiva di Lamberto Pignotti e del Gruppo 70	
2.1. Pignotti e gli esordi della poesia visiva.....	130
2.2. La poesia visiva tra contesto comunicativo di massa e riflessione teorica.....	143
2.3. Storia delle forme verbo-visive: alcuni antenati della poesia visiva.....	152
2.4. Rapporto tra poesia visiva e forme di sperimentazione poetico-visuali coeve....	162
2.5. Lamberto Pignotti: dal segno verbo-visivo al segno verbo-cinetico.....	172
2.6. Il <i>collage</i> largo e il segno verbovisivo <i>tri-partito</i>	215
Capitolo III. <i>Imago mentis</i> : la natura visuale della parola e del <i>logos</i> nelle opere di Gianfranco Baruchello	
3.1. Baruchello e il clima artistico degli anni Cinquanta e Sessanta.....	228
3.2. La riflessione sul segno artistico e le opere pittoriche di Baruchello degli anni Sessanta.....	246
3.3. Oltre la pittura: il film <i>La verifica incerta</i> e Baruchello scrittore.....	293
3.4. L' <i>happening</i> artistico: le esperienze di <i>Artiflex</i> e <i>Agricola Cornelia S.p.A.</i>	306
3.5. Le metafore dell' <i>albero</i> e del <i>giardino</i> : Baruchello e la vita come arte totale....	314
Conclusione.....	322
Apparato iconografico.....	326
Bibliografia.....	389

Ringraziamenti

Questo lavoro è il frutto dei miei anni di dottorato presso l'Università del Wisconsin-Madison. Innanzitutto, vorrei ringraziare la professoressa e relatrice di questa tesi, Grazia Menechella, per la disponibilità, professionalità ed entusiasmo con cui mi ha seguita durante tutto il periodo della stesura. Le sono grata per l'incoraggiamento, l'appoggio intellettuale ed umano e la fiducia che ha riposto in me, e soprattutto per i consigli e commenti indispensabili per portare a termine questo lavoro. Ringrazio, inoltre, gli altri professori del French and Italian Department, Stefania Buccini, Patrick Rumble, Kristin Phillips-Court, Ernesto Livorni, Jelena Todorovic e Thomas Cravens per aver alimentato la mia curiosità intellettuale durante gli anni del dottorato. Un ringraziamento particolare va ai membri del comitato di tesi, Grazia Menechella, Stefania Buccini, Patrick Rumble, Kristin Phillips-Court e Vlad Dima, che gentilmente e prontamente hanno accettato di farne parte.

Ringrazio la Mellon Foundation e il Department of French and Italian, che mi hanno sostenuta economicamente, permettendomi di dedicarmi per estesi periodi alla sola stesura della tesi. Sono grata al personale della Memorial Library dell'Università del Wisconsin-Madison, specialmente all'ufficio dell'Interlibrary Loan, per la prontezza, gentilezza ed efficienza con cui mi hanno aiutata a reperire materiali attraverso il prestito interbibliotecario. Un ringraziamento va anche alla Biblioteca Nazionale di Roma, per avermi concesso, in via speciale, di consultare un numero maggiore di testi contemporaneamente e rendere proficue delle mie visite di ricerca durante le torride estati romane.

Ringrazio mia madre e mio padre che mi hanno sempre sostenuta economicamente ed emotivamente con profondo amore e generosità, senza il loro aiuto non sarei mai riuscita a portare a termine questo percorso. Ringrazio anche mia sorella, Paola, e mio fratello, Andrea, che mi hanno sempre ascoltata, appoggiata e fatta ridere durante questi anni, nonostante ci sia un oceano a separarci, a loro va tutto il mio affetto. Infine, ringrazio mio marito Carlos che mi

ha incoraggiata e sostenuta con amore incondizionato durante tutto questo percorso. Questo lavoro è dedicato a lui, alla mia famiglia e a mia zia Elda che sarebbe stata fiera di questo traguardo, il suo ricordo e forza sono e saranno sempre un'ispirazione nella mia vita.

Elenco delle abbreviazioni

CEE	Comunità Economica Europea
ENI	Ente Nazionale Idrocarburi
ERP	European Recovery Program
FIAT	Fabbrica Italiana Automobili Torino
IRI	Istituto per la ricerca industriale
OPOJAZ	Obščestvo izučenija Poètičeskogo Jazyka
OULIPO	Ouvroir de Littérature Potentielle
PIL	Prodotto Interno Lordo
RAI	Radiotelevisione Italiana

Prefazione

Il mio primo incontro con la Neoavanguardia italiana degli anni '60 è avvenuto nel 2008 presso l'Università di Roma "La Sapienza" nel un corso di Informatica umanistica del professor Francesco Conti in cui si parlò del rapporto tra la letteratura e i mezzi informatici e si analizzò il romanzo *Tristano* di Nanni Balestrini pubblicato nel 1966, poi riedito nel 2007, composto usando un calcolatore elettronico. Il mio secondo incontro con la Neoavanguardia è avvenuto nel 2014, all'Università del Wisconsin-Madison, nel corso sul Romanzo italiano della professoressa Grazia Menechella e nel corso di Teoria della letteratura del professor Patrick Rumble. In entrambi i corsi mi trovai a studiare la Neoavanguardia italiana da punti di vista diversi. Leggemmo Balestrini, il romanzo *Sandokan* (2009), ma anche *Centuria* (1979) di Manganelli e il poemetto di Pagliarini *La ragazza Carla* (1961). Ciò che attrasse la mia attenzione fu il rapporto della Neoavanguardia con la letteratura e la linguistica strutturalista russa. Si aprì ai miei occhi un campo di studi interdisciplinare che mi avrebbe permesso uno studio della poesia della Neoavanguardia sia da un punto di vista linguistico che da una prospettiva di *Visual Studies*. Infatti, nella poesia del Gruppo 63 e del Gruppo 70 il rapporto tra parola¹ e immagine è molto forte e questo permette di intraprendere un'analisi semiotica della stessa.

Il mio interesse per Balestrini nasce da ragioni linguistiche, infatti, le sue sperimentazioni poetiche ridefiniscono la natura stessa della lingua; l'uso del *collage* attua una rottura del legame saussuriano univoco tra significato e significante, *langue* e *parole*. Similmente, Lamberto Pignotti, secondo autore da me prescelto, ha superato la convenzione alfabetica della lingua poetica, aprendo i suoi *collage* alla commistione di immagini e parole, creando quella

¹ Nel presente studio si usa il termine "parola" principalmente nel senso di "parola scritta". Si deve notare che da un punto di vista di linguistica cognitiva e psicologia del linguaggio, "parola" si intende principalmente dal punto di vista di produzione sonora. Sebbene il presente studio analizzi il rapporto tra immagini e parole ad un livello principalmente grafico, non mancano riferimenti anche a livello fonetico e cognitivo in quanto nel caso di "parola parlata" segno grafico, segno fonetico e referente visuale tendono a sovrapporsi nel cervello del parlante.

che lui stesso e la Stefanelli hanno definito una lingua *sinestetica*.² Il *collage* e riuso di materiale verbale e visivo preesistente è interessante da un punto di vista linguistico, soprattutto in quanto apre la via all'indagine e definizione di questi nuovi codici nati dal *cut and paste* di altri codici comunicativi. Come terzo autore, ho voluto includere un pittore, Gianfranco Baruchello, membro del Gruppo 63, che prese parte alle riflessioni sulla lingua artistica che interessò vari artisti della Neoavanguardia tra cui anche Gastone Novelli, Achille Perilli e Martino Oberto. Pur partendo dal punto di vista, per così dire, opposto, un pittore che usa parole e frasi nelle proprie opere, Baruchello giunge a soluzioni formali simili a quelle di Balestrini e Pignotti. Egli non riduce il linguaggio a mera immagine pittorica, ma lo usa come mezzo riflessivo per analizzare la capacità di significazione e comunicazione dell'essere umano. Non meno importante, Balestrini, Pignotti e Baruchello condividono la definizione di intellettuali impegnati; infatti, hanno sempre incluso nelle proprie opere problematiche sociali, politiche, culturali portando avanti un discorso di poesia che, nonostante non possa più modificare o influenzare la società, può ancora rispondere al proprio ruolo di specchio del reale o percezione del mondo circostante, anche se ormai tale realtà è irrimediabilmente frammentata e irricongosciibile.

L'operazione di reperimento delle opere è stata laboriosa, soprattutto perché per Pignotti e Baruchello la maggior parte del materiale consisteva in cataloghi di mostre non reperibili negli Stati Uniti; pertanto ho dovuto consultarli presso la Biblioteca Nazionale di Roma, la Biblioteca Monteverdi e la Biblioteca Alessandrina dell'Università di Roma "La Sapienza". Per quanto riguarda il materiale filmico di Baruchello e del Gruppo 70, oltre a quanto disponibile in linea, ho preso visione dei filmati presso il Centro Sperimentale di

² LAMBERTO PIGNOTTI, STEFANIA STEFANELLI, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, Pasian di Prato, Campanotto, 2011, *passim*. Il significato del termine "sinestetico" indica una lingua che si esprime per sinestesia sintattica di immagini e parole. Nel caso delle opere di Pignotti e Baruchello l'accostamento è evidente; Balestrini, dal canto suo, mantiene nei *collage* verbali un certo rispetto (come vedremo con rotture e costrizioni visive) delle regole tipografiche, ma, come si dimostrerà in seguito, i sintagmi perdono la natura di semplici stringhe di parole assumendo anche una seconda natura simbolico-segnica di tipo logografico.

Cinematografia nelle sedi di Roma e dell'Aquila. Inoltre, ho potuto consultare parte della bibliografia grazie al servizio di Interlibrary Loan della Memorial Library dell'Università del Wisconsin-Madison. Esistono vari studi critici su Balestrini, Pignotti e Baruchello. Per un'analisi di Balestrini non si può prescindere dallo studio di Roberto Esposito, *Produzione poetica e forma di riproduzione: Nanni Balestrini* (1976),³ che presenta un'indagine accurata delle raccolte poetiche di Balestrini degli anni Sessanta. Si ricordano anche gli studi di Claudio Brancaleoni, *Il giorno dell'impazienza. Avanguardia e realismo nell'opera di Nanni Balestrini* (2009)⁴ e Antonio Loreto, *Dialettica di Nanni Balestrini. Dalla poesia elettronica al romanzo operaista* (2014),⁵ che sono i più organici sull'opera di Balestrini; per quanto riguarda il componimento *I funerali di Togliatti* incluso nella silloge *Ma noi facciamone un'altra* (1968),⁶ lo studio più approfondito è quello di Walter Siti, *I Funerali di Togliatti* pubblicato nel 1975.⁷ Pignotti ha pubblicato molti studi sulla poesia visiva analizzandone i procedimenti e le relazioni con la comunicazione di massa, si ricordano *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia* (1958),⁸ *Fra parola e immagine: arte e comunicazione nella società di massa* (1973),⁹ *Il supernulla. Ideologia e linguaggio della pubblicità* (1974);¹⁰ tra gli studi critici fondamentale è il lavoro a due mani di Pignotti e Stefania Stefanelli *Scrittura verbovisiva e sinestetica* (2011)¹¹ che sviluppa un'analisi cronologica della poesia verbo-visiva italiana e internazionale

³ ROBERTO ESPOSITO, *Produzione poetica e forma di riproduzione: Nanni Balestrini* in ID., *Ideologie della neoavanguardia*, Napoli, Liguori Editore, 1976, pp. 127-193.

⁴ CLAUDIO BRANCALEONI, *Il giorno dell'impazienza. Avanguardia e realismo nell'opera di Nanni Balestrini*, San Cesario di Lecce, Manni, 2009.

⁵ ANTONIO LORETO, *Dialettica di Nanni Balestrini. Dalla poesia elettronica al romanzo operaista*, Milano, Mimesis Edizioni, 2014.

⁶ NANNI BALESTRINI, *Ma noi facciamone un'altra. Poesie 1964-1968*, Milano, Feltrinelli, 1968.

⁷ WALTER SITI, *I funerali di Togliatti*, in ID., *Il realismo dell'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 34-46.

⁸ LAMBERTO PIGNOTTI, *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Roma, Lerici Editore, 1968.

⁹ ID., *Fra parola e immagine: arte e comunicazione nella società di massa*, Padova, Marsilio Editore, 1973.

¹⁰ ID., *Il supernulla. Ideologia e linguaggio della pubblicità*, Firenze, Guaraldi, 1974.

¹¹ PIGNOTTI LAMBERTO, STEFANELLI STEFANIA, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, cit.

dalle Avanguardie di inizio Novecento fino al Gruppo 70. Da ricordare è anche la collezione di saggi critici *La poesia in immagine/L'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, curata da Teresa Spigoli e pubblicata nel 2014.¹² Lo studio più estensivo su Baruchello è quello curato da Carla Subrizi e Achille Bonito Oliva contenuto nel catalogo della mostra *Baruchello. Certe idee*,¹³ pubblicato nel 2011, che presenta un'ampia panoramica dell'evoluzione della sperimentazione di Baruchello. Molto interessanti sono anche gli studi di Tommaso Trini, *Introduzione a Baruchello. Tradizione orale e arte popolare in una pittura d'avanguardia* (1976),¹⁴ e di Alain Jouffrey¹⁵ *Baruchello e la scrittura del caso* (1966). In aggiunta, si devono ricordare anche gli studi critici di Luigi Ballerini *La piramide capovolta* (1976)¹⁶ e di Vincenzo Accame, *Il segno poetico. Materiali e riferimenti per una storia della ricerca poetico-visuale e interdisciplinare* (1981)¹⁷ che contengono riflessioni utili per l'indagine delle sperimentazioni verbo-visive della Neoavanguardia degli anni Sessanta.

Le domande da porsi per me erano di diversa natura. Innanzitutto, perché proprio negli anni Sessanta vari autori sentono il bisogno di un rinnovamento dei codici artistici? Inoltre, come definire questi codici nella loro natura composita di immagini e parole? Ancora, può esistere un codice verbo-visivo i cui segni possano essere identificati e definiti in maniera univoca? E, in caso di risposta negativa, come poter interpretare e comprendere meglio questo desiderio di espansione dei codici comunicativi di poesia e pittura portato avanti dagli autori presi in esame? Analizzare l'operazione di ricodifica del linguaggio artistico compiuta da

¹² AA. VV., *La poesia in immagine/L'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, a cura di Teresa Spigoli, Marco Corsi, Federico Fastelli e Maria Carla Papini, Firenze, Campanotto Editore, 2014.

¹³ *Baruchello certe idee*, a cura di Achille Bonito Oliva, Carla Subrizi, Milano, Electa, 2011.

¹⁴ TOMMASO TRINI, *Introduzione a Baruchello. Tradizione orale e arte popolare in una pittura d'avanguardia*, Milano, Galleria Schwarz, 1975.

¹⁵ ALAIN JOUFFREY, *Baruchello e la scrittura del caso*, «Marcatré», 1966.

¹⁶ LUIGI BALLERINI, *La piramide capovolta*, Padova-Venezia, Marsilio, 1976.

¹⁷ VINCENZO ACCAME, *Il segno poetico. Materiali e riferimenti per una storia della ricerca poetico-visuale e interdisciplinare*, Milano, Spirali Edizioni, 1981.

Balestrini, Pignotti e Baruchello è stato il fine del mio studio e ritengo di aver portato a termine una descrizione innovativa dal punto di vista interpretativo in quanto ho analizzato la loro produzione dal punto di vista linguistico, cercando di rivelare aspetti di codifica che rompono o deviano dalle normali convenzioni di stampo saussuriano. La mia lettura è volta maggiormente ad analizzare le origini della creazione dei codici linguistici usati da questi artisti, delineando tratti comuni tra le sperimentazioni collagistiche di Balestrini e Pignotti e le sperimentazioni pittoriche ed artistiche di Baruchello. Per quanto riguarda gli estremi temporali del mio studio, ho voluto soffermarmi principalmente sulle opere composte tra la fine degli anni Cinquanta e la fine degli anni Sessanta, soprattutto concentrandomi su quelle pubblicate dalla nascita del Gruppo 63 e del Gruppo 70 e la scissione dei due gruppi avvenuta, non a caso, poco prima dell'inizio dei moti rivoluzionari del 1968, quando la tensione politica del paese spinse gli intellettuali a occuparsi di problemi di diversa natura. Per quanto riguarda Baruchello, invece, ho voluto considerare le sue opere fino alla fondazione di *Agricola Cornelia S.p.A.* nel 1973, in quanto essa, a mio avviso, segna uno momento fondamentale nell'opera dell'autore ed è la materializzazione di una serie di riflessioni che Baruchello aveva fatto nei decenni precedenti, quindi pertinente al discorso da me portato avanti. A livello di pubblicazioni autocritiche di Balestrini, Pignotti e Baruchello ho considerato anche scritti successivi agli anni Sessanta laddove vi fosse un riferimento diretto alle opere e al periodo preso in esame.

Introduzione

Gli anni tra il 1955 e 1962 segnarono un periodo di profondi cambiamenti nella società e nella cultura italiana. Sono gli anni del cosiddetto *boom economico* che avrebbe portato gli italiani dall'essere principalmente contadini, il settore agricolo nel 1951 rappresentava ancora «the largest single sector of employment»,¹ a diventare per la maggior parte operai, ossia impiegati nel sistema secondario e terziario. Gli Stati Uniti nel 1947 avviarono un programma di sussidio finanziario per aiutare la ripresa economica dell'Europa post-bellica; l'European Recovery Program (ERP) noto come “piano Marshall”. Questo programma prevedeva una modifica sostanziale della struttura economica dei paesi europei; come conseguenza il «trade in manufactured goods increased sixfold: the degree of economic integration of the major industrial countries reached new heights: and mass production for mass markets, both internal and external, produced an unprecedented level of prosperity. Fordism and consumerism became the twin gods of the age».² In Italia, soprattutto grazie alla fine del protezionismo e all'apertura al libero scambio del Mercato Comune, molti uomini d'affari furono incentivati ad investire nell'industria che beneficiava e prosperava grazie all'impiego di nuove tecnologie.³ Furono gli anni dell'ENI, dell'IRI e della FIAT che giocarono un ruolo fondamentale per l'avvio del “miracolo economico”.⁴ Tra il 1958 e il 1963 il PIL crebbe del 6.3% e l'esportazione divenne il settore principale, mostrando una crescita del 14.5% per anno.⁵ Questo sviluppo fu possibile anche per il basso costo del lavoro e un gran numero di manodopera che si riversava

¹ PAUL GINSBORG, *A History of Contemporary Italy. Society and Politics 1943-1988*, New York, Palgrave Macmillan edition, 2003[1990], p. 210.

² *Ivi*, pp. 212-213.

³ Cfr. *ivi*, p. 213.

⁴ Cfr. *ivi*, pp. 213-214.

⁵ Cfr. *ivi*, p. 214. Si ricorda innanzitutto il settore della produzione di elettrodomestici, principalmente lavatrici e frigoriferi; aziende come Candy, Zanussi e Ignis che nel 1947 producevano un elettrodomestico al giorno, arrivarono nel 1967 a un elettrodomestico ogni 15 secondi e la maggior parte destinati all'esportazione (Cfr. *idid*). La percentuale di prodotti destinati ai paesi del CEE (Comunità Economica Europea) crebbe dal 23% nel 1955 al 29.8% nel 1960 e al 40.2% nel 1965 (Cfr., *ivi*, p. 214).

nelle città dalle campagne. Lo sviluppo avvenne però in maniera non uniforme, infatti, interessò quasi esclusivamente il Nord Italia, il cosiddetto “triangolo industriale”, che divenne, insieme a Roma e Napoli, il polo d'attrazione dell'immigrazione contadina, principalmente dal Sud Italia. Come annotato da Ginsborg «hundreds of thousands of Italians [...] left their places of births, their villages where their families had lived for generations, left the unchanging world of rural Italy, and began new lives in the booming cities and towns of the industrial nation»;⁶ a livello socio-culturale questo comportò un cambio irreversibile che avrebbe modificato la società italiana per sempre; si innescò quella che Pasolini ha definito una «mutazione antropologica», gli italiani passarono ad una fase socio-evolutiva completamente diversa nel giro di pochi decenni.⁷ Le condizioni di vita per chi arrivava nelle città erano spesso drammatiche, vivevano in cantine o attici, in abitazioni sovrappopolate, senza bagni e scarsa igiene; non esistevano programmi di sussidio statali, nelle periferie cominciarono a nascere nuovi quartieri abusivi di baracche.⁸ Proprio in questi anni, principalmente per questa concentrazione di forza lavoro e la crescente tensione per i diritti e per migliorare le condizioni lavorative e umane, si piantano le radici che avrebbero portato alle lotte operaie nate con i fatti di Piazza Statuto a Torino nel 1962 e culminate con il '68 e che avrebbero cambiato completamente la società e l'economia italiane.⁹ Infatti, agli inizi degli anni Sessanta, solo una parte della popolazione e del paese prosperava grazie allo sfruttamento del lavoro di un'altra parte che ancora viveva in condizioni di estrema povertà.

⁶ *Ivi*, p. 218.

⁷ Cit. in ROMANO LUPERINI, *Il Novecento*, Tomo secondo, Torino, Loescher editore, 1981, p. 717.

⁸ Cfr. PAUL GINSBORG, *A History of Contemporary Italy*. cit., pp. 225-226. Si veda anche PATRIZIA GABRIELLI, «Carne da vagone», in ID., *Anni di novità e di grandi cose. Il boom tra tradizione e cambiamento*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 163-218.

⁹ Ginsborg nota come «the trade union battles of 1962 and the events of Piazza Statuto gave notice that any dreams of social harmony developing as a result of the 'miracle' were profoundly misplaced» (*ivi*, p. 253). Infatti, solo una parte della popolazione e del paese prosperava grazie allo sfruttamento del lavoro di un'altra parte che ancora viveva in condizioni di estrema povertà.

Nelle discussioni intellettuali, di questo periodo, riemergono concetti propri del marxismo; le grandi fabbriche sono sempre più meccanizzate e l'operaio diventa parte di un ingranaggio produttivo che lo aliena da sé stesso in quanto essere umano. Questo mutamento da lavoratore-agricolo a lavoratore-macchina viene percepito dagli intellettuali; come notato da Alberto Asor Rosa «il ceto intellettuale, uscito in gran parte dalla Resistenza e dall'antifascismo, soffre in maniera profonda l'impatto con questa realtà antropologica e sociale».¹⁰ Gli intellettuali cominciano a denunciare questa *oggettificazione* dell'essere umano nelle proprie opere; ne sono esempi *La ragazza Carla* (1959) di Elio Pagliarani e *Come stanno le cose* (1959) di Lamberto Pignotti. Il lavoro si settorializza enormemente, fattore che aliena ulteriormente l'essere umano; anche il linguaggio viene convertito a parte del sistema produttivo, trasformandosi in prodotto. Come descritto da Rossi-Landi, in *Il linguaggio come lavoro e come mercato*,¹¹ si mettono in relazione i concetti marxisti di *valore d'uso* e *valore di cambio*, dimostrando l'*oggettificazione* del linguaggio a causa dell'uso di esso come *strumento* nell'ambito del lavoro umano.¹² Quindi l'alienazione sociale si trasmette anche alla lingua; i linguaggi diventano settoriali, aridi, didascalici, la naturalità della comunicazione *in presentia* viene sostituita dal *medium* della macchina, dal sistema di *input* e *output* che di lì a pochi anni si sarebbe tradotto nel codice binario del calcolatore elettronico.¹³ «L'uomo», sosteneva Barilli

¹⁰ Cit. in PATRIZIA GABRIELLI, *Anni di novità e di grandi cose. Il boom tra tradizione e cambiamento*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 9.

¹¹ Cfr. FERRUCCIO ROSSI-LANDI, *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, in «Nuova Corrente», 36, 1965, pp. 5-43; poi in *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Milano, Bompiani, 1968, pp. 7-75.

¹² L'importanza delle riflessioni di Rossi-Landi nella letteratura degli anni '60 è inequivocabile. Ad esempio, come ricordato da Federico Fastelli, Elio Pagliarani usa parti dello studio *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, in *Dittico della merce esclusa* che è indirizzato proprio a Rossi-Landi (FEDERICO FASTELLI, *Dall'avanguardia all'eresia. L'opera poetica di Elio Pagliarani*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011, pp. 53-54).

¹³ Come ricordato da Barilli ci fu un grande interesse nella potenzialità dei calcolatori, come nel caso della poesia automatica sperimentale di Balestrini. Barilli sottolinea come la casualità combinatoria diventi un "procedimento" di composizione letteraria che accosta e abbina significati incoscienti perché appunto non mediati, se non parzialmente, dall'intelletto umano; il risultato è ovviamente l'asintattismo e lo straniamento semantico proprio delle opere di Balestrini (RENATO BARILLI, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Verri» alla fine di «Quindici»*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 67-72).

«è agito dalla cose»¹⁴, ossia subisce gli oggetti della realtà industriale, la sua fisiologia viene rimodellata dalle cose, la sua psicologia alterata dalla produzione di massa e così anche la lingua. Non solo la lingua parlata, ma anche la lingua letteraria stava subendo un inaridimento; soprattutto a causa dei nascenti *mass media* e della pubblicità, essa aveva perso l'aurea della letterarietà, lo slogan aveva ridotto la poesia a mezzo, concetto che, come si vedrà, sarà centrale nella riflessione e nell'estetica della poesia visiva e del Gruppo 70.

Dall'altra parte della medaglia, durante gli anni del *boom economico* la maggiore produzione industriale e il maggior numero di posti di lavoro generò una maggiore circolazione del reddito che permise un aumento dei consumi (fattore che avrebbe portato al consumismo di massa), aumento della motorizzazione,¹⁵ nonché un aumento del benessere e dell'alfabetizzazione (la scolarizzazione aumenta anche con l'introduzione di innovazioni come la scuola media unica nel 1962; un'intera generazione di bambini del sud Italia imparò l'italiano nelle scuole del Nord).¹⁶ Tutti questi mutamenti comportarono un profondo e irreversibile cambiamento anche a livello culturale.¹⁷ Nacquero nuovi canali per la diffusione della nuova cultura di massa che vedeva nella nascente televisione (RAI-TV),¹⁸ nell'edicola e nella casa editrice i maggiori apparati. Questi apparati si organizzarono in «senso multinazionale e capitalistico».¹⁹ La concentrazione della cultura in grandi multinazionali

¹⁴ RENATO BARILLI, *Le strutture del Romanzo*, in *Gruppo 63. La nuova letteratura. 34 scrittori. Palermo ottobre 1963*, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 43.

¹⁵ A proposito di questo Paul Ginsborg scrive, «urged on by the unprecedented expansion of advertising, Italian families, above all in the North and Centre of the country, used their new wealth to acquire consumer durables for the first time. Whereas in 1958 only 12 per cent of Italian families owned a television, in 1965 the number risen to 49 per cent. In the same period the number of owning fridges increased from 13 to 55 per cent and washing-machines from 3 to 23 per cent. Between 1950 and 1964 the number of private cars in Italy rose from 342,000 to 4.67 million [...] » (PAUL GINSBORG, *A History of Contemporary Italy*, cit., p. 239).

¹⁶ Cfr. PAUL GINSBORG, *A History of Contemporary Italy*, cit., p. 227.

¹⁷ Cfr. ROMANO LUPERINI, *Il Novecento*, Tomo secondo, cit., p. 718.

¹⁸ Programmi come *Lascia o Raddoppia* e *Carosello* entravano ogni sera nelle case degli italiani. La RAI ebbe un ruolo fondamentale nel mutamento culturale della società italiana (Cfr. PAUL GINSBORG, *A History of Contemporary Italy*, cit., pp. 240 e sgg.).

¹⁹ Cfr. ROMANO LUPERINI, *Il Novecento*, Tomo secondo, cit., p. 718.

come la Rizzoli o la Mondadori creò un tipo di produzione culturale che non era più di natura artigianale e elitaria, ma al contrario massificata e per un pubblico di appetito meno sofisticato. Il libro e la cultura, in generale, divennero un prodotto. L'intellettuale, che già aveva cominciato a perdere il proprio ruolo sociale *proletarizzandosi*²⁰ all'inizio del Novecento, riconquistandolo in parte durante il Fascismo, si trovò ad assumere il ruolo di operaio culturale, parte dell'ingranaggio produttivo editoriale. Non esisteva più l'intellettuale a tempo pieno, ma egli era molto spesso anche impiegato o collaboratore di una casa editrice, o professore nelle scuole o all'università. Come ricorda Luperini sono esempi di consulenti esterni di case editrici Manganelli, Sanguineti ed Eco.²¹ Questa nuova situazione generò frustrazione e la perdita dell'identità centenaria dell'intellettuale in quanto vate e guida culturale, soppiantato da altri modelli culturali di massa (rotocalco, televisione, fotoromanzo). La cultura non è più autonoma ma dipende dalle leggi di mercato della produzione di massa. Agli inizi degli anni Sessanta, molti letterati analizzarono questo fenomeno che ormai si era consolidato in prassi. Ad esempio, Achille Bonito Oliva parla del problema nell'ambito dell'arte e del mercato dell'arte;²² Manganelli, Pagliarani, Balestrini, Giuliani, Novelli e Perilli ne parlano dal punto di vista letterario nel primo numero di «Grammatica», nell'articolo-dibattito *La carne è l'uomo che crede al rapido consumo* (1964).²³ In questo articolo, si esprime la necessità di rendere la letteratura *antisociale* e indipendente, avviando una anti-mercificazione del libro e una letteratura di difficile consumo e fruizione; si riconosce la voce di Manganelli che afferma «io

²⁰ ROMANO LUPERINI, *Il Novecento*, Tomo secondo, cit., p. 723. Luperini ricorda che l'uso del termine *proletarizzazione* per quanto riguarda il processo di assorbimento degli intellettuali nella macchina editoriale è da attribuire a Rositi (FRANCO ROSITI *Informazione e complessità sociale. Critica delle politiche culturali in Italia*, Bari, De Donato, 1978).

²¹ Cfr. *Ivi*, p. 724.

²² Nel 1975 le sue riflessioni della decade precedente convergono nel volume *Arte e sistema dell'arte*, (ACHILLE BONITO OLIVA, *Arte e sistema dell'arte*, Galleria Lucrezia De Domizio, Pescara, 1975).

²³ AA. VV., *La carne è l'uomo che crede al rapido consumo*, in «Grammatica», n. 1, 1964, ora in ANGELO R. RUPINO, *Manifesti dei movimenti letterari italiani del Novecento*, pp. 485-496.

credo che noi operiamo per un consumo lentissimo, il più lento possibile».²⁴ Questo disagio del letterato e difficoltà di assimilazione nella nuova società tecnologica era percepito indistintamente da critici, artisti e intellettuali. Al riguardo anche Balestrini afferma «mentre l'Italia si andava impetuosamente trasformando da paese agricolo a paese industriale, i suoi scrittori facevano una gran fatica a entrare nella modernità».²⁵

Tra gli intellettuali nasce un desiderio di rinnovamento e di rilettura dei metodi e della lingua della letteratura per far fronte alla crisi. Uno dei concetti che maggiormente interessarono gli intellettuali del tempo fu proprio quello di *alienazione*, alienazione sociale di stampo hegel-marxista,²⁶ ma anche e soprattutto alienazione linguistica. Non a caso Balestrini ricorda come nel 1963 Umberto Eco quasi a scopo apotropaico avesse ridotto il concetto di alienazione in una canzoncina in versi:

Alienaziaoone
è rinunciare al problema
ed arrendersi
solo al sistema
non possedersi più
ma solo attendere ...
L'industria ti foggia il destino
a poco a poco

²⁴ Ivi, p. 495.

²⁵ Cit. in <http://alfredogiuliani.blogspot.com/2009/12/i-novissimi-di-alfredo-giuliani.html>.

²⁶ Per Hegel l'alienazione è dell'uomo da sé stesso nel momento in cui lo spirito si proietta fuori di sé per diventare natura. L'alienazione è un fenomeno proprio del pensiero che nell'oggettivarsi si aliena da sé stesso e per tanto è un fenomeno indispensabile all'evoluzione dello stesso (si veda MARCELLA D'ABBIERO, *Alienazione in Hegel: Usi e significati di Entäusserung, Entfremdung, Veräusserung*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1970). Per Marx l'alienazione è un concetto negativo di perdita d'identità dell'essere umano a diversi livelli a causa della società capitalista. Nello scritto *Estranged Labor* (1844), egli distingue quattro tipi di alienazione in relazione all'uomo-operaio; alienazione dell'operaio prodotto del suo lavoro (produce beni che non gli appartengono e sono del capitalista), dell'operaio dalla propria attività (in quanto non produce liberamente per se stesso come un artigiano, ma compie un'attività imposta dall'esterno), dell'operaio dalla sua essenza (l'uomo è costretto ad attività forzate che lo alienano da se stesso in quanto individuo), dell'operaio dal suo prossimo (l'operaio è sfruttato dal capitalista che lo riduce a mezzo) (Cfr. KARL MARX, *Estranged Labor*, in ID., *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, edited, with an introduction by Dirk J. Struik, Glasgow, The University Press, 1970, pp. 106-119). Nella critica successiva di ispirazione marxista il concetto di alienazione viene esteso anche ad altri ambiti della società capitalistica, ad esempio il linguaggio come descritto da Ferruccio Rossi-Landi. Il concetto di alienazione viene anche usato nella psicoanalisi, da Freud, Jung e Fromm, per cui l'alienazione è anche sociologica. Le strutture sociali sono disumanizzate e per tanto l'essere umano è alienato dalla società stessa che ha creato e dagli altri esseri umani. Questi concetti vennero ripresi anche da critici post-strutturalisti come Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault, Gilles Deleuze ed affiancati allo studio linguistico e semiotico della società contemporanea consumistica.

tu credi di essere libero
 ma è solo un gioco...
 Alienazione
 è rinunciare a sé stesso
 è un processo
 di perdizione...
 Forse rivoluzione
 può liberaarti...
 Ma se la tecnica impera
 la libertà è una chimera.
 Non ti rimane che dire:
 alienazione.²⁷

Nonostante la marcata ironia di questa canzoncina, Eco affrontava un problema che era percepito dalla maggior parte degli intellettuali orbitanti intorno alla Neoavanguardia. Lo stesso Eco affronta in maniera critica il tema dell'alienazione in *Opera aperta* (1962), dichiarando:

La categoria dell'alienazione non definisce più soltanto una forma di relazione tra individui basata su una certa struttura della società, ma tutta una serie di rapporti intrattenuti tra uomo e uomo, uomo e oggetti, uomo e istituzioni, uomo e convenzioni sociali, uomo e universo mitico, uomo e linguaggio.²⁸

Il problema dell'alienazione si percepisce a tutto tondo nella società, anche se esso risente ovviamente dell'ottica marxista in cui era stato coniato. Non a caso, il concetto di alienazione linguistica era nato in un primo momento con il Formalismo russo, soprattutto nel Circolo linguistico di Mosca fondato nel 1915 e dalla Società per lo studio del linguaggio poetico di Leningrado (Opojaz), fondata nel 1916. Il circolo di Mosca era formato primariamente da linguisti di cui il nome più celebre è quello di Romàn Jacobson; la società di Leningrado, invece, era più di impianto critico letterario e ne fecero parte intellettuali come Šklovskij, Èjchenbaum, Tynjanov, Tomaševskij. I formalisti della società di Leningrado volevano prendevano le distanze dalla vigente critica letteraria che sulla scia dell'ideologismo romantico, post-kantiano ed hegeliano, valutava il fatto letterario soprattutto dal punto di vista del

²⁷ *Ibid.*

²⁸ UMBERTO ECO, *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1997 [1962], pp. 242-243.

contenuto e quindi in base a informazioni extra-letterarie di natura sociologica, biografica, storica e politica. Per i formalisti la letteratura denuncia caratteri specifici, scientificamente indagabili, essa più che un carattere valutativo, presenta un carattere conoscitivo e descrittivo per sé stessa. Quindi i formalisti rigettano anche l'idea di «genio» creatore, perché questa genesi emotiva dell'opera letteraria e artistica non spiega l'oggetto artistico, ma lo fa dipendere dalla descrizione dell'uomo. Osip Brik, a cui si devono le maggiori riflessioni formaliste nel campo della poesia, riteneva che «l'Opojaz suppone che non vi siano né poeti né uomini di lettere, c'è la poesia e la letteratura».²⁹ L'autore viene degradato a mezzo tramite cui la letteratura si manifesta, «punto geometrico d'intersezione di forze operanti fuori di lui»³⁰ come lo definì Šklovskij. Più che sul perché un autore abbia creato un'opera, ci si interroga su quale sia il *priëm*, ossia il «procedimento»³¹ con cui è creata un'opera letteraria o artistica. Il termine *procedimento* avrà un'importanza fondamentale nella riflessione delle esperienze neoavanguardistiche italiane, Gruppo 63 e Gruppo 70. Un esempio è nella pratica del *collage* poetico, come ad esempio il *ready made* di Balestrini e la poesia visiva di Pignotti. Per i formalisti, la poesia è completamente conoscibile, accettando però l'assunto che il linguaggio poetico è diverso dal linguaggio comune. Il secondo, infatti, è strettamente denotativo, il primo, al contrario, connotativo. Per Jakobson la poesia deve esprimere la non identità tra segno e referente, ossia sovvertire uno dei principi fondamentali del linguaggio comune secondo la linguistica saussuriana.³² Da questo si capisce la grande simpatia dei formalisti per la poesia

²⁹ Cit. in IGNAZIO AMBROGIO, *Formalismo e avanguardia in Russia*, Roma, Editori riuniti, 1968, p. 19.

³⁰ Cit. in *ivi*, p. 34. La natura e genesi della letteratura devono quindi dipendere da esigenze extra-sociali, ossia una sorta di esistenza aprioristica. Questa idea avrà anche altri interpreti nella riflessione critica occidentale come ad esempio la teoria di Genette sugli archetipi generativi (GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982).

³¹ Come descritto da Ėjchenbaum con *priëm* si intende la «forma», in quanto «entità realmente specifica, senza la quale non può esistere arte [...] come qualcosa di fondamentale per il fenomeno artistico, come suo principio organizzatore» (BORIS ĖJCHENBAUM, *Vokrug voprosa o «formalistach»*, in *Pečat i revoljutsija*, n. 5, 1924, p. 3 citato in IGNAZIO AMBROGIO, *Formalismo e avanguardia*, cit., n. 3, p. 21).

³² Citato in KRYSTYNA POMORSKA, *Russian Formalist Theory and Its Poetic Ambivalence*, The Hague-Paris, Mouton, 1968, p. 22.

futurista come quella di Majakovskij in Russia che appunto affermava l'indipendenza della parola poetica; il Futurismo, ma anche altre avanguardie storiche come il Dadaismo, avranno una grande influenza sui poeti dell'Neoavanguardia italiana proprio per la rottura della convenzione significato/significante. Inoltre, il Formalismo presenta *in nuce* molti aspetti che verranno affrontati da pensatori post-formalisti, soprattutto Barthes e Foucault che si interrogano su quale sia il ruolo dell'autore e sulla questione dell'autorialità nella letteratura contemporanea, nonché da Eco nella sua riflessione sull'*opera aperta*.³³ Non a caso l'idea dell'autonomia del testo sarà ripresentata anche da Barthes in *The Death of the Author* (1968), sancendo anche il superamento dello Strutturalismo e il passaggio verso un'interpretazione della lingua e della letteratura molto meno conoscibile ed indagabile. Parlando dell'autore Barthes afferma «Linguistically, the author is never more than the instance writing, just as *I* is nothing other than the instance saying *I*: language knows a 'subject', not a 'person' [...]»³⁴, l'idea della creazione autoriale è ristretta all'*hic et nunc* della stesura del testo stesso; nel momento in cui il testo si separa dall'autore avviene la rimozione della paternità, avvenimento che fa sì che l'autore non sia altro che un mezzo attraverso cui la lingua si manifesta. Barthes dichiara che «it is the language which speaks, not the author»,³⁵ ed infatti egli sposta l'attenzione sul destinatario e non sull'autore di un testo, «a text's unity lies not in its origin but in its destination [...] the reader is [...] that someone who holds together in a single field all the traces which the written text is constituted».³⁶ Parte di queste riflessioni nacquero a causa della crisi del ruolo sociale dello scrittore e dell'artista nella società capitalistica e del «valore» dell'opera d'arte all'interno delle leggi di mercato del consumismo. Anche la lingua come prodotto della società

³³ Si veda ROLAND BARTHES, *The Death of the Author*, in *Image- Music- Text*, New York, Hill and Wang, 1977, pp. 142-148; MICHEL FOUCAULT, *What is an author?*, in *Rethinking Popular Culture: Contemporary Perspectives in Cultural Studies*, ed. by Chandra and Michael Schudson. Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press, 1991, pp. 445-464; UMBERTO ECO, *Opera aperta*, cit.

³⁴ ROLAND BARTHES, *The Death of the Author*, cit., p. 145.

³⁵ *Ivi*, p. 143.

³⁶ *Ivi*, p. 148.

consumistica sottostà alle medesime regole. A questo si ricollega l'idea dell'«automatismo» semantico, sviluppata dalla linguistica formalista e riusata nella critica soprattutto nella riflessione di Šklovskij. Riallacciandosi a teorie vicine al Marxismo, del linguaggio alla base dell'ideologia, i formalisti fondavano la significazione sull'abitudine linguistica come risultato del contesto socioculturale e alla classe sociale, con la conseguenza che il significato “automaticamente” percepito dal parlante/lettore sia quello proprio della classe dominante. Compito dell'opera d'arte è quello di rompere questa consuetudine, liberare anche le voci marginali, straniare il lettore/fruitor della stessa, svincolando la percezione dall'automatismo, rinnovare l'esistenza degli «oggetti» del reale resi quasi trasparenti dall'abitudine di percepirli in un determinato modo. Šklovskij sosteneva, infatti, l'importanza di «to make the stone stony»,³⁷ ridare alle cose l'indipendenza dal linguaggio e viceversa. È questo il processo di *defamiliarizzazione* e «straniamento» che analizzerà in maniera più sistematica Bachtin. Le procedure poetiche che permettono la codifica e la decodifica di questa percezione *defamiliarizzata* sono principalmente la metafora e l'allitterazione, le figure retoriche in generale, ma anche il ritmo che, intrinseco nel fare poesia, per i formalisti è il primo mezzo che permette di alterare la percezione consueta delle parole. Osip Brik analizzò la struttura sintattica poetica in relazione al *sound repetition* dimostrando come «in poetry [...] bringing together words which sound similar creates new “meaning”».³⁸ Questa idea è interessante soprattutto se si pensa, come si vedrà meglio in seguito, agli esperimenti di poesia concreta,³⁹ alla corrente sperimentale del Lettrismo e ad alcuni componimenti di Balestrini costruiti sulla

³⁷ *Ibid.*

³⁸ KRYSZYNA POMORSKA, *Russian Formalist Theory and Its Poetic Ambivalence*, cit., p. 29.

³⁹ Sebbene se ne parli in maniera più esaustiva in seguito, è bene ricordare che la poesia concreta nasce all'inizio degli anni Cinquanta. Essa risente direttamente delle avanguardie del primo Novecento, soprattutto Dadaismo e Surrealismo, e racchiude diversi tipi di sperimentazione (a livello linguistico, sonoro, visuale). Il tratto comune è lo spostamento dell'attenzione dal significato delle opere ai loro tratti costitutivi con attenzione alle singole parole, alle lettere o a tratti di lettere. In aggiunta, si privilegiava la rappresentazione di tali elementi costitutivi su diversi media, enfatizzando la materialità delle risorse linguistiche e avviando pertanto una concretizzazione della parola. Un esempio di poesia concreta è la poesia Lettrista di Isidore Isou in Francia e il Grupo Noigrandes in Brasile.

ripetizione di una stessa frase, oppure accostamento di parole con suono simile.⁴⁰ Nella sua opera *Mythologies* (1957) Barthes affronta tematiche molto simili parlando del mito moderno nella società capitalista. Per Barthes «in myth, we find again the tri-dimensional pattern [...]: The signifier, the signified and the sign. But myth is a peculiar system, in that it is constructed from a semiological chain which existed before it: it is a *second-order semiological system*. That which is a sign (namely the associative total of a concept and an image) in the first system, becomes a mere signifier in the second».⁴¹ La formazione dei miti a differenza dei segni linguistici non è però arbitraria; nella società contemporanea i miti moderni sono creati per un motivo preciso. I miti nascono per imporre un'idea coerente all'ideologia della classe dominante e vengono trasmessi e perpetuati attraverso i mezzi comunicativi di massa. Il mito in senso moderno è un mezzo di consenso per la classe al potere.⁴² Infatti, Barthes, in *Change the Object Itself. Mythology Today*, uno scritto del 1971 in cui ribadisce idee già affrontate in parte in *Mythologies* (1957), afferma che «myth consists in overturning culture into nature or, at least, the social, the cultural, the ideological, the historical into the 'natural'. What is nothing but a product of class division and its moral, cultural and aesthetic consequences is presented (stated) as being a 'matter of course'; under the effect of mythical inversion, the quite contingent foundations of the utterance became Common Sense, Right Reason, the Norm, General Opinion in short the doxa (which is the secular figure of the Origin)».⁴³ Questo fa sì che l'ideologia di una classe si imponga come ordine naturale sul resto della società; l'uomo pertanto vive un'alienazione dalla natura vera e propria. L'alienazione è anche linguistica in quanto attraverso il mito, i segni linguistici assumono altri significati, imponendo una

⁴⁰ Nei casi citati più che di creazioni di significati si deve parlare di detrazione del significato in quanto l'attenzione è tutta su una parola o una lettera e l'asintassia dei componenti crea uno slittamento dell'asse d'attenzione verso la forma e i significanti.

⁴¹ ROLAND BARTHES, *Mythologies*, New York, Hill and Wang, 2012 [1957], p. 223.

⁴² Ivi, pp. 249 e sgg.

⁴³ ID., *Change the Object Itself. Mythology Today* [1971], in ID., *Image, Music, Text*, cit., p. 165.

comunicazione non trasparente. Per Barthes è quindi necessario che la semiologia studi i miti moderni anche dal punto di vista linguistico.⁴⁴

In Italia, queste idee vennero in parte trasmesse attraverso le opere, come quelle di Majakovskij, in parte derivate dalla critica marxista, strutturalista, post-strutturalista e dallo studio della semiologia in relazione alle classi sociali e al commercio che interessarono critici letterari come il già citato Ferruccio Rossi-Landi, ma anche Galvano Della Volpe che ne *La critica del gusto* rifletteva sul valore semantico delle parole in relazione al sistema in cui esse vengono impiegate.⁴⁵ La trasmissione di opere di scrittori stranieri e idee critiche, in quegli anni, avveniva attraverso le riviste letterarie che ebbero un'importanza fondamentale per diffondere il dibattito sulla necessità di un rinnovamento culturale. Alla fine della seconda guerra mondiale, la nascita del Neorealismo aveva dato un impulso enorme alla prosa e al cinema, ma per quanto riguarda la poesia il modello montaliano e post-ermetico era ancora vigente. Non tutte le posizioni furono da subito su un fronte radicale, nella metà degli anni Cinquanta, Pasolini, che comunque denuncia a più riprese la situazione della cultura italiana contemporanea, e altri intellettuali, come Roversi, Leonetti, che scrivevano sulla rivista «Officina», sentono ancora la possibilità di un recupero del ruolo del letterato e della letteratura come modello socio-culturale; come scritto da Luperini in Pasolini «ancora opera una fiducia nella storia e nel ruolo ideologico del poeta che è di natura romantica».⁴⁶ Ma proprio sulle pagine di «Officina» avviene il primo dibattito che avrebbe portato avanti un filone intellettuale più pronò a un mutamento radicale della letteratura e della lingua letteraria soprattutto guardando alle avanguardie storiche, Futurismo e Dadaismo e alla letteratura straniera, *Nouveau roman* francese, Eliot e Pound. Infatti, proprio sulle pagine di «Officina» nel suo

⁴⁴ *Ivi*, pp. 167-168.

⁴⁵ GALVANO DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, Milano, Feltrinelli, 1960.

⁴⁶ ROMANO LUPERINI, *Il Novecento*, Tomo secondo, cit., p. 728.

intervento *Una polemica in prosa*⁴⁷ Sanguineti si fece beffa dei versi in prosa di Pasolini.⁴⁸ Ciò che Sanguineti denuncia è lo storicismo degli officineschi che sembrano, in un primo momento, non comprendere a pieno la portata della crisi che sta stava travolgendo la cultura e la società italiana.⁴⁹ Sebbene, come nota Luperini, già sulle pagine de «Il Menabò»⁵⁰ diretto da Vittorini in collaborazione con Calvino, si riscontri una maggiore adesione ai problemi della società industriale e neocapitalista,⁵¹ è sulle pagine del «Verri» di Luciano Anceschi, nato nel 1956, che si vede l'esplosione del dibattito e un coagulo di diversi intellettuali che condividono idee di un rinnovamento radicale della letteratura. Luperini nota come, sebbene anche il «Verri» mantenga una relazione con la tradizione soprattutto con la persona di Anceschi la cui formazione era ermetica, la struttura collaborativa dei redattori, anche provenienti da campi di studio diversi, permette l'innescare di un dibattito molto più aperto alla letteratura straniera che avvia quel clima intellettuale che avrebbe portato alla formazione del Gruppo 63 e della Neoavanguardia.⁵² Nell'ambito della riflessione poetica e teorica il dibattito verte sulla lingua e sull'uso della parola scritta; Anceschi aveva avvertito questa necessità già nell'*Introduzione* all'antologia poetica *Linea lombarda* (1952), affermando che fosse necessario attuare una *poetica dell'oggetto*, «nessuna rinunzia agli oggetti, nessuna *hantise de abolir*, una poesia *in re*, non una poesia *post rem*...». ⁵³ Questa idea di una poesia in cui la parola si faccia materiale o oggettiva permea nelle pagine del «Verri»; lo stesso Anceschi, come ricorda Curi, aveva dedicato studi e saggi sulla poetica e critica di Pound e Eliot, soprattutto sul "correlativo

⁴⁷ EDOARDO SANGUINETI, *Una polemica in prosa*, in «Officina», novembre 1957, p. 11 cit. in *ibid.*

⁴⁸ Cit. in *ibid.*

⁴⁹ Solo in un secondo momento come ricordato da Luperini, con il partire della «Nuova serie» di «Officina» Pasolini, Roversi e Leonetti cominciano a parlare in modo più organico della crisi e della necessità di un rinnovo letterario che si distanziasse dal Neorealismo (*Ivi*, p. 730).

⁵⁰ Il primo numero fu stampato nel 1959 l'ultimo nel 1967 quando Vittorini era già morto (Cfr. *Ivi*, p. 79).

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ivi*, p. 731.

⁵³ LUCIANO ANCESCHI, *Prefazione*, in *Linea Lombarda, Sei poeti*, a cura di Luciano Anceschi, Varese, Editrice Magenta, 1952, p. 22.

oggettivo" eliotiano, aprendo la strada in Italia alla conoscenza di questi due autori e una maniera innovativa di creare poesia.⁵⁴ Tutte queste idee permearono il clima in cui i nuovi poeti si stavano formando ed, infatti, tra i redattori del «Verri» ricordiamo Renato Barilli, Angelo Guglielmi, Alfredo Giuliani e Nanni Balestrini, che nel '63 sarebbero stati tra i membri centrali del Gruppo 63.

Come descritto da Luperini, e ribadito anche da Muzzioli e Corti, la storia della Neoavanguardia si può dividere in tre fasi «la prima, quella del «Verri» va dal 1956 al 1960 e serve da incubazione al movimento. La seconda (1961-65) che corrisponde al momento culminante, è quella dell'eversione. La terza, che va dal 1966 al 1970 circa, è la fase della costruzione sperimentale e della chiarificazione politica svoltasi su «Quindici» (1967-69)».⁵⁵ Ciò che segnò l'inizio della seconda fase nel 1961 fu la pubblicazione dell'antologia poetica *I novissimi*, curata da Alfredo Giuliani in cui vennero pubblicate, tra le altre, poesie di Balestrini, Pagliarani e Giuliani stesso. Ciò che accomuna le poesie contenute nell'antologia è un'avversione all'intimismo poetico, la creazione di una poesia che guarda agli oggetti, che oltre ad essere ispirata a Thomas, Pound e Eliot, fa propria la lezione delle Avanguardie storiche, soprattutto del Futurismo e del Dadaismo. Il saggio in appendice di Nanni Balestrini, *Linguaggio e opposizione*, già contiene tutti gli elementi teorici che verranno affrontati e sottolineati dal Gruppo 63. Balestrini voleva che la letteratura si ribellasse allo «sclerotico e automatico abuso di frasi fatte e espressioni convenzionali» in cui la lingua era soffocata dal «linguaggio anemizzato e amorfo delle quotidiane conversazioni»⁵⁶ la poesia doveva «opporsi efficacemente alla continua sedimentazione, che ha come complice l'inerzia del linguaggio».⁵⁷

⁵⁴ FAUSTO CURI, *Sulla giovane poesia*, in *Gruppo 63. La nuova letteratura*, a cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani, Milano, Feltrinelli Editore, 1964, p. 50; poi in FAUSTO CURI, *Ordine e disordine*, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 76-95.

⁵⁵ ROMANO LUPERINI, *Il Novecento*, Tomo secondo, cit., p. 754.

⁵⁶ NANNI BALESTRINI, *Linguaggio e Opposizione*, in *I Novissimi. Poesie per gli anni '60* a cura di Alfredo Milano, Rusconi e Paolazzi Editori, 1961 pp. 163-165.

⁵⁷ *Ivi*, p. 163.

Queste idee di Balestrini sarebbero state discusse ampiamente negli incontri del Gruppo 63. Infatti, i poeti *novissimi* avrebbero preso parte nell'ottobre del 1963 al primo incontro del Gruppo 63 a Palermo. Balestrini definendo la nascita del Gruppo dichiarava:

"Gruppo 63" è una sigla di comodo di cui spiegheremo un po' più avanti l'origine. Di fatto dietro a questa sigla c'era un movimento spontaneo suscitato da una vivace insofferenza per lo stato allora dominante delle cose letterarie: opere magari anche decorose ma per lo più prive di vitalità [...] Furono l'ultima fiammata del neorealismo in letteratura, fioca eco populista della grande stagione cinematografica dei Rossellini e dei De Sica.⁵⁸

Questa insofferenza si percepì in un primo momento soprattutto nel campo della poesia, infatti, nell'incontro del 1963 si parlò soprattutto di poesia, si dovrà attendere l'incontro del 1965 per vedere eviscerato il problema del romanzo italiano che ancora si crogiolava nel brodo neorealista.⁵⁹ L'idea di Gruppo 63 era stata presa in prestito dal Gruppo 47, nato in Germania nel dopoguerra, come raggruppamento di poeti⁶⁰ che confrontavano e criticavano reciprocamente le proprie opere in corso d'opera con lo scopo di un rinnovamento. Gli incontri del Gruppo 63 furono proprio all'insegna di un dibattito aperto e spesso in opposizione. Fin dal primo incontro si può notare una divisione tra coloro che fecero parte di un'ala, per così dire, più *rivoluzionaria*, culturalmente marxista e propensa ad una letteratura impegnata come per Sanguineti, Balestrini, Leonetti, Di Marco, e un'ala *reformista* da un punto di vista più puramente letterario come Angelo Guglielmi, Renato Barilli e Giorgio Manganelli.⁶¹ Sanguineti affermava:

Io non credo che ciò che caratterizza l'avanguardia sia questa assunzione privilegiata del linguaggio contro l'ideologia, ma la ferma consapevolezza che non si dà operazione ideologica che non sia, contemporaneamente e immediatamente verificabile nel linguaggio. Ed è anche troppo evidente che per il linguaggio non si ha da intendere, con una sorta di riduzione materica, la mera superficie stilistica dell'opera, ma la sua struttura espressiva, in generale. (...)

⁵⁸ NANNI BALESTRINI, *Introduzione*, online: <http://old.nannibalestrini.info/gruppo63/prefazione.htm>.

⁵⁹ Gli atti dell'incontro sono stati pubblicati in AA. VV., *Gruppo 63, Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, a cura di Nanni Balestrini, Milano, Feltrinelli, 1966.

⁶⁰ Fecero parte del Gruppo 47 autori come Günter Grass, Ingeborg Bachmann, Enzensberger, Peter Handke.

⁶¹ ROMANO LUPERINI, *Il Novecento*, Tomo secondo, cit., p. 754.

L'avanguardia esprime quindi, in generale, la coscienza del rapporto fra l'intellettuale e la società borghese, portata al suo grado ultimo, ed esprime contemporaneamente, in generale, la coscienza del rapporto tra ideologia e linguaggio, e cioè la consapevolezza del fatto che ciò che è proprio dell'operazione letteraria in quanto tale è l'espressione di un'ideologia nella forma del linguaggio. È insomma chiaro che, nelle strutture fondamentali dell'ideologia borghese, si è costituita una normalità, anche a livello linguistico, che l'avanguardia si rifiuta di accettare, a prezzo di apparire di fronte alla normalità borghese costituita, immediatamente come pura patologia. (...) Per essere autenticamente critica, e autenticamente realistica, l'arte deve energicamente uscire dai limiti della normalità borghese, cioè dalle sue norme ideologiche e linguistiche.⁶²

Quindi Sanguineti si schiera dalla parte dell'impegno; la letteratura non deve estraniarsi dal mondo, «alienarsi» ancora di più affermando la sua impossibilità all'impegno e all'azione, ma deve servire proprio a far emergere lo spaesamento dell'uomo nella realtà moderna e questo attraverso innovazioni linguistiche e tecnico-formali, nonché tematiche, che spiazzino il lettore. Barilli concordava che il Gruppo 63 era come «un lievito rivoluzionario contro le strutture e istituzioni del sistema borghese».⁶³ Anche Balestrini è propenso ad una letteratura impegnata, infatti, sebbene le sue sperimentazioni poetiche degli anni '60 vertano verso l'asintattismo e la non comunicabilità semantica, egli avrebbe preso parte attivamente ai moti del '68 e sarebbe stato anche condannato nel 1972 e costretto a lasciare l'Italia; inoltre soprattutto nei romanzi, partendo da *Vogliamo tutto* (1971), si nota un'adesione più netta tra impegno e letteratura che lo avrebbe accompagnato negli anni successivi della sua carriera. Ancora, non si deve dimenticare il *reformismo massimalista*,⁶⁴ come definito da Luperini, di Elio Pagliarani che fu anche redattore dell'«Avanti», le cui opere presentano sempre una componente sociale e politica; lo stesso Pagliarani nel suo intervento durante il convegno del Gruppo 63 sul romanzo, affermava la necessità di «una funzione sociale della letteratura»

⁶² EDOARDO SANGUINETI, *Dibattito*, in *Gruppo 63. La nuova letteratura*, cit., pp. 380 e sgg.

⁶³ RENATO BARILLI, ANGELO GUGLIELMI, *Introduzione* (1976), in AA. VV., *Gruppo 63. Critica e teoria*, a cura di Renato Barilli e Angelo Guglielmi, Torino, Feltrinelli, 1976, pp. 27-28.

⁶⁴ ROMANO LUPERINI, *Il Novecento*, Tomo secondo, cit., p. 818.

possibile mantenendo «in efficienza, per tutti, il linguaggio».⁶⁵ Sebbene anche Pagliarani attivi una sperimentazione linguistica, con commistione di linguaggi provenienti da diversi settori e contesti, mantiene sempre un desiderio di comunicazione e diffusione della letteratura, quasi in un senso interclassista o populista.⁶⁶ Ad esempio, *La ragazza Carla*, una lunga ballata in endecasillabi e settenari che Pagliarani scrisse tra il settembre 1954 e l'agosto del 1957 ed edita per la prima volta su «Il Menabò» nel 1960, è forse l'esempio più eloquente di come la lingua poetica si apra al parlato e ad altri linguaggi fondendoli nel medesimo contesto e attivando una critica sociale e politica. In questo modo la poesia di Pagliarani attua una rappresaglia contro la comunicazione di massa. Nel definire l'avanguardia Pagliarani dichiarava «secondo me i movimenti di avanguardia sono caratterizzati: 1) dalla critica consapevole dei *mezzi espressivi* in situazione; 2) dalla critica, a tutti i livelli, della *funzione* dell'operatore e del rapporto operatore-consumatore [...]; 3) dalla critica delle finalità dell'opera e/o funzione dell'arte».⁶⁷

Soprattutto a livello della lingua poetica, come commentato da Marco Ricciardi:

La posizione di Pagliarani [...] è piuttosto chiara: consapevole della carica ideologica e dei condizionamenti sociali che nella lingua vanno a condizionare i rapporti tra il significante e il significato, la funzione della poesia sarà essenzialmente quella di verificare l'autenticità comunicativa di un sistema di segni che la cultura di massa rischia di trasformare e di sabotare a suo piacimento: la lingua e con essa la poesia, che ne è un'espressione emblematica ma pur sempre un'espressione, «non può intendersi senza un ricorso a elementi extralinguistici storico-culturali».⁶⁸

Quindi Pagliarani appoggia la necessità di una letteratura impegnata, ma che possa linguisticamente stravolgere la percezione abituale della realtà. A proposito di questo, anche Eco sempre riferendosi all'alienazione dell'uomo con sé stesso, gli altri, la società e il

⁶⁵ ELIO PAGLIARANI, *Intervento in Gruppo 63, Il romanzo sperimentale*, a cura di Nanni Balestrini, Milano, 1966, p. 108.

⁶⁶ Questo ruolo sociale che Pagliarani vuole mantenere per la letteratura, da molti, Pagliarani *in primis*, definito intento *epico*, è identificabile nelle letture pubbliche delle proprie poesie che ha sempre considerato parte fondamentale della propria poetica.

⁶⁷ ELIO PAGLIARANI, *Per una definizione dell'avanguardia*, in «L'illuminista». *La poesia di Elio Pagliarani*, numero 20/21, 2007, p. 81.

⁶⁸ MARCO RICCIARDI, *Un cactus chiamato poesia nel deserto della Pedagogia urbana*, in *ivi*, p. 191.

linguaggio, propone una reazione attiva del linguaggio artistico, attraverso la sperimentazione linguistica, che possa creare una risposta formale, estetica e morale al mondo circostante.⁶⁹ La sua posizione di critico è quindi verso un'attività letteraria che debba e possa rispondere in maniera impegnata ai cambiamenti della società.

Sul fronte opposto del disimpegno interno al Gruppo 63, per Guglielmi il rinnovo della lingua e la riduzione dell'io poetico non poteva avere nessuna implicazione di tipo populista, la poesia doveva cercare di rinnovare il suo linguaggio mantenendo un'autonomia dalla realtà. Sostenendo queste posizioni Guglielmi affermava:

Ogni ponte tra parola e cosa è crollato. La lingua in quanto rappresentazione della realtà è ormai un congegno matto. Tuttavia, il riconoscimento della realtà rimane lo scopo dello scrivere. Ma come potrà effettuarsi? La lingua che ha fin qui istituito rapporti di rappresentazione con la realtà, ponendosi nei confronti di questa in posizione frontale, di specchio in cui essa direttamente si rifletteva, dovrà cambiare punto di vista. E cioè o trasferirsi nel cuore della realtà, trasformandosi da specchio riflettente in accurato registratore dei processi, anche i più irrazionali, del formarsi del reale; oppure, continuando a rimanere all'esterno della realtà, porre tra sé stessa e questa un filtro attraverso il quale le cose, allargandosi in immagini surreali o allungandosi in forme allucinate, tornino a svelarsi. Questa è l'operazione essenziale del nuovo sperimentalismo.⁷⁰

Quindi la letteratura non può avere nessuna implicazione con l'ideologia. Guglielmi non fu il solo all'interno del Gruppo 63 che propendesse verso una letteratura indipendente dall'ideologia. Ad esempio, anche Manganelli si mantenne su posizioni di disimpegno, nel suo caso la letteratura diventa quasi un gioco colto, un gusto di cui pochi possono godere in quanto egli vuole una letteratura di *difficile consumo* che possa contrastare la fruizione della cultura di massa; egli dichiara di scrivere «per lettori imprecisi, nascituri, destinati a non nascere, già nati e morti, lettori impossibili».⁷¹ I suoi romanzi, rispondono a questa esigenza di rinnovo e complicazione dell'universo letterario, non solo a livello linguistico, ma anche a livello

⁶⁹ UMBERTO ECO, *Opera aperta*, cit., pp. 269-70.

⁷⁰ ANGELO GUGLIELMI, *Avanguardia e Sperimentalismo*, in *Gruppo 63. La nuova letteratura*, cit., p. 19.

⁷¹ GIORGIO MANGANELLI, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 2004 [1967], p. 174.

formale. In *Letteratura come menzogna* (1967) Manganelli presenta una speculazione dettagliata della propria visione della letteratura e del rapporto tra letteratura e mondo circostante. *Letteratura come menzogna* richiama le riflessioni che Manganelli aveva portato avanti già nelle pagine iniziali di «Grammatica» e nel dibattito, *La carne è l'uomo che crede al rapido consumo*, di cui si è già parlato.

Nonostante questa scissione interna tra impegno e disimpegno, sul piano letterario tutti i membri del Gruppo 63 propendevano per una «riduzione dell'io» poetico, quella che Anceschi chiamò «riduzione del sacro».⁷² Come per lo Strutturalismo russo il narratore onnisciente abbandona il testo letterario che si riduce a parlare quasi esclusivamente in terza persona, una terza persona spesso inanimata e *oggettivata*. Si verifica anche uno slittamento verso il lettore e sull'augurabile reazione straniente che possa mostrare nei confronti della sperimentazione e delle tecniche di *defamiliarizzazione*. Quindi non deve sorprendere se si può riscontrare nella maggior parte degli scrittori del Gruppo 63 una medesima ricerca di svincolamento della propria poetica dalle consuetudini e dalle convenzioni della letteratura tradizionale, soprattutto sovvertendo lo statuto della lingua. Riguardo alla necessità del rinnovamento linguistico Balestrini dichiarava che bisognava:

ripensare la natura dei linguaggi che attraversano la scrittura, quindi le strutture formali che qualificano il testo, i rapporti con una realtà complessa e lacerata, il ruolo che i mezzi di comunicazione assumevano in quella che di lì a poco si sarebbe chiamata “società dello spettacolo”, la posizione di sfida calcolata dello scrittore a convenzioni di stile e di comportamento ormai usurate.⁷³

La rivoluzione parte quindi dal linguaggio, come descritto da Giuliani è necessario che essa sia dentro il linguaggio e che la poesia sia «quello che fa»,⁷⁴ ossia la poesia sia azione;

⁷² LUCIANO ANCESCHI, *Orizzonte della poesia*, cit. in RENATO BARILLI, ANGELO GUGLIELMI, *Introduzione* (1976) in AA. VV., *Gruppo 63. Critica e teoria*, cit., p. XX.

⁷³ NANNI BALESTRINI, *Introduzione*, online: <http://old.nannibalestrini.info/gruppo63/prefazione.htm>.

⁷⁴ Cit. in RENATO BARILLI, ANGELO GUGLIELMI, *Introduzione* (1976), in AA. VV., *Gruppo 63. Critica e teoria*, cit., p. XIX.

Balestrini avrebbe pubblicato nel 1963 una raccolta proprio dal titolo *Come si agisce*.⁷⁵ In aggiunta, proprio in quanto si configura la necessità del rinnovamento del linguaggio poetico non ci si deve sorprendere se furono ripresi e rivalutati poeti come Pascoli e correnti letterarie come la Scapigliatura primo novecentesca con un ritorno, in alcuni casi, al *sermo cotidianus* delle piccole cose, come ad esempio nella sperimentazione già citata di Pagliarani.

Un altro tratto fondamentale dell'innovazione poetica poggia sull'identificazione della forma al contenuto, «le idee sono, in qualche modo, opere»⁷⁶ dichiarava Anceschi nell'intervento al volume *Gruppo 63. La nuova letteratura*. Non a caso Muzzioli, nel suo studio *Teoria e critica della letteratura nelle avanguardie italiane degli anni Sessanta*, dedica un'attenta analisi alla metafora della letteratura come specchio che riflette il reale; se la realtà è caotica e distorta come quello della società capitalistica, allora la letteratura sarà uno specchio distorto, ecco quindi spiegata l'esigenza delle rotture semantiche, della scissione del legame significato/significante, dell'abbassamento del materiale letterario.⁷⁷ Maria Corti ricorda che già la poesia dei *novissimi* si basava su caratteristiche specifiche che prevedevano la rottura del codice, il rifiuto dei significati tradizionali o di ogni significato che crea l'apertura del testo letterario a molteplici interpretazioni e l'enfasi sull'operazione poetico-linguistica che si fa essa stessa significato.⁷⁸ Questo concetto dell'assimilazione della forma al contenuto (o meglio della sostituzione della forma al contenuto, ossia significante che si fa significato) era in parte derivata dalla letteratura straniera, soprattutto il *Nouveau roman* francese, ma anche nella riflessione teorica e critica, come quella di Barthes e Foucault. Autori come Queneau, Perec, che fecero parte del movimento francese di poeti e matematici Oulipo, o Saporta, che aderì al

⁷⁵ NANNI BALESTRINI, *Come si agisce*, Milano, Feltrinelli, 1963.

⁷⁶ LUCIANO ANCESCHI, *Metodologia del nuovo*, in *Gruppo 63. La nuova letteratura*, cit., p. 9.

⁷⁷ FRANCESCO MUZZIOLI, *Teoria e critica della letteratura nelle avanguardie italiane degli anni Sessanta*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato P. V., 1982, p. 73.

⁷⁸ Cfr. MARIA CORTI, *Neoavanguardia*, in ID, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, p. 117.

Nouveau roman, oppure movimenti letterari come il Lettrismo di Isidore Isou si concentrano proprio sullo stravolgimento della forma, creando giochi linguistici, letture diverse di medesimi generi letterari.⁷⁹ Per quanto riguarda la predominanza della forma nella letteratura contemporanea, Barthes ad esempio afferma:

La moltiplicazione delle scritture è un fatto moderno che costringe lo scrittore a una scelta, fa della forma un comportamento e dà luogo a un'etica della scrittura. A tutte le dimensioni che già delineavano la creazione letteraria, si aggiunge ora una nuova profondità, in quanto la forma costituisce da sola una sorta di meccanismo parassitario della funzione intellettuale. La scrittura moderna è un vero e proprio organismo indipendente che cresce attorno all'atto letterario, lo abbellisce di un valore estraneo alla sua intenzione, lo impegna continuamente in un duplice modo di esistenza, e al contenuto delle parole sovrappone segni opachi che portano in sé stessi un'altra storia, un altro compromesso o redenzione. In tal modo alla situazione del pensiero si mescola un destino supplementare della forma, spesso divergente, sempre ingombrante.⁸⁰

Quindi nella letteratura contemporanea la forma e la parola in quanto segno opaco creano una sovrastruttura significante all'opera letteraria, ossia la forma non è sottomessa e funzionale al contenuto, ma essa è parte della significazione dell'opera stessa o può creare una barriera alla significazione, anche soppiantandola completamente. Come abbiamo già detto anche nel Formalismo russo ci si focalizzava sul *priëm*, il procedimento di creazione di un'opera letteraria o artistica; l'essenza stessa dell'opera d'arte o letteraria si basa, quindi, sulla creazione/forma/significante più che sul materiale/contenuto/significato. L'operazione poetico-linguistica si fa essa stessa contemporaneamente significante e significato; «il medium è il messaggio» affermava McLuhan.⁸¹ Quindi l'idea fondamentale è che il linguaggio della

⁷⁹ Ad esempio, Queneau in *Cent Mille Millions de Poèmes* (1961) crea un libro di poemi in cui ogni verso è stampato su una striscia di carta separata, in modo che ogni verso può essere ricombinato in un numero di sonetti pari a 10¹⁴; Saporta in *Composition n. 1* (1962), crea un romanzo-in scatola, in cui le pagine sono come carte di un mazzo che possono essere mischiate per creare diverse letture. Gli esperimenti lettristi, riducono il linguaggio poetico ad una parola o lettera dell'alfabeto (si veda il Capitolo II).

⁸⁰ ROLAND BARTHES, *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, Torino, Einaudi, 1982 e 2003, p. 62; titolo originale *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Editions de Seuil, 1953 et 1972.

⁸¹ Cit. in MARIA CORTI, *Neoavanguardia*, cit., p. 177.

poesia deve tornare alle cose, alla realtà, ma allo stesso tempo si deve scardinare «lo sviluppo storico» della relazione significato/significante, creando nuove referenze con cui appunto deludere l'orizzonte d'attesa del lettore.⁸²

Questa attenzione focalizzata al *medium* e alla forma, alla parola per l'appunto, e al procedimento della creazione letteraria ha come effetto un abbassamento dell'onniscienza dell'autore, l'opera sembra «farsi da sé», come nei collage *ready-made* di Balestrini, in cui l'asintassia produce un'impossibilità della comunicazione, che lo porteranno anche a comporre *Mark Tape I* and *Mark Tape II*, poemi composti da un calcolatore elettronico e il romanzo *Tristano* (1966), romanzo combinatorio che prevedeva un numero potenzialmente infinito di varianti. L'attenzione sulla forma comporta anche la scomparsa dell'io poetico che Barilli identifica come un passaggio dall'*ego* all'*es*.⁸³ L'operazione da fare è stanare l'io poetico, troppo preso da sé, in quanto io *intellettuale*, e riportarlo ad un livello *animale* come faranno Lucentini e D'Arzo e anche Leonetti. In Volponi di *Memoriale*, ad esempio, vi è la regressione al prepuberale, a fasi evolutive primordiali, in alcuni liriche di Sanguineti, la regressione all'onirico, regno dell'*es*, senza filtri o decori.⁸⁴ Avviene un lento degrado verso l'*everyman*, inteso non come “uomo medio” ma come descrizione di ciò che accomuna ogni essere umano (*everyman* appunto) prescindendo dal suo ceto sociale o livello culturale. Si parla sostanzialmente di bisogni primari, fisiologici e sessuali, ossessioni, psicopatie emergenti nei buchi della maglia del sistema sociale come ad esempio nel già citato poemetto *La ragazza Carla* di Elio Pagliarani.⁸⁵ Nuovamente, questo procedimento è molto simile a quello compiuto dagli autori del *Nouveau roman* in Francia in cui osserviamo una riduzione della vita psichica,

⁸² Šklovskij sottolineava l'importanza di spaesare il lettore dalla sua percezione abituale ed automatica dei significati. La letteratura deve creare collegamenti nuovi tra segno e significato e una sensazione di scomodità semantica (Cfr. AA. VV., *Literary Theory: and Anthology*, edited by Julie Rivkin and Michael Ryan, Blackwell Publishing, 2004, p. 15).

⁸³ RENATO BARILLI, *La neoavanguardia italiana*, cit., pp. 78 e sgg.

⁸⁴ *Ivi*, pp. 136 e sgg.

⁸⁵ Cfr. *Ivi*, pp. 156 e sgg.

che in questo genere di romanzo è a favore del materiale plastico esterno, ossia accumulazioni linguistiche, sperimentazioni formali, e personaggi che non evolvono a differenza del romanzo borghese, come in Queneau e Perec.⁸⁶ Negli autori italiani questa “oggettivazione” corrisponde all’accumulo di parole sulla pagina, che foneticamente e visualmente danno l’idea della “materia”. Si parla di elencazioni di oggetti linguistici che non sono in senso montaliano “oggetti simbolici”, ma parole al loro grado zero di significazione, sono oggetti *materiali*, che rispecchiano tramite l’accostamento per asindeto la velocità reificata del nuovo mondo industriale.⁸⁷ Sul fronte del romanzo, Manganelli, ad esempio, opera un procedimento di straniamento del genere stesso del romanzo, usando quelle che Luperini definisce forme *pseudotrattatistiche*, tardorinascimentali e barocche in *Hilarotragoedia* (1964) e in *Nuovo romanzo* (1969). In entrambe le opere, le parti trattatistiche e le annotazioni sono parte integrante della narrazione, aprendo il genere romanzo al genere del trattato o della critica. Manganelli come abbiamo detto si focalizza su un rinnovamento letterario, restando su posizioni di non *engagement* di stampo sociopolitico; il desiderio di Manganelli è creare una letteratura che metta il lettore in una posizione non comoda, la lettura dei suoi romanzi non è facile e il lettore deve conquistare la lettura; come spesso è stato definito il suo è un antiromanzo, identificando il romanzo nel senso tradizionale di plot di stampo borghese.

Il Gruppo 63 non fu l'unico gruppo o cenacolo letterario che nacque negli anni 60 in cui si riversarono le considerazioni di rinnovamento poetico descritte sopra. Le medesime necessità vennero avvertite anche da intellettuali che si raggrupparono in città italiane come Napoli, Genova e Firenze. Furono molte le riviste fondate in questo periodo che videro la partecipazione di letterati ed artisti impegnati nel dibattito del rinnovamento del linguaggio. Ad esempio, a Genova nel '59 Anna e Martino Oberto fondarono la rivista «AnaEccetera» che

⁸⁶ Cfr. *Ivi*, p. 114.

⁸⁷ Cfr. *Ivi*, p. 140.

raggruppò personalità artistiche come Ugo Carrega che nel '65 avrebbe dato vita alla rivista «Tool» caratterizzata da una linea espressiva più materica e pittorica denominata “scrittura visiva”. Risalgono agli inizi degli anni Sessanta gli esperimenti meta-verbali di Emilio Villa e Mario Diacono che fondarono la non-rivista «Ex» che pubblicava testi dei poeti concreti brasiliani del Gruppo Noigandres che era stato fondato nel 1952 da Augusto e Haraldo de Campos e da Decio Pignatari.⁸⁸ A Napoli, vari intellettuali si raggrupparono intorno alla rivista «Linea Sud», diretta da Luigi Castellano, tra coloro che vi presero parte si ricordano tra gli altri Stelio Maria Martini e Luciano Carusi. Il tipo di interventi degli intellettuali di questa rivista è molto più aperto alla sperimentazione di immagini e parole rispetto alle esperienze del Gruppo 63. Come ricordano Pignotti e Stefanelli, tra le pagine di «Linea Sud» vennero pubblicati anche esperimenti verbo-visivi di membri del Gruppo 63, tra cui «i collages tipografici di Nanni Balestrini o gli esperimenti di poesia visuale nati dalla collaborazione tra poeti e pittori: Antonio Porta con Romano Ragazzi, Alfredo Giuliani con Toti Scialoja».⁸⁹ Sebbene «Linea Sud», abbracciasse vari tipi di sperimentazioni e offrisse ad artisti e intellettuali di varia provenienza geografica la possibilità di essere pubblicati, si deve precisare che la poesia visiva nacque in seno al Gruppo 70 e in area fiorentina, soprattutto grazie al lavoro teorico di Lamberto Pignotti e Eugenio Miccini. Il primo incontro del gruppo avvenne al Forte Belvedere nel maggio del 1963, pochi mesi prima del primo incontro del Gruppo 63. Il nome del gruppo indica una predisposizione degli artisti e scrittori partecipanti a guardare al futuro della letteratura e della tecnologia.⁹⁰ Fecero parte del Gruppo 70, oltre a Pignotti e Miccini, Luciano Ori, Ketty La Rocca, Lucia Marcucci. Vi era collaborazione e influenza tra Gruppo

⁸⁸ Cfr. PAOLA BALLESI, *Arte come scrittura*, in AA. VV., *Immagine segno-parola. Processi di trasformazione*. Atti del Secondo Colloquio Internazionale "Testo e contesto", Macerata 23-26 ottobre 1996, a cura di Hans-Georg Grüning, Milano, Giuffrè Editore, 1999, p. 364.

⁸⁹ LAMBERTO PIGNOTTI, STEFANIA STEFANELLI, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, Pasian di Prato, Campanotto, 2011, p. 133.

⁹⁰ Non a caso le prime mostre del Gruppo 70 si intitolavano rispettivamente *Tecnologica* (1963) e *Arte e tecnologia* (1964).

63 e Gruppo 70, ad esempio Pignotti prese parte al primo incontro del Gruppo 63 ed Umberto Eco al primo incontro del Gruppo 70;⁹¹ inoltre, nella raccolta ontologica *Poesie visive* del 1965 oltre ai poeti propriamente visivi del Gruppo 70 presero parte, come ricordato da Pignotti e Stefanelli, anche i *novissimi* Balestrini, Giuliani e Porta, in veste "visiva". Ciò che però differenzia il Gruppo 63 e il Gruppo 70 è soprattutto l'operazione estetica portata avanti da quest'ultimo, infatti Barilli precisa che nel Gruppo 70 i materiali verbali, «in veste guttemberghiana o no»,⁹² sono sempre affiancati da altri di natura visale o iconica. Questo non avviene sporadicamente come per Balestrini ed altri membri del Gruppo 63, ma è il tratto fondamentale dei collage verbo-visivi.

Il rapporto tra poesia e arti visive ha interessato gli intellettuali sin da tempi antichi. Nel Rinascimento soprattutto aveva avuto una fioritura particolare nell'ambito del *Paragone delle arti* che aveva interessato intellettuali ed artisti; lo affrontarono, ad esempio, Castiglione nel Primo libro de *Il libro del Cortegiano*, Bembo nelle *Prose* e Vasari nel *Proemio* delle *Vite*. La trattatistica d'arte rinascimentale⁹³ riallacciandosi all'*ut pictura poësis* dell'*Ars poetica* di Orazio rivalutava la pittura, elevandola da *techne* ad *ars*, rivendicando il diritto per l'arte, specialmente la pittura, di essere accolta nella rosa delle arti liberali. Gli intellettuali accostavano soprattutto pittura e poesia, quindi immagini e parola, in quanto presentavano una medesima capacità di *mimesis* del reale, nel senso aristotelico del termine, e simili capacità narratologiche. Inoltre, immagine e parola, avevano avuto un rapporto sempre vivo in ambito poetico, *in primis* tramite la pratica dell'ἑκφρασις, come ampiamente studiato da Sir Ernest H.

⁹¹ Lo stesso Eco ricordando l'eterogeneità dei partecipanti al primo incontro del Gruppo 63 afferma che «insieme alla squadra de *Il Verri* sedevano, chi come Pignotti, veniva da diverse esperienze fiorentine; o come Leonetti, da una linea Officina-Menabò; e vagantes [...]» (UMBERTO ECO, *La generazione di nettuno*, in *Gruppo 63. La nuova letteratura*, cit., p. 409).

⁹² Cit. in LAMBERTO PIGNOTTI, STEFANIA STEFANELLI, *Poesia verbovisiva e sinestetica*, cit., p. 133.

⁹³ Già Leon Battista Alberti nel *De pictura* (1435) aveva ribadito l'importanza di riconoscere alla pittura il medesimo valore estetico della poesia; inoltre si ricordano anche Paolo Pino *Dialogo di pitture* (1548) e Ludovico Dolce *Dialogo della pittura* (1557) (in *Trattati del Cinquecento*, a cura di Paola Barocchi, Bari, Laterza, 1960-1962).

Gombrich in *l'Eredità d'Apelle*,⁹⁴ ma anche in sperimentazioni di poesia visuale. La storia delle sperimentazione di poesia visuale si può far risalire ai *technopaegnia* alessandrini;⁹⁵ questo genere di esperimenti continuarono con i *versus intexti* tardolatini e carolingi⁹⁶ e passarono al Rinascimento e Barocco come raffinati giochi poetici.⁹⁷ In tutti questi esperimenti la forma del componimento richiama il contenuto degli stessi, come ad esempio nel componimento *Ascia* di Simmia di Rodi che ha la forma di un ascia e parla del medesimo oggetto; il legame tra significante e significato del linguaggio poetico in questo tipo di componimenti non subisce alcuna alterazione. Come ricordato da Vetri si deve attendere l'800 per avere i primi esperimenti di poesia visuale che si possano a pieno titolo considerare precursori della poesia visiva degli anni Sessanta.⁹⁸ L'opera di Sterne *Vita e opinioni di Tristram Shandy* (1760) segna l'introduzione all'interno del romanzo di elementi non propriamente verbali come una croce, un indice puntato o una pagina nera.⁹⁹ Sicuramente di importanza fondamentale per le sperimentazioni visive è *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) di Mallarmé. Come osservato da Spatola quest'opera segna un nodo cruciale per la sperimentazione tipografica, le parole o gruppi di parole vengono disposti in diversi punti della pagina; Mallarmé crea un gioco visivo e una lettura completamente diversa che vede anche negli spazi bianchi (come lo stesso Mallarmé sottolineò) una parte integrante della significazione del poema.¹⁰⁰ Un altro momento

⁹⁴ ERNEST H. GOMBRICH, *L'Eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1986, edizione originale *The Heritage of Apelles. Studies in Art of the Renaissance*, Phaidon Press, Oxford, 1976. Gombrich descrive l'uso della tecnica dell' *ἐκφρασις* nella letteratura greca e latina, da Omero a Eschilo, da Plinio a Petronio.

⁹⁵ Per una raccolta di poemi figurati alessandrini si veda LAURA SIMONINI, FLAMINIO GUALDONI, *Carmi figurati greci e latini*, Pollenza-Macerata, La Nuova Foglio Editrice, 1978.

⁹⁶ Si rimanda a LUCIANO CARUSO, *La poesia figurata nell'Alto Medioevo (poetica e storia delle idee)*, Napoli, I.S.E., 1968.

⁹⁷ Per una storia della poesia figurata tra Rinascimento e Barocco si veda GIOVANNI POZZI, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1982.

⁹⁸ LUCIO VETRI, *Letteratura e caos, Poetiche della "neoavanguardia" italiana degli anni sessanta*, Mantova, Edizioni del Verri, 1986, c1984, p. 222.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ ADRIANO SPATOLA, *Verso la poesia totale*, Torino, Paravia, 1978, pp. 74-75. Non si deve dimenticare che Mallarmé intraprese anche esperimenti di *cinépoésie* all'inizio del Novecento. Autori come Mallarmé, Jean Cocteau, Jean Epstein, Apollinaire e più tardi Isou (Cine-Lettrisme era una parte delle sue sperimentazioni

chiave della sperimentazione di poesia visuale sono i *Calligrammes* (1918) di Apollinaire, in cui «il discorso poetico è ordinato in termini, iconici, con la ricerca di una corrispondenza visiva con il significato».¹⁰¹ Mallarmé e Apollinaire insegnarono una lezione importantissima alle sperimentazioni verbo-visive degli anni Sessanta. Il diretto progenitore della poesia visiva si può identificare con il Futurismo, italiano e russo. Si ricordano, al riguardo, i manifesti di Marinetti sul "paroliberismo" (1912-14), *La declamazione dinamica e sinottica* (1916), *Les mots en liberté* (1919) e le *Tavole parolibere* (1932). Ballerini parla di strutture "optofoniche" per definire la necessità dell'udito e della vista per fruire a pieno degli esperimenti marinettiani.¹⁰² Il linguaggio solo verbale è, secondo Ballerini, completamente superato soprattutto nell'opera *Les mots en liberté*, in cui lo spazio semantografico abbraccia non solo parole, ma anche macchie e segni di varia derivazione.¹⁰³ Tutti questi segni vengono trattati da Marinetti come oggetti sulla pagina. Verso la metà degli anni '40 soprattutto in Francia e Brasile si sviluppano movimenti che avrebbero influenzato ulteriormente la poesia visiva italiana. In seno al movimento di poesia concreta, ad esempio, si fecero sperimentazioni poetiche

Lettriste) notarono le potenzialità del mezzo cinematografico in ambito poetico e come la commistione tra parole ed immagini amplificava le possibilità metaforiche della poesia. La definizione *cinépoesie* è abbastanza recente in quanto ogni autore definiva i propri esperimenti in modo diverso (ad esempio Couctau lo chiamava "supernatural film"). L'uso del mezzo cinematografico per mezzi poetici avvenne in concomitanza se non prima alla nascita del Futurismo e delle altre avanguardie di primo Novecento. In un certo qual modo mostra la medesima necessità di apertura e rinnovamento, già latente nello stesso Simbolismo. (si veda CHRISTOPHE WALL-ROMANA, *Cinepoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry*, Fordham University Press, 2011). Anche i membri del Gruppo 70 si cimentarono in cinepoesie; seppure le potenzialità verbo-visive del mezzo cinematografico siano un tratto comune, i due esperimenti sono molto diversi, in quanto le cinepoesie del Gruppo 70 al pari delle poesie visive riutilizzano immagini mass mediatiche e avviano una forma di satira delle stesse. Le immagini sono parte del codice linguistico delle cinepoesie. Invece per la *cinépoesie* francese come definito da Wall-Romana si può parlare di un «cinema in poetry». Il mezzo cinematografico aveva creato un nuovo modo di costruire la narritività e di espandere l'immaginazione e non a caso Wall-Roman dichiara che la «cinépoetry was a privileged channel to explore the shift in the literary imagination that cinema had triggered in modernity» (*Ivi*, p. 18). È interessante notare come questa connessione tra poesia e cinema ritorna anche in Pasolini, il cui «cinema di poesia» richiama per molti aspetti la *cinépoesie* francese. Il cinema per Pasolini ha una forza espressiva pari alla poesia in quanto ha la medesima «violenza espressiva» e «fisicità onirica» e si basa su quella che egli dichiara una «lingua di poesia» (PIER PAOLO PASOLINI, *Il «cinema di poesia»*, in ID., *Empirismo Eretico*, Milano, Garzanti, 1972, p. 176). Nel medesimo scritto Pasolini teorizza una lingua cinematografica di *im-segni* (segni di immagini e parola) basati sulla linguistica saussuriana, spingendo ancora avanti la relazione tra cinema e lingua, immagine e parola.

¹⁰¹ LUCIO VETRI, *Letteratura e caos*, cit., p. 223.

¹⁰² LUIGI BALLERINI, *La piramide capovolta*, Padova-Venezia, Marsilio, 1976, pp. 61 e sgg.

¹⁰³ *Ivi*, p. 76.

fondamentali al fine della materializzazione della parola poetica. In ambito concretista si ricordano il già menzionato Lettrismo in Francia, che fu fondato da Isou nel 1946, e il gruppo Noigandres in Brasile, a cui presero parte scrittori come Heraldo de Campos e Pignatari; in Italia fu Carlo Belloli l'esempio maggiore in ambito di poesia concreta. Essa presuppone una concretizzazione della parola che diventa l'unico oggetto della poesia; con il Lettrismo la sperimentazione giunge sino alla componente minima del linguaggio, lettere o parti di lettere. Lo stesso Pignotti, già nella metà degli anni '50, aveva avviato esperimenti di poesia concreta che poi lo avrebbero portato a sviluppare la sua poesia tecnologica e visiva che si basavano proprio su un'interpretazione della parola tipografica in senso materiale.

Sebbene questi esperimenti abbiano molta importanza nell'evoluzione della poesia visiva, bisogna sottolineare che la differenza sta proprio nel codice, in quanto se il movimento concretista si basa su una riduzione del codice poetico verso la parola e la lettera, la poesia visiva, al contrario, amplia il codice, aprendolo anche alle immagini, quello che Bartoli ha definito una «de-territorializzazione della verbalità».¹⁰⁴ Se a livello teorico la poesia visiva del Gruppo 70 prende il via da necessità, influenze e riflessioni simile a quelle del Gruppo 63, e pur vero che essa si sviluppa in maniera indipendente, mantenendo sempre una certa consistenza formale negli anni. Pignotti usò per la prima volta il termine "poesia visiva" in uno scritto pubblicato sulla rivista «Questo ed Altro» nel 1962. Tuttavia, Pignotti ed altri membri del Gruppo 70 avevano intrapreso già dalla metà degli anni '50 la loro attività poetica, Pignotti, come già affermato, aveva fatto esperimenti di poesia concreta e di quella da lui definita "poesia tecnologica", più tardi rinominata "poesia visiva". Curi nel definire la poesia tecnologica di Pignotti afferma che essa era già in «una direzione [...] nettamente antimetafisica, e dunque decisamente antiermetica»¹⁰⁵. Con la teorizzazione della poesia visiva Pignotti, come osservato

¹⁰⁴ FRANCESCO BARTOLI, *Scrittura visuale*, in AA. VV., *Letteratura*, vol. II, a cura di G. Scaramuzza, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 455.

¹⁰⁵ FAUSTO CURI, *Sulla giovane poesia*, in *Gruppo 63. La nuova letteratura*, cit., pp. 58-59.

da Curi, vuole aprire la poesia a nuovi contenuti, intendendo "contenuto" come «lo stretto nesso di parola e oggetto, segno e referente».¹⁰⁶ Sul piano dell'espressione linguistica la poesia visiva punta alla interdisciplinarietà, in quanto le poesie visive sono *collage* di immagini e testo provenienti dai linguaggi di comunicazione di massa, soprattutto pubblicità, fotoromanzi, rotocalchi. Quello che Isgrò definisce un «allargamento dell'area tradizionale della poesia mediante l'immissione di nuovi segni (il materiale iconico)».¹⁰⁷ A livello linguistico questo slittamento è interno alla parola stessa, in quanto avviene una regressione della parola ad immagine e per tanto l'acquisizione da parte dell'immagine del medesimo statuto significante della parola. Per Pignotti tutto è significazione in quanto la società crea infiniti messaggi logo-iconici.¹⁰⁸ Pertanto il poeta può attingere ad un vocabolario significante vastissimo, che va dai fumetti, alle vignette umoristiche, ai caroselli televisivi, marchi di fabbrica, segnali stradali, solo per citarne alcuni esempi fatti da Pignotti.¹⁰⁹

Anche per la poesia visiva vale il discorso sull'alienazione linguistica e sul desiderio di rinnovamento e liberazione della comunicazione prigioniera dei linguaggi e della retorica di massa. Come spiegato da Calabrese:

La poesia visiva tende a capovolgere i messaggi delle comunicazioni di massa e contestarne una azione che presuppone, alimenta e ricerca la passività del pubblico a cui pretende di rivolgersi. La poesia visiva assume quindi le comunicazioni di massa come proprio oggetto d'indagine, e nello stesso tempo come proprio strumento d'espressione.¹¹⁰

Come per le sperimentazioni interne al Gruppo 63, anche la poesia visiva si concentra maggiormente sul procedimento e sulla forma. Ma in un certo senso essa si spinge ben oltre,

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 59.

¹⁰⁷ EMILIO ISGRÒ, *Dichiarazione 1* (1966), in *Catalogo della Mostra personale del 1976 al «Centro studi e archivio della comunicazione» dell'Università di Parma*, p. 62.

¹⁰⁸ Citato in LUCIO VETRI, *Letteratura e caos*, cit., p. 235.

¹⁰⁹ LAMBERTO PIGNOTTI, *La civiltà del neo-ideogramma*, in «ES.», n. 6, 1977, p. 93.

¹¹⁰ OMAR CALABRESE, *Per una didattica della poesia visiva*, in *Poesia visiva 1963-1988. Cinque maestri*, catalogo della mostra a cura di Eugenio Miccini, Sarenco, Verona, Edizioni Cooperativa «La favorita», 1988, p. 316.

in quanto assume un intero sistema comunicativo, quello della comunicazione di massa, come oggetto. La poesia visiva rimane all'interno dell'universo della comunicazione di massa, riusando i medesimi segni, ma a differenza di essa non ha come oggetto la retorica fine a sé stessa che la comunicazione di massa adotta per attivare il consumo ripetitivo del prodotto (sia esso prodotto materiale o prodotto ideologico), ma ha come oggetto il sistema comunicativo di massa stesso. L'operazione verbovisiva fa in modo che spezzando e ricostruendo nel *collage* verbovisivo la comunicazione di massa in maniera straniante e *kitsch*¹¹¹ riesca a rivelarne la retorica vuota e creare quella che Miccini e Pignotti definirono "guerriglia semiologica" al sistema. Accettando di rimanere all'interno del sistema con il fine di sovvertirlo con i suoi propri mezzi, la poesia visiva riesce a far propria «la voce del padrone»¹¹² strumento con cui la società manipola le persone e scoprirne i trucchi. Si innesca anche un passaggio da fruizione passiva di un certo tipo di contenuti a, come osservato da Menna, «una fruizione critica»¹¹³ creando forme di anti-rotocalco, anti-fumetto e così via, ossia quello che Pignotti definisce «merce respinta al mittente»¹¹⁴. Ed infatti, è interessante vedere come all'interno di questa *guerriglia* al sistema rientrano diversi tipi di retoriche abusate dalla comunicazione di massa. Miccini e Pignotti, ad esempio, fanno ampio uso della pubblicità e dei *caroselli*, ma anche di slogan su tematiche come il Vietnam e l'oggettificazione del corpo della donna rientrano nelle loro poesie visive. Una componente più marcatamente pre-femminista è rappresentata dalle opere di Lucia Marcucci, di Ketty La Rocca e di Giulia Niccolai che già all'inizio degli anni Sessanti portarono avanti tematiche che sarebbero state proprie del movimento Femminista, che nacque in concomitanza con i movimenti del Sessantotto e sarebbe esploso negli anni

¹¹¹ La definizione è di Vetri in LUCIO VETRI, *Letteratura e caos*, cit., p. 237.

¹¹² LAMBERTO PIGNOTTI, *Il supernulla. Ideologia e linguaggio della pubblicità*, Firenze, Guarnaldi, 1974, p. 18, 183.

¹¹³ Citato in LUCIO VETRI, *Letteratura e caos*, cit., p. 237.

¹¹⁴ LAMBERTO PIGNOTTI, *La poesia visiva tra figura e scrittura*, Milano, Skira, 2012, p. 126.

Settanta. Quello che avviene è, come descritto da Muzzioli, una concretizzazione dell'*ostranenje* šklovskiano, il poeta preleva frammenti della comunicazione di massa che poi «vengono montati per contrasto, spaesati in contesti alieni, dove finalmente possono essere visti fuori dalla percezione ordinaria»;¹¹⁵ in questo modo si innesca l'ironia critica che permette la guerriglia semiologica al sistema. La sperimentazione di immagine e parola si spinge anche all'immagine filmica con le poesie verbovisive tra cui si ricorda l'opera collettiva *Volerà nel 70* (1965), oppure le cinepoesie. In questi esperimenti continua l'operazione di appropriazione e uso dei nuovi mezzi e retorica della comunicazione di massa che con la televisione e il cinema aveva acquisito canali di diffusione ancora più capillari.

Sebbene vi siano differenze formali e teoriche nette tra Gruppo 63 e Gruppo 70, un tratto che li accomuna è l'idea del sincronismo, ossia il desiderio di una lettura che sembri formare i significati in estemporanea, in una sorta di *happening* poetico. Questo accadeva soprattutto durante gli incontri-convegno del Gruppo 63 e gli incontri e mostre del Gruppo 70, che molto spesso erano dei veri e propri *happening* di lettura e creazione casuale di poesie-*collage*.¹¹⁶ Il convegno e gli incontri diventano una fucina di manipolazione e ideazione delle opere che rimangono spesso aperte e in comunicazione con altre opere; ne sono un esempio le raccolte *Come si agisce* e *Ma noi facciamone un'altra* di Balestrini in cui si percepisce l'idea di continuità, come un flusso di ricerca sperimentale che non può e non vuole fermarsi nei confini del libro. Anche le riviste come «Grammatica», «Quindici», «Malebolge» furono un mezzo di riflessione, confronto e diffusione delle opere; su queste riviste continua il dibattito iniziato durante gli incontri, su di esse si eviscerano le opere di autori stranieri e si dipana l'autocritica

¹¹⁵ FRANCESCO MUZZIOLI, *Teoria e critica della letteratura nelle avanguardie italiane degli anni Sessanta*, cit., p.128.

¹¹⁶ Pagliarani, ad esempio, sottolinea l'importanza della parola "detta", mostrando per tutta la sua carriera un profondo attaccamento al teatro e alla recitazione pubblica delle proprie opere. Durante gli incontri di *Poesie e no*, la poesia visiva del Gruppo 70 diventava *happening*.

propria della Neoavanguardia.¹¹⁷ La natura *non conclusa* e modificabile delle opere, come sottolinea la Corti, determina alcune prassi proprie della poesia e prosa della Neoavanguardia come l'uso del presente, rotture sintattiche e *cut and paste* di materiali linguistici di diversa natura, creando anche una mescolanza di generi, con la poesia che sconfina spesso nell'ambito della prosa o della critica. È un potenziamento dell'opera letteraria che diventa *aperta*, volendo usare una definizione di Eco, o si apre alla «sfera dei possibili»¹¹⁸ usando la classificazione della Corti. Per quanto riguarda la creazione dei significati e il loro potenziamento all'infinito Muzzioli fa l'esempio degli scacchi; il segno linguistico è come un pezzo degli scacchi, durante il gioco, spostare quel pezzo invece di un altro agisce a livello paradigmatico, ossia *in absentia*, di tutte le altre possibilità di scelta, *in presentia* esso si associa a tutti gli altri pezzi coesistenti nella strategia in rapporto sintattico o sintagmatico con essi. Questa metafora usata dallo Strutturalismo russo definisce "significato" solo le relazioni *in presentia*, in quanto prevede la letteratura come un sistema chiuso, invece, nella teoria della neoavanguardia, come si è visto, la letteratura è un sistema aperto, da operare, e i significati non sono soltanto determinati dai rapporti tra le parole *in presentia*, ma anche in base a quelli *in absentia*, ossia con tutte le possibili altre scelte non fatte al livello di paradigma. Nel rapporto tra *langue* e *parole* la Neoavanguardia carica la *parole* di qualità corrosive per la *langue*, dall'altro lato si mantengono comunque una sorta di rapporti paradigmatici in una duplicità di trasgressione e convenzione¹¹⁹.

Un tratto comune tra Balestrini e Pignotti è l'uso del *collage*, anche se esso porta a diverse soluzioni estetiche. Il *collage* è usato anche da altri autori della Neoavanguardia, esso

¹¹⁷ Non a caso Eco chiamò gli scrittori della Neoavanguardia "generazione di Nettuno", per questo lavoro sotterraneo di critica e riflessione (UMBERTO ECO, *La generazione di nettuno* in *Gruppo 63. La nuova letteratura*, cit. pp. 407-416).

¹¹⁸ MARIA CORTI, *Neoavanguardia*, cit., p. 124.

¹¹⁹ FRANCESCO MUZZIOLI, *Teoria e critica della letteratura nelle avanguardie italiane degli anni Sessanta*, cit., pp. 117 e sgg.

ovviamente è di derivazione primo-novecentesca, Picasso e Braque cominciarono i primi esperimenti collagistici pressappoco in concomitanza della nascita del Futurismo; l'idea di *collage* e riuso sono presenti, anche se in termini di prestito o trasposizione, anche nel Dadaismo. Nella Neoavanguardia il *collage* può essere prettamente verbale, come in Balestrini o altri autori del Gruppo 63 (Pagliarani utilizza ampiamente brani tratti da manuali o istruzioni d'uso), oppure verbo-visivo come nella poesia visiva. Il tratto distintivo dell'uso del *collage* per Balestrini e Pignotti è che essi fanno di esso un marchio distintivo del proprio procedimento poetico. Per Pignotti, il riuso si deve soprattutto a quanto si diceva sopra della necessità dell'assunzione della medesima retorica della comunicazione di massa e della sovversione interna della stessa. Per Balestrini vi è un rifiuto di creare ulteriore linguaggio e significazione in una realtà in cui la parola è già troppo abusata dall'uso. Qualunque testo già scritto diventa allora l'universo-*langue* da cui Balestrini attinge la propria *parole*. In entrambi i casi, il codice linguistico subisce uno stravolgimento nella relazione saussuriana tra significante e significato. Per quanto riguarda la poesia visiva, il significante è da considerarsi tripartito; ogni segno verbovisivo consiste in un pezzo ritagliato della comunicazione di massa (ossia significato e significante iniziali) con l'aggiunta del nuovo significato che è la satirizzazione, con segno opposto, del significato originale. Per Balestrini il significante è un *sintagma*, una stringa di parole ritagliate che assume un valore unitario di segno come nelle scritture ideogrammatiche; il significato rimane, spesso, come un fossile all'interno del sintagma stesso, ma non si allaccia sintatticamente al nuovo contesto, che presenta l'asintassia a livello sintagmatico notata già da Sanguineti in *Come agisce Balestrini*.¹²⁰ È interessante ricordare anche gli esperimenti di poesia visiva che Balestrini portò avanti nei medesimi anni in cui faceva esperimenti di *collage* verbali. Essi lo accostano alla sperimentazione di Pignotti e, nonostante a livello formale si possa osservare un medesimo procedimento, a livello di intenzione Balestrini tratta, come

¹²⁰EDOARDO SANGUINETI, *Come agisce Balestrini*, «Il Verri», n. 10, 1963, pp. 98-102.

vedremo, le immagini o pezzi di immagini similmente alle stringhe di testo usate nei *collage* verbali, riuso di materiale significativo preesistente. Sebbene Pignotti e Balestrini mantengano esperienze letterarie separate, in entrambi la parola subisce una concretizzazione che la riavvicina alla propria natura di simbolo e potenzialmente ne amplia la significazione anche se tale significazione non viene connotata direttamente dai poeti ma lasciata aperta. Sia in Pignotti che in Balestrini l'uso del *collage*, di parole e immagini o solo stringhe di parole, amplifica l'espressività linguistica, permettendo una connotazione semiologica della comunicabilità umana, ossia tutto ciò che si usa o riusa si riduce a simbolo. Questo tipo di operazione fa regredire il concetto di scrittura ad una fase preistorica o precognitiva. Altre tecniche simili sono quelle della cancellatura o dello scarabocchio, presenti sia in Balestrini che in Pignotti, esse insieme alla riduzione della parola e immagini a simbolo, non solo creano asintassia e esplicitano l'impossibilità di comunicazione, ma avviano anche un'ambiguità che potenzialmente eleva cancellatura e scarabocchio a *segno multivalente*. Nonostante questo, a parte gli esperimenti di poesia verbo-visiva che sono un discorso che affronterò separatamente, la poesia di Balestrini si mantiene nella sfera verbale; la tecnica del *collage* accosta Balestrini a procedimenti simili a quelli di Pound e della sua poesia ideogrammatica. I sintagmi di parole che Balestrini preleva da materiale verbale preesistente attuano come un nuovo segno linguistico, creato dalla giustapposizione di varie parole le une alle altre, come nelle lingue logografiche avviene per la creazione di nuove parole. Questo procedimento permette la creazione di infiniti segni-sintagmi dal riuso di parole già dette. In Pignotti, al contrario l'universo delle immagini convive con quello linguistico nella maggior parte delle sue opere; in Pignotti ogni poesia-visiva a suo modo rappresenta un *super-segno* in cui molteplici pezzi della comunicazione di massa, simili a morfo-simboli, visivi o verbali, si amalgamano; la necessità di una lettura simultanea, invece che lineare, è la prima conseguenza della nascita dei *super-segni* verbovisivi. Questa idea di *super-segno* è pertinente con la traslazione della

poesia visiva dalla pagina alla mostra, creando una sorta di irriproducibilità e unicità che è propria dell'opera d'arte.

Queste osservazioni sulla regressione di immagini e parola a simbolo e sulla cancellazione e scarabocchio, creano la necessità di analizzare anche l'altra faccia della medaglia, ossia la significazione in ambito pittorico. Nei medesimi anni e soprattutto per quanto riguarda i pittori che presero parte al Gruppo 63 e Gruppo 70, si può riscontrare una riflessione simile sul linguaggio artistico in relazione al linguaggio verbale; la parola e l'alfabeto entrano a far parte dell'universo artistico, ampliandolo. Come per la poesia visiva anche in campo artistico si deve guardare alle avanguardie storiche, soprattutto al Dadaismo e al Surrealismo; ad esempio Gianfranco Baruchello, che prese parte agli incontri del Gruppo 63 fu profondamente influenzato da Marcel Duchamp, ebbe modo di conoscerlo e di interiorizzare parte delle sue riflessioni. Soprattutto, egli prese spunto dalle riflessioni di Duchamp sull'*arte* e sulla *vita*, creando incluso un esperimento di *happening* artistico “esteso” con il suo progetto *Agricola Cornelia S.p.A.*, una tenuta nella campagna di Roma in cui si ritirò a vivere nel 1973. Questo ritiro agricolo e artistico fece sì che l'arte e la vita dell'artista si permeassero e influenzassero a vicenda. Per quanto riguarda l'influenza del Surrealismo sull'arte e la letteratura italiana, dobbiamo ricordare che durante il Fascismo non riuscì a penetrare con la medesima forza che nel resto d'Europa. Come ricorda Paola Dècina Lombardi, negli anni dei primi Manifesti surrealisti «in Italia è proprio il traduttore di Rimbaud, Ardengo Soffici, a frenare qualche proprio segno di interesse per quelle “amenità e spiritosaggini decadentiste e ‘fumettistiche’ dei fantastici e surrealisti parigini”¹²¹ che possono piacere solo ai cafoni italiani».¹²² anche perché il Surrealismo si avvicinava politicamente al marxismo. Luigi Fontanella alla domanda se esista o meno un Surrealismo italiano risponde che

¹²¹ ARDENGO SOFFICI, *Cafoneria*, «L'Italiano», 12 maggio 1929, p. 3.

¹²² PAOLA DÈCINA LOMBARDI, *Surrealismo. 1919-1969. Ribellione immaginazione*, Roma, Editori Riuniti, 2002, p. 10. Lo stesso Montale riferendosi al Surrealismo lo definì «babele parigina» (cit. in *ibid.*).

«certamente, in quanto movimento organizzato (come ad esempio si ebbe in Francia), il surrealismo non è mai esistito in Italia».¹²³ Nonostante l'assenza di un movimento organizzato Fontanella aggiunge che «è [...] certo che abbiamo avuto scrittori italiani che, o in maniera maggiore, o in misura minore operarono nell'ambito surrealista, o dada/proto-surrealista».¹²⁴ Infatti, egli ricorda che scrittori come Palazzeschi, Savinio, Buzzati, Luzi, Gatto, De Libero e Landolfi composero opere vicine al surrealismo e che le riviste d'avanguardia di inizio secolo pubblicarono opere di artisti ed autori francesi che avrebbero aderito al manifesto del Surrealismo.¹²⁵ L'influenza del Surrealismo in Italia si deve anche e principalmente all'arte Surrealista e a pittori di ascendenza surrealista come De Chirico,¹²⁶ Klee, Man Ray, Marchel Duchamp e Max Ernest.¹²⁷ Alla fine della Seconda guerra mondiale, l'Italia, nonostante non abbia vissuto una corrente surrealista propriamente detta, sembra averne assimilato e digerito le principali caratteristiche. Nel 1944 Carlo Bo pubblica *Bilancio del Surrealismo*;¹²⁸ Arturo Schwarz, nella sua galleria-libreria di via Spiga a Milano organizza mostre di pittori francesi, tra cui l'amico Duchamp, e letture di poeti europee, si deve soprattutto a lui un rinnovato interesse per il Surrealismo nell'arte italiana degli anni Cinquanta. Anche scrittori come Baj e Falzoni si interessarono al Surrealismo; soprattutto Falzoni frequentò Breton a Parigi tra la fine del 1947 e il 1954, ed è interessante in quanto egli avrebbe fatto parte del Gruppo 63.

Sono diverse le idee del Surrealismo che influenzarono la letteratura e l'arte della Neoavanguardia italiana degli anni Sessanta. Il primo manifesto del Surrealismo fu pubblicato, sotto la direzione di Breton, nel 1924. In esso si legge:

¹²³ LUIGI FONTANELLA, *Il Surrealismo italiano. Ricerche e letture*, Roma, Bulzoni Editore, 1983, p. 9.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ivi*, pp. 10 e sgg.

¹²⁶ Egli è considerato un precursore del Surrealismo, infatti, con le sue opere ha contribuito alla creazione dell'estetica surrealista, come lo stesso Breton più volte ribadì (PAOLA DÈCINA LOMBARDI, *Surrealismo. 1919-1969. Ribellione immaginazione*, cit., p. 12).

¹²⁷ *Ivi*, p. 193.

¹²⁸ CARLO BO, *Bilancio del Surrealismo*, Padova, La Garangola, 1944.

SURREALISM, *n.* Psychic automatism in its pure state, by which one proposes to express- verbally, by means of written word, or in any other manner- the actual functioning of thought. Dictated by thought, in the absence of any control exercised by reason, exempt from any aesthetic or moral concern.¹²⁹

Il Surrealismo rigetta l'idea stessa della logica enfatizzando l'idea del subconscio come espressione assoluta dell'intelletto umano. In questo, Breton si ispira alle teorie psicoanalitiche di Freud e ai suoi studi sul sogno, sul gioco e sull'arte.¹³⁰ L'idea dell'automatismo psichico, espresso attraverso la scrittura o altra rappresentazione e intesa come forma conoscitiva del funzionamento del pensiero dell'essere umano è molto interessante, in quanto negli anni Cinquanta, vari artisti italiani si interrogano proprio sul segno linguistico e la comunicazione visivo-verbale nelle opere d'arte. Tali riflessioni portano all'introduzione di segni, simboli e totem proto-verbali nella pittura. Achille Bonito Oliva in *Il linguaggio come comportamento mancato: il senso di colpa, la morte, il suicidio*, afferma che «la diversità del Surrealismo consiste [...] nell'affermazione di un'arte come pratica liberatoria dell'Io e del Noi. La pratica si svolge attraverso il recupero del privilegio della nozione di lavoro artistico, nel senso di funzionamento dell'Io al di fuori del proprio cerchio egotico o, attraverso il proprio cerchio egotico, fino a raggiungere la socialità e la storia».¹³¹ Questa idea di rappresentazione oltre il confine del proprio *ego* è interessante soprattutto alla luce delle estetiche di vari pittori italiani degli anni Cinquanta che, come si vedrà in seguito, raffigurano nelle loro opere forme archetipiche di linguaggio o rappresentazione. Come ricorda Ballesi, già dalla metà degli anni Cinquanta i pittori indagano la componente verbale della rappresentazione artistica, accettandola come componente costitutiva dell'opera e a volte addirittura mettendola al centro

¹²⁹ ANDRÉ BRETON, *Manifesto of Surrealism* (1924), in ID., *Manifestoes of Surrealism*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1974 [1972], p. 26.

¹³⁰ Si veda SIGMUND FREUD, *On Creativity & The Unconscious. Papers on the Psychology of Art, Literature, Love, Religion*, New York, Harper & Row Publishers, 1958 [1925].

¹³¹ ACHILLE BONITO OLIVA, *Il linguaggio come comportamento mancato: il senso di colpa, la morte, il suicidio*, in AA. VV., *Studi sul Surrealismo*, Roma, Officina Edizioni, 1977, pp. 104-120, pp. 104-105.

della propria ricerca estetica.¹³² Artisti come Capogrossi, Sanfilippo, Accardi, Cy Twombly sperimentarono l'uso della segno come cifra o modulo non significante ma con valore decorativo e con valenza plastico-figurale.¹³³ Queste riflessioni influirono sull'arte della Neoavanguardia al pari del Dadaismo; inoltre, vi fu un'influenza secondaria di idee dadaiste attraverso il movimento del Lettrismo di Isou, che se è vero ebbe importanza sul versante letterario, dobbiamo ricordare che ebbe anche una componente di sperimentazione più visuale ed è inserito nei manuali di storia dell'arte come esperienza propriamente artistica. Come si legge nel volume *Art since 1900* «to an extent the original Lettrist Group was an early postwar reprise of Dada».¹³⁴ Infatti, il Lettrismo, soprattutto nella figura di Isou, spinse la decomposizione di parole e immagini oltre i confini già raggiunti dal Dadaismo, rivelando una divisione labile tra sperimentazione pittorica e poetica. Come si vedrà nell'opera di Baruchello si possono riscontrare procedimenti di scomponimento delle parole simili al Lettrismo, ma anche puramente Dada come, ad esempio, nella serie delle scatole degli anni Sessanta. Non a caso l'arte della Neoavanguardia italiana è stata definita Neodada. Le radici di queste sperimentazioni vanno ricercate nel primo dopoguerra. Nel 1947 un gruppo di artisti tra cui Achille Perilli, Carla Accardi, Piero Dorazio, Antino Sanfilippo e Giulio Turcato, firmano un manifesto artistico che chiamarono *Forma*. Le sperimentazioni degli artisti di *Forma*, ma anche di artisti che pur non firmando il manifesto del 1947 ruotarono intorno alla rivista e ne subirono l'influenza, si ispirano molto agli artisti stranieri. Ad esempio si può notare una forte influenza delle riflessioni sulla significazione e sul linguaggio di Paul Klee, ne sono esempi l'opera di Carla Accardi, il cui percorso artistico è incentrato sulla ricerca di significazione del colore e

¹³² PAOLA BALLESI, *Arte e scrittura*, in AA. VV., *Immagine, segno, parola. Processi di trasformazione*, Atti del secondo colloquio internazionale "Testo e contesto" Macerata 23-26 ottobre 1996, a cura di Hans-Georg Grüning, Tomo I, Milano, Giuffrè Editore, 1999, p. 366.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Volume 2, 1945-2010, edited by Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, David Joselit, Thames & Hudson, 1994, p. 429.

delle forme tracciabili sulla tela o la ricerca pittorica di Toti Scialoja; si trovano anche richiami ai collage di Picasso e al *Nouveau Realisme* francese, come ad esempio nell'opera di Burri, in cui materiale extra-pittorico entra a far parte della tela, ampliando lo spazio narratologico dell'opera; entrano nella sperimentazione anche tendenze di derivazione esistenzialista, come per i lavori di Novelli e Perilli, dove anche per influenza di Klee, si immette nel linguaggio artistico anche la parola scritta.

Tra il 1958 e 1959 anche grazie all'influenza delle mostre organizzate da Peggy Guggenheim al Cavallino, si formò un gruppo di artisti la cui azione era rivolta agli Stati Uniti e al clima artistico europeo.¹³⁵ Del gruppo, la cui figura di spicco fu Lucio Fontana, presero parte anche artisti che avevano ruotato o firmato il manifesto *Forma*, tra cui Perilli e Novelli. Nella maggior parte di questi artisti si può osservare un'interiorizzazione dell'evento pittorico, rivolto verso una riflessione sulla significazione della pittura e sul linguaggio in essa adoperato. Novelli a proposito di questo in *Permettere all'uomo di esprimersi* scrive che «dipingere è [...] esprimere per segni ciò che non si può, o non si sa, esprimere con le azioni. [...] più universi linguistici, o segnici, verranno sperimentati e portati alla comunicazione, più largo sarà il campo delle possibili conoscenze offerto ai fruitori».¹³⁶ Questa riflessione di Novelli è molto importante perché Novelli ruotò intorno al Gruppo 63 e prese parte ad alcuni incontri. Questa stessa tendenza alla commistione di immagini e parole è riscontrabile in altri artisti che ruotarono intorno al Gruppo 63 come Perilli e Baruchello. L'opera di Novelli è stata definita da Simon come pittura, non scrittura *cum figuris*, ma su un fondo bianco e "anarchico" che non può non ricordare la pagina di un libro. Nei suoi quadri prendono posto «graffiti, geroglifici

¹³⁵ ARNALDO POMODORO, *Gastone Novelli*, in *Gastone Novelli*, catalogo della mostra presso la Fondazione Arnaldo Pomodoro, a cura di Flaminio Gualdoni, Walter Guadagnini, Milano, SKIRA, 2006, p. 19.

¹³⁶ Cit. in *ibid.*

elementari, iscrizioni, scarabocchi» che «si sovrappongono, si cancellano».¹³⁷ Il segno scrittorio si trasforma in suggestione simbolica, ma lo spazio del quadro diventa anche l'unico modo in cui il mondo possa essere trasmesso nella sua complessità segnica. Questo stesso desiderio di assimilazione e totalizzazione è riscontrabile nelle opere di Baruchello che attraverso la tela bianca vuole trasmetterci i processi mentali con cui filtra e processa le informazioni provenienti dal mondo. Perilli, che durante gli anni '50, contemporaneamente all'adesione al manifesto di *Forma*, aveva subito una forte influenza della scuola di Praga, soprattutto di Arp e Kandinsky, oltre al dadaismo e surrealismo, subì la fascinazione dell'opera di Klee.¹³⁸ Soprattutto Perilli si sofferma sull'idea che la creazione artistica risiede in segni elementari, nei suoi quadri spesso gioca sulla distruzione della geometria. È interessante l'uso di forme geometriche nei suoi quadri perché come si vedrà esse sono presenti anche in Baruchello. Questo ricorso a geometrie elementari spinge gli artisti della Neoavanguardia a una rappresentazione primordiale, propria dei bambini e delle popolazioni primitive. In Perilli e Baruchello è riscontrabile una retrocessione sino allo scarabocchio; come ad esempio nel romanzo *Mi viene in mente* (1966) di Baruchello, oppure nelle opere *Diagramma della realtà ultima* (1958) e *La rottura del cerchio* (1960) di Perilli. Lo scarabocchio lungi dall'essere una negazione della significazione rappresenta il segno primigenio. Infatti, dal magma degli scarabocchi dei bambini nascono le forme basiche che sono appunto quelle geometriche che sono alla base della scrittura primitiva, lo stesso vale per i linguaggi di Perilli e Baruchello.¹³⁹ In questo senso l'uso dello scarabocchio rappresenta una moltiplicazione della significazione.

¹³⁷ SIMON CLAUDE, *Novelli e il problema del linguaggio*, in «Il Verri», VIII, n. 7, Milano, gennaio 1963, cit. in *ivi*, p. 42.

¹³⁸ FRANCESCO VINCITORIO, *Continuum*, in *Achille Perilli, continuum 1947/1982*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1982, p. 9.

¹³⁹ I quadri di Perilli della fine degli anni Cinquanta fino alla metà degli anni Sessanta presentano un uso assiduo dello scarabocchio, che si converte in forme più strutturate e geometriche verso l'inizio degli anni Settanta (si veda *ivi*, pp. 19-96).

L'uso dello scarabocchio in Baruchello è interessante perché anche Balestrini e Pignotti lo impiegano insieme alla cancellatura nelle proprie opere per identificare allo stesso tempo l'impossibilità comunicativa, ma anche l'apertura ad ogni possibile significazione che da essi si può generare. Contemporaneamente all'uso dello scarabocchio e di icone primitive ed infantili, si assiste anche alla retrocessione dell'alfabeto ad immagine. Sia Baruchello che Novelli dedicano varie opere al concetto di alfabeto come *A2* (1961), una ripetizione ossessiva della lettera "a", e *Il grande linguaggio* (1963) di Novelli oppure *Primo alfabeto* (1959-1960) di Baruchello. Entrambi hanno una medesima ossessione per il linguaggio come l'aveva Klee. Simon afferma che Novelli «si ostina a cogliere la scrittura e il linguaggio nella loro essenza»,¹⁴⁰ ossia non pone alcuna differenza tra disegno e segno grafico, rappresentazione di un oggetto o combinazione di segni che evocano l'oggetto.¹⁴¹ Per Simon, Novelli considera allo stesso modo il geroglifico, la lettera dell'alfabeto, la parola, la frase, i suoni.¹⁴² Questa stessa osservazione è applicabile ai quadri di Baruchello, in cui il limite di significazione tra immagini e parole viene spinto cronologicamente all'origine della significazione stessa. In quest'ottica il lavoro artistico di Novelli è più simile a quello di Baruchello rispetto a quello di Perilli; nella serie di illustrazioni che Novelli fece per *Hilarotragoedia* di Manganelli, possiamo vedere un uso dello spazio e appropriazione segnica molto simile a quadri contemporanei di Baruchello come ad esempio in *Ladies and gentlemen good evening* (1964) oppure il romanzo *Mi viene in mente* (1966). Bisogna sottolineare che anche nell'Arte concettuale¹⁴³ si trova un uso dell'alfabeto e delle parole, ma in Baruchello e Novelli quest'uso non riduce le parole a

¹⁴⁰ Citato in BRIGITTE FERRATO-COMBE, *Simon e Novelli: l'immagine della lettera*, in *Gastone Novelli*, cit., p. 46.

¹⁴¹ Cfr. *Ibid.*

¹⁴² Cfr. *Ibid.*

¹⁴³ L'Arte concettuale nacque negli Stati Uniti tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, tra i maggiori esponenti si ricordano Jasper Johns e Robert Rauschenberg. Essa al pari del Dada si basava sull'uso di oggetti prelevati dal quotidiano e inseriti nell'opera d'arte. Questo genere di sperimentazioni avrebbero spinto anche artisti italiani a fare sperimentazioni neo-dadaiste come i barattoli di *merda d'artista* (1961) di Piero Manzoni e le opere di Vincenzo Agnetti, Mario Merz e Giulio Paolini.

una riproduzione visuale delle stesse di stampo dadaista, ma tende a mantenerle nella loro natura di icone verbali.

Anche Baruchello come Balestrini e Pignotti, avvia riflessioni sull'appropriazione ed il riuso di materiale significativo preesistente. Questo tipo di sperimentazioni sono sia in ambito artistico, che in ambito letterario e cinematografico. In campo artistico, tra la fine degli anni Cinquanta e gli inizi degli anni Sessanta Baruchello compie una serie di assemblaggi con materiali di *left over*, sono composizioni che comprendono quanto rimasto sul tavolo da lavoro dell'artista la sera prima, come ad esempio le opere *Anatomia comparata* (1959) e *Palle e spilli* (1960). Il riuso di materiale industriale e di scarto si trova anche nelle opere *Autoritratto in costume di ritorno dall'America* (1961), *Segnale di paura 1* (1962) e *Segnale di paura 2* (1962), in cui l'accostamento degli oggetti presi dal reale non è casuale, ma volto ad analizzare la maniera in cui accostarli e di capire di quale messaggio si possano fare portatori.¹⁴⁴ Questo genere di operazioni, volutamente di ispirazione dadaista, rivendicano il diritto di qualunque materiale plastico di maturare un valore estetico laddove l'artista lo impieghi nello spazio dell'opera d'arte. Baruchello rivendica questo diritto anche con *Cornelia Agricola S.p.A.*, operazione artistica che lo vede impegnato dal 1973 per dieci anni circa, consistente nel ritirarsi in un casolare nella campagna romana e dedicarsi contemporaneamente all'arte e all'agricoltura. Baruchello sostiene il diritto anche per operazioni agricole come la semina e il raccolto di essere considerate opere d'arte; se durante la creazione di un dipinto l'artista viene interrotto dalla nascita di un vitello e tale evento cambia il significato del dipinto, allora per analogia sia il parto che il dipinto possono avvalersi del medesimo valore estetico. L'appropriazione di oggetti o eventi del reale nell'opera d'arte, creano un nuovo valore estetico per gli stessi. Il procedimento è simile a quello compiuto da Pignotti e dagli altri poeti visivi

¹⁴⁴ Cfr. CARLA SUBRIZI, *Piccoli sistemi*, in *Baruchello certe idee*, a cura di Achille Bonito Oliva, Carla Subrizi, Milano, Electa, 2011, p. 40.

del Gruppo 70 nell'uso dello *slogan* e dell'immagine pubblicitaria, del fumetto e dei rotocalchi nelle loro poesie visive. Anche in Baruchello l'operazione sottintende un intento ironico e Dada e infatti, l'artista compie anche operazioni più marcatamente ispirate a Duchamp come nelle opere *Profilassi della rabbia* (1961), composto da una pistola dipinta di bianco su un vassoio recante il titolo dell'opera, e *Petit réservoir d'énergie gazeuse: l'exhalaison de fumée de tabac* (1965), compiuta insieme a Marcel Duchamp, costituita da una bottiglia in cui Duchamp ha esalato del fumo di tabacco e che Baruchello ha sigillato e documentato artisticamente, o nelle scatole degli happening artistici della società *Artiflex*, fondata nel 1964, consistenti in pacchi contenenti oggetti per kit teatrali, di sopravvivenza, regalo. In ambito letterario, Baruchello compie un'operazione simile ai collage di Balestrini in *La quindicesima riga* (1968) in cui con atto notarile d'apertura Baruchello sancisce la composizione di un "romanzo" costituito dalle quindicesime righe di altri romanzi. Questo genere di operazione si può accostare al romanzo *Tristano* (1964) di Balestrini, ma anche agli esperimenti del 1961 *Mark Tape I* e *Mark Tape II* composti usando un calcolatore elettronico IBM.¹⁴⁵ Baruchello sperimenta anche in ambito cinematografico; come si vedrà in seguito i quadri di Baruchello presentano un movimento narratologico implicito, una forza diegetica che diventa extra-diegetica nelle installazioni e nelle opere scultoree, come nei già menzionati *left overs*. Questa necessità di indagine del movimento narrativo spinge Baruchello verso il campo cinematografico. In questo caso il movimento e la narrazione verosimile del cinema subiscono una retrocessione verso l'immobilità pittorica; infatti, Baruchello crea attraverso il montaggio opere filmiche prive di azione e di narrazione. Un esempio è l'opera *Il grado zero del paesaggio* (1963) in cui la telecamera è immobile davanti a un paesaggio marino, registrando solo il movimento

¹⁴⁵ Si veda il Capitolo I.

dell'acqua e il passaggio di una nave, «il tempo è lentissimo: non avviene niente».¹⁴⁶ In quest'opera Baruchello mette in dubbio anche il ruolo del regista in quanto, il film si fa da sé senza alcun tipo di azione e montaggio; Baruchello sposta l'attenzione sulla ricezione e lettura (l'interpretazione dello spettatore) dell'opera più che sul montaggio della stessa. Di stampo leggermente diverso è *Verifica incerta* (1964) film fatto in collaborazione con il regista Alberto Grifi, che venne proiettato nel 1965 durante il convegno del Gruppo 63 sul romanzo. *Verifica incerta* è un collage filmico di pellicola di scarto hollywoodiana (150.000 metri circa) che Grifi e Baruchello comprarono per 15000 lire e spezzoni di riprese di Duchamp che fuma nella casa romana di Baruchello all'inizio di giugno del '64.¹⁴⁷ Il film è interessante in quanto il riuso di materiale preesistente lo accosta alle sperimentazioni di Balestrini e Pignotti. Lo stesso Balestrini ammise che *Verifica incerta* lo ispirò per la stesura del romanzo *Tristano* (1966). Inoltre, *Verifica incerta*, rappresenta una riflessione metafilmica sul linguaggio stesso del cinema; infatti, il movimento e la narrazione sono privi di significato logico, le immagini passano da Duchamp a attori come Clark Gable, Gary Cooper, il ritmo è incalzante, il susseguirsi delle scene crea suspense, ma l'attesa del pubblico è ripetutamente frustrata dalla mancanza di conclusione tra una scena ed un'altra. *Verifica incerta* rappresenta anche una critica ironica sul cinema hollywoodiano che come la successione delle scene nella pellicola appare privo di significato, un susseguirsi di cliché senza alcun contenuto. Dall'altra parte, è una riflessione metalinguistica sul mezzo cinematografico e sulle sue potenzialità semantiche/comunicative.

Nello specifico, nel primo capitolo su Nanni Balestrini ho portato avanti un'analisi di esegesi della poesia balestriniana, mettendo in relazione le stringhe di linguaggio tagliate da

¹⁴⁶ CARLA SUBRIZI, *Piccoli sistemi*, cit., p. 60. Nonostante l'assenza di narrazione registrata da Subrizi a livello diegetico, bisogna considerare la narratività a livello extra-diegetico, ossia nel momento della ricezione da parte dello spettatore; il pubblico crea una propria narratività percettiva individuale dell'opera di Baruchello.

¹⁴⁷ Cfr. *ibid.*

Balestrini con la poesia ideogrammatica di Ezra Pound. L'idea di tale parallelismo è nata notando come l'accostamento di tale stringhe avvenga per giustapposizione proprio come nella poesia giapponese e cinese e come questo tipo di poesia per immagini sia stata adottata da Pound (che usava anche ideogrammi nei propri componimenti) e trasmessa alla cultura occidentale del Novecento. Ogni stringa di Balestrini rappresenta un sintagma-ideogrammatico che suscita un'immagine di un significato che rimane confinato nella stringa stessa. Non vi è una vera sintassi tra le stringhe come nel linguaggio poetico tradizionale, pertanto il significato sintagmatico viene meno, lasciando soltanto un'eco del significato paradigmatico originale. Avviene una sorta di retrocessione del segno linguistico ad immagine-mentale, ma anche un'estensione della nozione di *segno linguistico* che diventa un *segno-sintagma*.

Nel secondo capitolo su Lamberto Pignotti, analizzo il codice delle sue poesie visive in relazione alla comunicazione di massa. Egli, usando la medesima retorica della comunicazione di massa, riesce a creare una lettura satirico-ironica della stessa, avviando quella che Miccini e Pignotti definivano una "guerriglia semiologica al sistema". Questo è possibile perché il segno verbo-visivo è una sorta di *super-segno* che ha come oggetto una parte del sistema comunicativo stesso, ossia il significato del segno verbo-visivo risulta un'amalgama del significante e del significato dello stralcio di comunicazione che Pignotti ha ritagliato nel *collage*. L'accostamento straniante e inconsueto di vari stralci di comunicazione, estrapolati da diversi contesti, avvia una parodia in senso moderno, ossia una lettura critica, del sistema comunicativo originario, quindi della comunicazione di massa. È il procedimento della creazione del collage verbo-visivo, che diventa un *super-segno*,¹⁴⁸ a creare un significato opposto, ossia una *antiretorica* di massa. In questo senso il segno verbo-visivo invece di essere un segno a due facce è un segno tri-partito, esso ha il significato e significante originali e un

¹⁴⁸ Il codice verbovisivo non è composto da segni discreti e univoci in quanto ogni *collage* assume la sembianza di un *super-segno* usato *una tantum* dal poeta visivo.

anti-significato verbo-visivo. L'uso di immagini e parole, inoltre, crea un'immediatezza comunicativa (la stessa usata dalla pubblicità) che fa appello ad una percezione del linguaggio non solo come traslazione del parlato ma anche come simbolo del reale e pertanto più forte dal punto di vista della funzione conativa.¹⁴⁹

Nel terzo e ultimo capitolo su Gianfranco Baruchello, porto avanti un'analisi sul ruolo delle immagini e delle parole nella sua estetica pittorica. Ciò che avviene è una traslazione sulla tela o nell'opera di specifici ragionamenti cognitivi di Baruchello, che, come studiato ampiamente dalla psicologia e dalla linguistica, sul piano psico-cognitivo comportano un intreccio inestricabile di immagini e preposizioni mentali. I disegni di Baruchello appaiono come archetipi della rappresentazione cognitiva, essi possono essere accostati ai disegni dei bambini e ai pittogrammi primitivi e identificati come una retrocessione ad una forma comunicativa in cui l'immagine era il simbolo primario. Tale simbologia, non sviluppata ancora in alfabeto o parola, ma riconducibile a quelli che in antropologia si chiamano *tokens*, risulta una forma di comunicazione archetipica che si può riscontrare come osservato dalla psicologa infantile Rhoda Kellogg nei disegni dei bambini e nei pittogrammi primitivi. Il codice usato da Baruchello appare in questo modo più realistico di altre forme pittoriche attivando una mimesi con i processi cognitivi e conoscitivi dell'uomo Baruchello.

È interessante come Balestrini, Pignotti e Baruchello seppur con risultati formali distinti fra loro, riescano a riflettere metalinguisticamente sul fare letteratura ed arte e come risolvano il problema dell'alienazione linguistica e culturale attraverso una rottura delle convenzioni linguistiche e di genere, abbracciando un uso sinestetico di immagini e parole nelle proprie opere e permettendo in tal modo un rinnovamento espressivo al passo con l'evoluzione

¹⁴⁹ Ci si riferisce alla definizione di Jakobson di funzione conativa, ossia la capacità di una proposizione o atto comunicativo di creare una reazione nel destinatario di tale comunicazione. La comunicazione di massa in tal senso si fonda principalmente sulla funzione conativa, piegando anche altre funzioni come la poetica, la fática e la referenziale allo scopo di creare una reazione nel destinatario (comprare, consumare, attuare socio-politicamente in una determinata maniera).

mediatica degli anni Sessanta. Inoltre, è importante notare, concordando con Accame, che nella Neoavanguardia per quanto riguarda la sperimentazione verbo-visiva arte e letteratura si avvicinano sino ad una sovrapposizione di riflessioni.¹⁵⁰ Quello che avviene non è però una trasformazione dell'immagine in parola, ma piuttosto una rappresentazione della parola nella sua veste di immagine e icona. In questo senso la Neoavanguardia degli anni Sessanti è figlia anche della nascente semiologia, nata anch'essa dalla necessità di riaffermazione ontologica del concetto stesso di comunicazione nella società di quegli anni. Lo slittamento verso una società la cui comunicazione si basa prettamente sulle immagini fa sì che la trasposizione artistica o poetica di tale società non possa avvenire se non per immagini o proto-immagini, ma al tempo stesso l'icona o l'etichetta verbale si impongono come co-segni indispensabili alla comunicazione. Come osservato anche da Barthes, la società mass mediatica seppure fondata sulle immagini, non può prescindere dalla parola, «today, at the level of mass communications, it appears that the linguistic message is indeed present in every image: as title, caption, accompanying press article, film dialogue, comic strip balloon [...] we are still a civilization of writing».¹⁵¹ Ma, al contempo, come affermato da Eugenio Battisti è naturale che «anche la parola poetica cerchi di divenire, mediante espedienti di impaginazione, di calligrafia, di alfabeto parlante ecc., una metafora segnica del concetto prima espresso o foneticamente o schematicamente».¹⁵² Questa necessità di una materializzazione della parola e le nuove potenzialità che tale procedimento comporta fa sì che anche il fronte pittorico se ne appropri.

¹⁵⁰ VINCENZO ACCAME, *Il segno poetico, Materiali e riferimenti per una storia della ricerca poetico-visuale e interdisciplinare*, Milano, Spirali Edizioni, 1981, pp. 149 e sgg.

¹⁵¹ ROLAND BARTHES, *Rhetoric of the Image* [1964], in ID., *Image, text, Music*, cit., pp 32-51, p. 38. Seppure le immagini siano di per sé polisemiche e quindi permettano un potenziamento del significato, ritengo che negli autori da me studiati si mantenga ancora e volutamente un forte legame con la parola verbale, cercando di potenziarla in concomitanza alle immagini e non sostituirla con esse o con oggetti del reale. Si cerca di raggiungere una maggiore plasticità ed immediatezza della parola in quanto componente fondamentale della cognizione umana cercando un collegamento con l'origine stessa del linguaggio; si mantiene pertanto un'ambiguità tra segno linguistico e simbolo.

¹⁵² Cit. in *ivi*, p. 152.

Pertanto, parlando di un rinnovamento del linguaggio nella Neoavanguardia non si può non analizzare le soluzioni formali ed estetiche adottate sia dalla pittura che dalla poesia, e su tale necessita si basa il discorso portato avanti nei capitoli successivi.

CAPITOLO I

Nanni Balestrini: eco-scrittura e linguaggio logografico**1.1 Nanni Balestrini e la Neoavanguardia**

Nominare Nanni Balestrini è per molti parlare di Neoavanguardia e Gruppo 63. Non vi è dubbio che Balestrini è stato uno dei promotori maggiori del Gruppo 63 e uno dei letterati più attivi e innovatori della letteratura italiana contemporanea. Sessant'anni, pressappoco, di continua produzione poetica ed artista all'insegna della sperimentazione e della multimedialità. Ed infatti, egli non è soltanto poeta o scrittore, ma anche critico, pittore e cineasta. Multimedialità, quindi, descrivere perfettamente la tecnica collagistica di Balestrini che spazia dal collage letterario, al collage d'immagini, al collage filmico: una fonte inesauribile d'ispirazione. È bene precisare, comunque, che Balestrini è molto più che Gruppo 63 o Neoavanguardia. Egli già sperimentava e svolgeva attività critico-artistica prima della nascita del gruppo e, oggi, a più di cinquant'anni della sua scissione, ancora continua il suo lavoro artistico con lo stesso interesse ed energia. La vastità del lavoro di Balestrini ha dato modo ai critici di spaziare pienamente nella sua produzione e molto si è detto e ancora si pubblica su di lui. Nella presente analisi si prenderà in considerazione prevalentemente il primo Balestrini, a meno di riferimenti sporadici ad opere successive qualora rilevanti alla discussione, e precisamente le opere scritte dalla metà degli anni Cinquanta sino alla pubblicazione di *Ma noi facciamone un'altra* (1968), dato alle stampe poco prima dell'ultimo incontro del Gruppo 63.¹

Guardando alla nascita di Balestrini come poeta, possiamo affermare che la sua spinta creativa ha radici nella metà degli anni Cinquanta e nella rivista di Anceschi «Il Verri» di cui

¹ L'ultimo incontro avvenne nel 1969. Poco dopo venne chiusa anche la rivista «Quindici» che nata nel 1967 venne diretta da Balestrini a partire dal numero 15 a sostituzione di Alfredo Giuliani.

il giovane poeta fu redattore già dal 1956.² Le prime acerbe sperimentazioni pubblicate su diverse riviste, il già nominato «Il Verri», ma anche su «Mac Espace» di Gillo Dorfles, «Il gesto» di Enrico Baj, «Azimuth» di Enrico Castellani e Piero Manzoni,³ lo vedevano già distanziarsi, a livello embrionale, dalla koinè ermetica all'epoca dominante in Italia. Nel 1961, infatti, Alfredo Giuliani, lo invita a partecipare ad un'antologia dal titolo *I Novissimi*, a cui presero parte poeti molto diversi tra loro, ma accomunati dal medesimo desiderio di rinnovare la lingua letteraria e il fare letteratura. Questi poeti rispondevano anche alla provocazione della società contemporanea che non lasciava ormai alcuno spazio privilegiato alla letteratura, ridotta al pari di ogni altra forma artistica umana a mero prodotto, soggiogato al mercato della richiesta e dell'offerta. La tecnica collagistica di Balestrini⁴ è già presente in queste prime pubblicazioni e sarà il "marchio di fabbrica" dello scrittore fino ai nostri giorni. Come vedremo a breve, le poesie comprese nell'antologia de *I Novissimi* verranno poi incorporate nella prima raccolta di Balestrini dal titolo *Il sasso appeso* (1961) che fu pubblicata nello stesso anno; l'incorporamento di opere precedenti in opere più recenti è un altro tratto del lavoro di Balestrini, che attraverso un avanzamento a tappe ci mostra un percorso preciso e un'evoluzione salda, anche la raccolta *Ma noi facciamone un'altra* (1968) incorporerà la raccolta precedente *Altri procedimenti* (1965).

² Fu nella sezione scientifica del Liceo "Leone XIII", retto dai gesuiti, di Milano che Balestrini conobbe alcuni coetanei che avrebbero avuto un ruolo importante nella sua vicenda creativa come Vanni Scheiwiller, già impegnato nell'attività editoriale del padre; Piero Manzoni, Leo Paolazzi, che aveva la sua stessa età, ma frequentava la sezione classica che avrebbe scritto da lì a qualche anno con il *nom de plume* Antonio Porta e che avrebbe fatto parte con Balestrini dell'antologia de *I Novissimi* e del Gruppo 63. Trasferitosi al liceo statale "Vittorio Veneto", su invito dei gesuiti a non riscrivere, Balestrini conobbe il professore Luciano Anceschi, che avrebbe avuto un ruolo fondamentale nella sua prima formazione e influenza letteraria (Cfr. PIER LUIGI FERRO, *Osservazioni sul volo del primo Balestrini*, in «Resine», anno XXXII, n. 132/133, p. 48).

³ Cfr. ADA TOSATTI, *Nanni Balestrini: «tutto in una volta»*, in NANNI BALESTRINI, *Antologica: poesie 1958-2010*, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano, 2013, p. VII.

⁴ Angelo Guglielmi dichiarare che Balestrini trasferisce in ambito letterario la tecnica del *ready-made* usata da Duchamp sul fronte visivo (Cfr. ANGELO GUGLIELMI, *Il pissoir di Balestrini. Oralità e narrativa da Tristano a Liberamente*, in «Resine», anno XXXII, n. 132/133, p.96).

Essere tra i redattori de «Il Verri» e il continuo raffronto con giovani poeti, scrittori ed artisti coetanei, spingeranno Balestrini ed altri scrittori a lui contemporanei a sentire un'esigenza sempre maggiore di raffronto e confronto. Si cercava un dialogo e un'affermazione su quelle che erano neonate posizioni di sperimentazione che erano sorte in ognuno in maniera indipendente, ma che allo stesso tempo si riconoscevano simili. Non a caso, fu proprio la rivista di Anceschi a promuovere i primi raffronti, grazie all'incentivo di articoli e recensioni. Nel 1963, questa stessa discussione sarebbe poi confluita nei convegni-laboratorio del Gruppo 63. Lo stesso Balestrini pensò alla possibilità di un incontro di scrittori, artisti e pittori che avessero interesse di discutere lo stato attuale della letteratura, l'esigenza di rinnovamento della stessa e usare l'incontro come fucina di elaborazione dei progetti artistici *in itinere*. Egli stesso, in un'intervista di qualche anno dopo, dichiara:

Non essendo il Gruppo 63 un movimento, ma come dire, un'unità operativa, un incontro di lavoro, esso esiste soltanto durante i tre giorni dell'anno in cui avvengono le riunioni.⁵

Questa affermazione è importantissima, perché se è vero che i membri del gruppo avevano in comune una spinta rinnovatrice è altrettanto vero che svilupparono le proprie esperienze secondo percorsi estremamente indipendenti. Da questo si intuisce l'importanza dell'affermazione appena citata da Balestrini, vi era distinzione temporale tra la sperimentazione svolta nell'*otium* del proprio studio, e il momento del convegno che si limitava a pochi giorni all'anno.⁶ Eppure, come la maggior parte dei letterati che presero parte agli

⁵ Intervista a Nanni Balestrini in «Marcatré», n. 11, 12, 1965, p. 37.

⁶ Basti pensare che il Gruppo tutt'altro dall'essere omogeneo e unito, aveva all'interno due correnti in un certo senso in contrasto che si opponevano principalmente sul ruolo che la letteratura doveva avere o meno verso l'impegno sociale. Se scrittori come Manganelli si schierarono teoricamente con il non impegno, altri come Sanguineti e, nei fatti, Balestrini si spinsero più verso una letteratura impegnata socialmente, confidando ancora nella possibilità di un ruolo formatore delle lettere che per molti altri sembrava ormai superfluo e sorpassato. Una ripresa dello storico *art pour l'art* di primo Novecento per coloro che vedevano ormai l'unico fine e oggetto della pratica letteraria la letteratura stessa; idee che accesero la discussione specialmente durante il primo convegno di Palermo del 1963 (si veda *Gruppo 63. La nuova letteratura. 34 scrittori. Palermo ottobre 1963*, a cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani, Milano, Feltrinelli, 1964). In tale sede, la discussione fu aperta da Guglielmi e

incontri del Gruppo, questi furono per Balestrini un'officina per mettere alla prova tecniche e usi linguistico-letterari che lo avrebbero caratterizzato per gli anni a venire. L'esperienza del Gruppo 63 che segnò profondamente la carriera di Balestrini, fu vissuta come dibattito e raffronto, ma anche come palcoscenico per una quella nuova letteratura che stava nascendo con una forza completamente nuova e innovatrice, ma che stentava ad essere accettata benignamente dalla società letteraria italiana.⁷ Poco prima del primo incontro del Gruppo nel '63, Balestrini aveva pubblicato *Come si agisce* quella che possiamo definire la prima opera in cui organicamente esprime la sua poetica; la raccolta è un lavoro in cui confluirono anche le opere precedenti *Il sasso appeso* e *Frammenti del sasso appeso*. Pascal commentando i suoi *Pensieri* scriveva «che non si dica che non ho detto nulla di nuovo: è nuova la disposizione delle materie»⁸, e tale affermazione si addice anche all'opera di Balestrini. *Come si agisce* apre la strada alla tecnica del *cut and paste* di Balestrini e al riuso linguistico, manipolazione di materiale preesistente di origine letteraria, giornalistica, manualistica che l'artista assembla in un nuovo testo. Tale assemblaggio è volutamente privo di significato logico e punta all'esaltazione del significante e della forma come fine comunicativo della poesia.⁹ Vi è una riduzione dell'io lirico dell'autore, del *deus*, di quel divino furore del poeta che qui rifiuta qualunque tipo di creazione linguistica. Come annotato da Fausto Curi in *Nanni Balestrini e la poesia come questione*, si possono applicare alla poesia di Balestrini delle categorie sulla poesia

Sanguineti, il primo affermando un'impossibilità della letteratura di esprimere qualunque idea sul mondo, il secondo invece difendendo la necessità di parlare del mondo.

⁷ Le reazioni dell'Italia letteraria al primo incontro del Gruppo 63 furono tutt'altro che positive. Editori, scrittori e critici erano reticenti nell'aprirsi alle nuove forme letterarie. Moravia sull'*Almanacco letterario Bompiani* eviscerava le ragioni della sua opposizione allo Sperimentalismo. Nonostante questo, l'editore Feltrinelli si aprì allo Sperimentalismo dedicando una collana alle nuove opere di neoavanguardia. L'Italia letteraria se pur lentamente, si lasciò lentamente affascinare e insieme, stizzare, dalla nuova letteratura. (Cfr. ANDREA BARBATO, *Appunti per una storia della nuova avanguardia italiana*, in *Avanguardia e Neoavanguardia*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Sugar Editore, 1966, pp. 177 e sgg.).

⁸ Cit. in UMBERTO ECO, *Combinatoria della creatività*, Conferenza tenuta a Firenze per il Nobel Foundation, 15 settembre 2004, online: [www.umbertoeco.it/CV/Combinatoria della creativita.pdf](http://www.umbertoeco.it/CV/Combinatoria%20della%20creativita.pdf), p. 5.

⁹ Questa materializzazione della lingua ha come base la *poetica dell'oggetto* di Anceschi che come vedremo a brave è fondamentale per lo sviluppo delle poetiche degli scrittori della neoavanguardia e di Balestrini medesimo.

moderna dettate in un certo senso dalla scrittura di T. S. Eliot dell'opera *The Waste Land* (1922):

1. Alla base della poesia non c'è l'ispirazione, c'è la cultura, o ciò che si potrebbe definire un'alta erudizione;
2. La poesia si fa anche con la non-poesia: materiali eterogenei scelti in vari "luoghi": saggi filosofici, antropologici, scientifici; giornali, libretti d'opera, testi di canzoni popolari, ecc. L'importante è mettere in fuga il vecchio lirismo;
3. Al monologismo occorre sostituire il plurilinguismo: mescolanza di lingue e di linguaggi diversi;
4. L'età della sintassi, cioè della continuità e dell'ordine, è finita. È subentrata l'età della discontinuità e di un ordinato disordine, cioè l'età del montaggio, che, come diceva Ejzenštein per il cinema, «spezza l'unità della forma».¹⁰

Il montaggio per Balestrini è sicuramente fondamentale, come pure la natura eterogenea del materiale non-poetico prescelto e le suddette categorie sembrano descrivere abbastanza fedelmente la poesia di Balestrini e di altri membri della Neoavanguardia. «Naturale esito estremo» della tecnica del montaggio e della riduzione della dimensione dell'io del poeta sono le poesie «ex machina» come le ha denominate Edoardo Sanguineti¹¹, *Mark tape I* e *Mark tape II* in cui il montaggio delle poesie è affidato ad un calcolatore IBM. Ovviamente l'artefice-Balestrini mantiene la scelta dei testi e delle parti di testo da far assemblare, come delle equazioni e calcoli matematici che dirigono l'assemblaggio, ma la creazione finale viene provocatoriamente affidata alla macchina.¹² Lo stesso procedimento è alla base dell'antiromanzo *Tristano* pensato da Balestrini nel 1966¹³, poco dopo l'incontro del Gruppo

¹⁰ FAUSTO CURI, *Nanni Balestrini e la poesia come questione*, Città di Castello, Dia·foria, 2016, pp. 24-25.

¹¹ EDOARDO SANGUINETI, *Come agisce Balestrini*, in «Il Verri», n. 10, 1963, p. 101.

¹² Per questo ci si riferisce a queste sperimentazioni come a *poesia tecnologica*.

¹³ Il romanzo che vuole essere antinaturalista e antideterminista (quindi antiborghese) fu pubblicato poco dopo dell'incontro del Gruppo 63 del 1965 a Palermo che fu proprio sul romanzo. Durante l'incontro si delinearono le linee guida per rinnovare il romanzo borghese e neorealista, attraverso una materializzazione della lingua, l'abbassamento dell'io, l'uso dell'elencazione; lo scopo era avvicinare il romanzo italiano a tecniche proprie del *nouveau roman* francese. Se la poesia sembrava essersi rinnovata quasi spontaneamente, il romanzo proprio a causa della natura stessa del genere stentava a oggettivarsi. *Tristano* di Balestrini, come *Capriccio italiano* di Sanguineti e *Hilarotragoedia* di Manganelli rappresentano tentativi riusciti di snaturalizzazione del romanzo dal genere romanzo. (si veda *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, a cura di Nanni Balestrini, Milano, Feltrinelli, 1966).

63 a Palermo che fu proprio sul romanzo, ma riedito in forma multipla solo nel 2007 quando le tecniche di stampa permisero di stamparlo in un'edizione limitata di copie una diversa dall'altra.¹⁴

Del 1968 è la raccolta *Ma noi facciamone un'altra*, in cui confluiscono anche *Altri procedimenti*¹⁵ silloge stampata nel 1965. La manipolazione della lingua raggiunge in questi esperimenti poetici vertici estremi, anche rivisitando giochi e tecniche linguistiche delle avanguardie storiche;¹⁶ il *cut and paste*, sventra le parole riducendole persino a lettere isolate completamente asintattiche e asemantiche. In questa raccolta, si comincia già a percepire il cambiamento che i moti del '68 porteranno nell'opera di Balestrini e l'*engagement* che sarà proprio delle opere di quegli anni, rimasto poi acceso fino alle opere più recenti. Un esempio di questa parafasia dissacratoria è la poesia *Abbasso l'America*,¹⁷ in cui le parole sono rese illeggibili da tagli e fusioni estreme, come distorsioni grafiche che rispecchiano le forzature della società circostante. Possiamo incontrare in questa raccolta anche esperimenti di poesia concreta¹⁸ come in *I funerali di Togliatti*,¹⁹ in cui la parola-oggetto emerge come potenza fisica sulla pagina attraverso l'uso della metonimia.²⁰ Oppure possiamo notare l'esplorazione sempre più radicale di artifici verbo-visivi come in *Che accadono continuamente*²¹, in cui, come osservato da Lisa, oltre a un'aura marinettiana possiamo anche vedere la disposizione

¹⁴ Si analizzerà *Tristano* in seguito.

¹⁵ NANNI BALESTRINI, *Altri procedimenti*, Milano, Scheiwiller, 1965.

¹⁶ Soprattutto Palazzeschi e Marinetti di *Parole in libertà*.

¹⁷ NANNI BALESTRINI, *Ma noi facciamone un'altra. Poesie 1964-1968*, Milano, Feltrinelli, 1968, pp. 153-155.

¹⁸ Anche Lamberto Pignotti che prese parte agli incontri e dibattiti del Gruppo 63 inizialmente si dedicò a esperimenti di poesia concreta prima di dedicarsi completamente alla poesia visiva e fondare il Gruppo 70.

¹⁹ NANNI BALESTRINI, *Ma noi facciamone un'altra*, cit. pp. 47-52.

²⁰ Si analizzerà *I funerali di Togliatti* in seguito, si vuole però menzionare a proposito dell'uso metonimico della lingua l'articolo di WALTER SITI, *I funerali di Togliatti*, in ID., *Il realismo dell'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 34-46.

²¹ NANNI BALESTRINI, *Ma noi facciamone un'altra*, cit., pp. 34-42.

matematica del testo nella pagina e la materializzazione delle parole dovute a cancellature o vuoti.²²

Dopo queste prime opere, Balestrini vive il Sessantotto in Italia e la sua produzione letteraria si fa più impegnata. Infatti, con il romanzo *Vogliamo tutto* (1971) inizia per Balestrini un momento molto intenso della sua produzione artistica in cui l'impegno farà sì che la poesia si estenda in quella che da molti è stata definita un'epica moderna, un'epica a lasse. Lo sperimentalismo di Balestrini nei romanzi, non abbandona la tecnica del *cut and paste*, anzi la spinge sino alla registrazione del parlato, ma potremmo dire che lo abbassa ad un livello di intelligibilità letteraria dovuto principalmente al desiderio comunicativo di una letteratura che si fa militante. Sono questi anche gli anni della militanza politica, che porteranno Balestrini ad avvicinarsi al movimento Autonomia Operaia. Proprio per questo forte impegno politico nel 1979 fu incriminato e obbligato a fuggire in Francia. Poté rientrare in Italia solo nel 1984 una volta assolto dalle accuse. Di questa esperienza è espressione il poema *Blackout* (1980) che prende il titolo dal grande blackout di New York del 1977, momento di caos ma anche di aiuto e solidarietà umana. Negli stessi anni l'Italia subiva gli attacchi terroristi delle Brigate Rosse e il poema di Balestrini rappresenta anche quest'altro blackout che è invece di natura politica.

Balestrini, tutt'oggi continua a sperimentare con la lingua o spingendosi anche oltre con le immagini,²³ sempre affidandosi e confermando la tecnica del *collage*. In ogni sua opera, da quelle già nominate, a *Le ballate della Signorina Richmond* (1977)²⁴, una sorta di manifesto e

²² Cfr. TOMMASO LISA, *Nanni Balestrini, la parola-oggetto*, in ID., *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi. Linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, Firenze, Firenze University Press, 2007, pp. 195-202. Parleremo di questo ed altri componimenti di *Ma noi facciamone un'altra* in seguito.

²³ Si pensi al recente *Tristanoil* (2012) rivisitazione cinematografica del romanzo *Tristano*, in cui il principio del *collage* è applicato per creare un film infinito. Se ne parlerà in maniera più approfondita in seguito.

²⁴ Difficile dire se la signorina Richmond sia la poesia, la società capitalista, il poeta disilluso o tutti insieme. In *Ma noi facciamone un'altra*, ma molto più esplicitamente nelle opere successive, la poesia sperimentale di Balestrini si è sviluppata verso un contenutismo che era presente solo in parte nelle prime raccolte. Ai fini del presente lavoro ci soffermeremo soltanto sulle opere pubblicate prima della scissione del Gruppo 63, unica eccezione *Tristano*, progetto quarantennale, e *Tristanoil* che nasce come progetto gemello del primo.

diario poetico, in cui la poesia e il poeta si palesano grazie a un *alter ego* di donna, ai più recenti *Sandokan* (2004) e *Caosmogonia* (2010) la costante del *collage* si presenta quindi come il punto centrale da ripensare, analizzare e sviscerare al fine di comprendere un po' di più la poetica e i segreti del versificare di Balestrini. Proprio per questa importanza del *cut and paste* balestriniano, l'analisi che di seguito si propone poggia e si snoda proprio da una rilettura della tecnica del *collage*, delle stringhe o immagini di testo che Balestrini usa per la composizione delle sue opere. Si cercherà di dimostrare, attraverso l'analisi dei testi, come la necessità di un nuovo linguaggio poetico porta Balestrini alla creazione di un nuovo codice comunicativo logografico di natura simile alla poesia ideogrammatica di Pound e come tale codice abbia regole linguistiche che si distaccano da quelle comuni alla maggior parte dei linguaggi scritti, seppur partendo da essi e prendendo in prestito tecniche proprie della scrittura.

1.2 Dalle prime prove a *I novissimi*: la nascita dell'*agire* poetico

Come già detto già dai primissimi componimenti Balestrini mostra una prassi poetica che si distanzia dalla *koinè* ermetica. In queste prime prove è ancora rintracciabile l'esperienza della poesia precedente, eppure ricordando quei primi tentativi poetici in un articolo de «Il Verri» del 1963 Anceschi affermava quanto segue:

Conosco Balestrini da molti anni; egli è stato brevemente mio scolaro al “Vittorio Veneto”, e aveva proprio un'inezia di anni (è nato nel 1935) quando mi portò uno strano e composito libro monocromo, in cui, insieme ad un amico, egli aveva pubblicato, sotto la protezione di spaziosi versi di Apollo, alcune sue poesie. Ebbene, forse non si trattava delle solite poesie che un ragazzo della sua età scrive; fui sorpreso che non vi fosse neppure una traccia di quella poesia di compenso *third rate* di origine ermetica che allora correva per le strade; e che non vi fosse nessuna delle consuete rigidità convenzionali.²⁵

²⁵ LUCIANO ANCESCHI, *Pretesti*, in «Il Verri», 9, 1963, p. 55, poi in ID., *Il modello della poesia*, Scheiwiller, 1966, pp. 261-264. Il libro a cui si riferisce Anceschi è *Il figlio della cenere*, stampato da Balestrini in una lussuosa edizione autofinanziata insieme ad un compagno, Giulio Orecchia (che farà carriera nel mondo dei rotocalchi), nel 1952 o 1953 era corredato dalle illustrazioni di un altro studente del "Leone XIII" Claudio Appiotti che auspicava che i due autori fossero «simbolo di tutti i giovani che oggi chiedono di essere ascoltati nelle loro aspirazioni, nei loro ideali. L'originalità del libro è data soprattutto dall'impaginazione, le trentasei liriche contenute sono stampate sul recto di un foglio di carta lucida di diverso colore, prive di titolo, recano solo l'iniziale maiuscola del proprio autore. (PIER LUIGI FERRO, *Osservazioni sul volo del primo Balestrini*, cit., p. 49).

Anceschi rimase sorpreso da un giovanissimo Balestrini che percorreva e cercava nuove strade poetiche che non fossero quelle in uso nella poesia dell'Italia della metà degli anni '50 e nella letteratura neorealista. Infatti, come prosegue Anceschi:

C'era un modo [...] abbastanza colto di ordinare una materia poetica non matura, una fermezza, un gesto abbastanza sicuro nell'aprire e nel chiudere secondo necessità, e un modo non comune di servirsi di certi modelli, ma davvero poco frequentati. Una poesia da adolescente con qualche cosa di precocemente esperto, non senza una sua protervia. Ma ben presto Balestrini iniziò un lavoro destinato a dare consistenza al suo fare. Lesse i poeti anglosassoni, da Pound e da Eliot in poi; e tradusse certi poeti tedeschi da Arp fino ai maggiori di questi anni, tra cui Bachmann, e lo presentò primariamente sul "Verri" nel nostro paese.²⁶

Quello che Anceschi lesse nelle prime prove di Balestrini era un interesse verso forme poetiche nuove, che si erano sviluppate fuori dai confini della penisola, come quelle di Pound, Eliot e Arp. Balestrini non era né il primo né l'unico poeta che all'epoca sentisse un desiderio di ricerca poetica ispirata da poeti stranieri, infatti, diversi altri percepivano la poesia ermetica e post-ermetica insufficiente per dare risposte alle esigenze espressive dell'Italia dell'inizio del boom economico. Nello specifico, già nel 1952, Anceschi aveva pubblicato nel volume *Linea Lombarda*, sei poeti che, seppur non organizzati in una corrente o gruppo, avevano in comune il desiderio del recupero di un rapporto con la realtà delle cose. Nella lunga prefazione all'antologia, Anceschi propendeva per una poesia che fosse «in re», ossia «una poesia [...] in cui il colore del suono nasce dall'immagine, non l'immagine dal colore del suono, una poesia che non sia poesia dell'idea di poesia, e neppure una poesia ante rem. [...] una poesia che si faccia corpo, che si possa vedere e toccare»²⁷. Questa tendenza alla materialità della realtà sottintendeva un abbandono della sfera emotiva e soggettiva che aveva e tuttavia caratterizzava

²⁶ LUCIANO ANCESCHI, *Pretesti*, cit., p. 55.

²⁷ ID., *Prefazione in Linea Lombarda. Sei poeti*, a cura di Luciano Anceschi, Varese, Editrice Magenta, 1952, p. 22.

la poesia italiana. Se nella poesia ermetica vi era «un'esasperazione (in qualche modo demiurga e sacra) dell'io» nella nuova poesia Anceschi vedeva «una riduzione (che è anche riduzione del demiurgo, del sacro) dell'io, e quasi uno scatenarsi dei contenuti oggettivi»²⁸. In uno dei pochi interventi critici su «Il Verri» per un'introduzione a un'antologia di poeti tedeschi, Balestrini descrive un medesimo desiderio di oggettualizzazione da cui emerge «l'abbandono dell'enunciazione dei sentimenti, il rifiuto a descrivere, elogiare, divertire, l'atomizzazione della vita esterna e interiore, le nuove risorse della disarmonia e della deformazione»²⁹. Ancora, Umberto Eco nell'ambito di definizione dell'*opera aperta* e del ruolo dello scrittore riscontra, al pari di Barthes, una riduzione se non scomparsa dell'io dell'autore verso un'oggettualizzazione della poesia che anti-demiurgicamente non può appartenere o essere posseduta; l'opera non può avere una forma unica, l'originale inalterato soggiacente all'*ipse dixit* del creatore, ma la sua forma è fluida laddove il lettore nel momento stesso della fruizione ne delinea i limiti e l'interpretazione; ogni lettore avrà una diversa esperienza davanti allo stesso testo. L'opera diventa quindi un oggetto che vive separatamente dal proprio autore.³⁰

Tutta questa serie di riflessioni, che ruotavano intorno alla rivista «Il Verri», confluisce nei primi esperimenti poetici di Balestrini. Questi esperimenti sono stati raccolti nel volume *Osservazioni sul volo degli uccelli*³¹ stampato da Balestrini solo nel 1988 e dedicato ad Anceschi «che in quegli anni» scrive Balestrini, «mi indicava con entusiasmo e rigore le buone

²⁸ ID., *Le istituzioni della poesia*, Bompiani, Milano 1968, p. 278.

²⁹ NANNI BALESTRINI, *Antologia dei poeti tedeschi*, in «Il Verri», n. 4, 1957, p. 65.

³⁰ Si pensi anche alla proliferazione di libri-oggetto spesso in copia unica o in tiratura limitata, come ad esempio *Poesie visive* (1965), pubblicate in quattro libri-oggetto, in cui vennero raccolte poesie visive del Gruppo 70, ma anche esperimenti verbovisivi di Balestrini, Giuliani e Porta. Questo genere di libri non è inteso per una lettura solitaria, ma sono da esporre nei musei e da fruire come opera nel senso lato del termine, ossia creazione artistica.

³¹ Questa è una rara edizione con una tiratura di sole seicento copie. Ferro osserva nel titolo un'allure illuministica, infatti menziona la somiglianza del titolo con *Observations sur le vol des oiseaux de proie* (1974) preceduto da *Note sur la manière de diriger les ballons, fondée sur le vol des oiseaux de proie* (il secondo componimento della raccolta per coincidenza si intitola *Mongolfiera*) opera di Jean Huber, segretario di Voltaire. Ma Ferro precisa che nel titolo si può riscontrare maggiormente l'attitudine di Balestrini di quegli stessi anni di usare titoli ready-made come ad esempio *De culto Virginis* oppure *De magnalibus urbis M.* (Cfr. PIER LUIGI FERRO, *Osservazioni sul volo del primo Balestrini*, cit. p. 55.)

strade della poesia»³². Come osservato da Claudio Brancaleoni³³, il linguaggio di queste prime prove ha ancora dei toni lirici molto marcati e la rottura con la tradizione è debole se si compara con la raccolta *Come si agisce* del 1963. Scrive Brancaleoni:

Seppur limitandosi ad usare prevalentemente un lessico proveniente dal linguaggio lirico, applicando addirittura alcune di quelle che potrebbero essere le norme del "buon poetare" [...] è comunque interessante scoprire che già a questa altezza cronologica si può rivelare un modo di procedere collagistico [...] assicurato ad un sapiente uso straniante del montaggio [...] che caratterizzerà il lavoro successivo di Balestrini.³⁴

Anche Brancaleone, in accordo con Anceschi, nota la precoce disposizione di Balestrini alla sperimentazione poetica. Si consideri ad esempio il componimento dal titolo *Mongolfiera*³⁵:

Nuvole,
indubbiamente la miglior disposizione d'animo,
per decifrare lucide
pergamene rubate al monastero in demolizione,

circondare di continue attenzioni
la sincerità nel cielo

spalancato su I Valori Assoluti
si congiunge divide in incessanti magiche formule
di bianchissime nuvole,
cirri cumuli nemi strati

sulla piazzetta di Brera: calda stasera
come una giunca al molo.

³² NANNI BALESTRINI, *Osservazioni sul volo degli uccelli. Poesie 1954-1956*, Scheiwiller, Milano, 1988. Nota dell'autore (s.p.).

³³ CLAUDIO BRANCALEONI, *Il giorno dell'impazienza. Avanguardia e realismo nell'opera di Nanni Balestrini*, Manni, 2009, p. 20.

³⁴ *Ibid.* La tecnica del *collage* aveva avuto antecedenti importanti nelle avanguardie storiche come nel dadaismo e surrealismo, ma come vedremo in Balestrini verrà estremizzata sino alla de-significazione. Allo stesso modo il montaggio "straniante" usato prevalentemente nel cinema, *in primis* da Ejzenstejn, perde in Balestrini qualunque *allure* metaforico, centrando la metafora poetica, se così la si può chiamare, nella sola forma.

³⁵ NANNI BALESTRINI, *Osservazione sul volo degli uccelli*, cit., p. 15.

Già a partire già dal titolo di montiana memoria³⁶, si possono riscontare vari elementi ispirati dalla tradizione. Inoltre, sembra che le «bianchissime nuvole» richi amino alla memoria la «profondissima quiete» di Leopardi, con l'uso dell'aggettivo superlativo assoluto prima del nome; ancora, la «calda sera» incoronata da nuvole e cirri ci trasporta in atmosfere di pascoliana memoria.³⁷ Nonostante queste rimembranze della tradizione, spicca immediatamente l'asintattismo e una tendenza metaforica difficile da seguire. La giustapposizione dei sintagmi già mira alla negazione del significato che sarà propria del Balestrini più maturo. Inoltre, si può notare un desiderio di portare all'interno del componimento la realtà quotidiana e oggettuale attraverso una tecnica, quella dell'elencazione per asindeto, che è propria della Neoavanguardia, «cirri cumuli nemi strati» e che sarà ampiamente discussa durante i dibattiti del Gruppo 63 come tecnica privilegiata della materializzazione linguistica.³⁸ Questa tendenza alla concretizzazione, che si può vedere in molti componimenti della raccolta, rivela spesso un'impossibilità di conciliazione tra il poeta e il mondo caotico e velocissimo che lo circonda. Altro esempio di richiamo alla tradizione è *Manalive*³⁹ in cui l'immagine dei "limoni", «resterà a noi avere cura delle piantagioni / disertate dai limoni»⁴⁰ richiama ovviamente a Montale, ma sembra anche innescare una dissacrazione parodica della lirica tradizionale, laddove Balestrini pone l'enfasi sull'abbandono delle piantagioni di limoni e inserendo, pochi versi prima, il maiuscolo:

Ci sono uomini che partono solo alle stazioni
sui lunghi treni dell'autunno È

³⁶ Ci si riferisce qui alla poesia di Vincenzo Monti, *Al signor de Montgolfier*.

³⁷ Si pensi alla poesia di Pascoli *La mia sera*.

³⁸ Oggetto del dibattito del Gruppo 63 sul romanzo sperimentale durante l'incontro di Palermo del 1965 (si veda *Gruppo 63. Il romanzo Sperimentale*, cit.).

³⁹ Il titolo ricalca quello di un romanzo umoristico di G. K. Chesterton *Manalive* (1912) che era conosciuto in Italia per la traduzione di Emilio Cecchi apparsa a puntate su «La Ronda» dal febbraio del 1912. Il romanzo scherza sul senso sacro dell'allegria. (Cfr. PIER LUIGI FERRO, *Osservazioni sul volo del primo Balestrini*, cit. p. 56).

⁴⁰ NANNI BALESTRINI, *Manalive* in ID., *Osservazione sul volo degli uccelli*, cit. p. 13, vv. 9-10.

SEGRETAMENTE PROIBITO VIVERE NEGLI SPECCHI [...] ⁴¹

Il maiuscolo dà un senso quasi di gridato, è una parte che si deve recitare con maggiore intonazione e che ha maggiore importanza rispetto al resto, almeno secondo la prassi stessa dell'uso del maiuscolo. Sebbene l'intento di Balestrini oscilli tra richiamo e dissacrazione, sicuramente vi è una rottura del ritmo, almeno visivamente parlando, laddove il maiuscolo lascia in sospeso il verso con «È» per poi riprendere nel verso successivo. Nella lettura, l'occhio cade istintivamente prima su quel «È», poi sul maiuscolo e, in fine, al primo verso. Viene da chiedersi se sia questo l'ordine voluto da Balestrini, oppure se liberamente vi possano essere due diversi ordini di lettura.

La confusione semantica e il caos del mondo circostante che destabilizza il linguaggio poetico si possono rintracciare nel componimento *Lete*:

Dispense di psicologia. Un doppio salto
mortale e - non ascolto più
la tua voce: cavalleresamente ti abbandono
sul Viale
dei Pini. Stagione
morta. Ne
l'alte
facciate barocche, nelle vetrate
di ramarro il vento agita agili
dita di spazzacamino, e impazziscono
i limoni. O di fronte allo Snake Pit Club quando il whisky

sa d'asfalto e di materasso
di piume marinai di cinque nazioni s'imbarcano
per il Viale dei Cigni. Tanto, che importa. A quest'ora
bisbigliano nei muri
baci sapienti
della mezzanotte- termiti. ⁴²

Da notare ancora il richiamo alla tradizione, nuovamente con i limoni montaliani, ma anche il «viale dei pini» che ci rimanda alla *Pioggia nel pineto* di D'Annunzio. Ancora, il

⁴¹ ID., *Osservazione sul volo degli uccelli*, cit., p. 13.

⁴² *Ivi*, p. 19.

sintagma «Stagione morta» ci appare come un richiamo alle «morte stagioni» di Leopardi di *A Silvia*. Ma quello che in questo componimento spicca maggiormente è la rottura del verso, con un uso violento dell'*enjambement* che è qui portato all'estremo creando *enjambement* non solo da un verso all'altro, o addirittura da una strofa all'altra, ma anche salti visivi laddove il verso rientra nella pagina. Questi rientri appaiono quasi come citazioni, oppure strofe nella strofa, ma collegate con *enjambement* ai versi di lunghezza maggiore, come ad esempio, «ti abbandono/ sul Viale». La rottura semantica e l'andamento sincopato crea la sensazione del mondo caotico intorno al poeta che non può essere afferrato da una poesia ordinata o logica; le metafore si fanno incomprensibili, «materasso/ di piume marinai di cinque nazioni si imbarcano».

I componimenti di *Osservazione sul volo degli uccelli* mostrano una coesistenza tra tradizione e innovazione; da questa lettura concordiamo con Anceschi che percepì nelle prime prove del poeta milanese un desiderio di concretizzazione linguistica che lo avvicinava alla poetica dell'oggetto di *Linea Lombarda* di cui anche la rivista «Il Verri» voleva essere portavoce.⁴³ Di lì a qualche anno, siamo nel 1961, Balestrini avrebbe fatto parte dell'antologia dei *Novissimi* pubblicata da Alfredo Giuliani. Anche la pubblicazione de *I Novissimi* raggruppò poeti molto diversi tra loro ma accomunati dal desiderio di rinnovare la lingua poetica e di attuare una riduzione dell'io lirico. Ognuno attraverso soluzioni distinte trasmette il disagio per la crisi della massificazione che coinvolge il settore intellettuale in quegli anni. Come notato da Roberto Esposito questa spinta sperimentale crebbe in quella che rappresentò l'ala più fortemente antidealista e anticrociana dei redattori de «Il Verri», tra cui lo stesso Balestrini.⁴⁴

⁴³ Anche Fausto Curi riconobbe, in un intervento di qualche anno più avanti, il rapporto tra Balestrini e la poetica dell'oggetto di Anceschi, affermando che «gli oggetti, anzi gli oggetti-parola di Balestrini, accumulandosi, giustapponendosi, elaborano un complicato ordito, un contesto polivalente, polisenso, aperto, apertissimo» (FAUSTO CURI, *Sulla giovane poesia*, in AA- VV., *Gruppo 63. Critica e teoria*, cit., p. 103).

⁴⁴ Cfr. ROBERTO ESPOSITO, *Ideologie della neoavanguardia*, Napoli, Liguori Editore, 1976, p. 128.

In quello che forse è l'intervento più importante di Balestrini sulla nuova poesia, *Linguaggio e opposizione*⁴⁵, prefazione ai *Novissimi*, Balestrini ci dà un quadro preciso dei suoi intenti rinnovatori e della sperimentazione che intende portare avanti. In quella che appariva a Balestrini un'epoca di «sclerotico e automatico abuso di frasi fatte e espressioni convenzionali» in cui la lingua era soffocata dal «linguaggio anemizzato e amorfo delle quotidiane conversazioni» la poesia può solo «opporsi efficacemente alla continua sedimentazione, che ha come complice l'inerzia del linguaggio».⁴⁶ Per fare questo si può solo creare «uno spiraglio tra le cupe ragnatele dei conformismi e dei dogmi che senza tregua si avvolgono a ciò che siamo e in mezzo a cui viviamo», spiraglio che si concretizza stuzzicando le parole e mettendole in relazioni anomale quasi a «imporre violenza alle strutture del linguaggio»⁴⁷, in modo da creare una rottura nel linguaggio che possa destare l'attenzione dei parlanti di tale linguaggio. Detto questo si può forse capire meglio il rifiuto di Balestrini di produrre una propria lingua poetica e di stravolgere quanto si è già detto; si percepisce ovviamente un'inutilità del significato di quanto si dice, in quanto se i significati che si producono sono vuoti e ripetitivi nessun significato può davvero esistere. Questo porta ad un annullamento della significazione e una focalizzazione sui significanti già esistenti nell'immensa produzione scritta umana. A mio parere, vi è in Balestrini un enorme interesse estetico per la forma, un diletto nel leggere poesia o letterature che risiede nel riconoscere come amichevoli e familiari le parole. Penso che nonostante il desiderio di stravolgere l'orizzonte d'attesa del lettore, che lo accomuna agli altri *novissimi* e poi ai membri del Gruppo 63, Balestrini estremizza la poesia a pura forma, in un certo senso rendendola universale. Se si mette da parte la necessità del senso, la poesia di Balestrini è estremamente godibile, al pari di come si può godere di una canzone

⁴⁵ NANNI BALESTRINI, *Linguaggio e Opposizione*, in *I Novissimi. Poesie per gli anni '60* a cura di Alfredo Milano, Rusconi e Paolazzi Editori, 1961 pp. 163-165.

⁴⁶ *Ivi*, p. 163.

⁴⁷ *Ibid.*

in una lingua straniera che non si conosce. Inoltre, si può percepire nei *collage* di Balestrini e nella pratica del *cut and paste* un piacere quasi infantile per la combinazione, manipolazioni di pezzi di un gioco poetico. Si riscontra in questo ovviamente un'ispirazione Dada, il *ready made* balestriniano è in un certo senso dadaista, ma anche duchampiano, laddove attua un'estetica di riuso e di *re-indirizzamento* degli scarti linguistici della società consumistica. Lo scarto viene defibrillato a nuova vita per mezzo della rimozione della significazione e all'infusione di significati prettamente estetici e strutturali, questo crea un gioco o *rebus* linguistico che però non ha soluzione, in quanto Balestrini nega qualunque possibile significato.

Il rapporto di Balestrini con le avanguardie storiche è innegabile, ma l'evoluzione della sua opera fa vedere come egli non ha solo intenzioni distruttive, ma piuttosto intenzione costruttive⁴⁸, l'idea stessa degli incontri del Gruppo 63 è quella di costruire la nuova letteratura, laddove le avanguardie storiche principalmente creavano per demolire il passato. Il rifiuto dell'idealismo e dell'ermetismo è semplicemente il rifiuto dell'inerzia in cui la letteratura degli anni Cinquanta stava fermentando. In Balestrini questo rifiuto si traduce nei componimenti per l'antologia *I novissimi* anche in una rivisitazione di schemi poetici tardo-crepuscolari. Se il marchio di fabbrica di Balestrini, ossia la tecnica del taglio e della combinazione, del *cut and paste*, compare sin dalle primissime sperimentazioni, la fase combinatoria rivela ancora ne *I novissimi* un respiro libresco e lirico. Si prenda in considerazione la seguente *De culto virginis*:⁴⁹

[...] sbocciano immobili giorni in cui non ricevo doni,
a non calpestare i fiori, strappare ali di farfalle
o fidarsi di uomini che in tasca nascondono molte chiavi

⁴⁸ Si analizzerà in seguito la poesia contenuta nella silloge *Come si agisce* (1963) dal titolo *Destructio Destructionis* in cui si vedrà che la distruzione/decostruzione attuata da Balestrini si riferisce al livello del linguaggio e della forma, creando, nel momento distruttivo, un modello di "costruzione" nuovo seppur logicamente caotico.

⁴⁹ NANNI BALESTRINI, *De culto virginis*, in «Il Verrì» n. 4, 1957, pp. 56-57, poi in *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di Alfredo Giuliani, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961, p. 268- 269, e in NANNI BALESTRINI, *Come si agisce*, Milano, Feltrinelli, 1963, p. 34. Il fatto che ci troviamo agli albori della sperimentazione balestriniana è evidente anche dal titolo, *Triassico*, della sezione di *Come si agisce* in cui troviamo il componimento.

e mutano in una fonte. Un uccello

bianco ogni tanto lacera aquiloni nel sole. TEOREMA:
Francesco Petrarca era forse infelice di non avere il caffè?⁵⁰

Anche se l'uso dell'*enjambement* sembra un attaccamento a strutture poetiche della tradizione, Balestrini lo sconvolge usandolo in maniera estrema; l'imposizione dell'*enjambement* a fine strofa, dopo il punto e una sola parola ([...] Un uccello/bianco [...])⁵¹, qui crea non soltanto una rottura del ritmo, ma soprattutto una rottura netta e incolmabile del significato. Possiamo trovare macchie di significato logico solo tra gruppi limitati di parole, sintagmi non più lunghi di un verso. Quello che invece è interessante è che la tecnica del *collage* tanto cara a Balestrini qui si attui con uso di architesti classici, richiami a Tertulliano (nel titolo), a Giordano Bruno, a Foscolo, a Stendhal. Qualunque parola, linguaggio o sintagma già “parlato”, “detto”, viene usato con la medesima valenza formale, come appunto lingua, attuando ovviamente un ulteriore beffa ironica laddove sia riconoscibile una paternità illustre di tale linguaggio.

Analizzando alcuni stralci o stringhe di parole possiamo vedere come esse mantengono comunque un'*immagine significante*, ossia richiamino nella mente di chi legge significati preconosciuti e preesistenti. Non credo che nessuno abbia mai riflettuto sulla possibilità di considerare queste stringhe significanti come segni linguistici *estesi*. Ad esempio, sintagmi come «strappare ali di farfalla», «fidarsi di uomini» oppure «a non calpestare fiori» producono nel lettore *immagini significanti*, tali immagini sono riconoscibili come concetti esistenti nella mente di chi legge, anche se tali concetti rimangono slegati e completamente isolati gli uni dagli altri nel montaggio asintattico balestriniano. In una lingua alfabetica come quella italiana è difficile immaginare che un insieme di segni possa a sua volta essere un segno unico; eppure

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

se pensiamo agli ideogrammi cinesi o giapponesi, in lingue appunto concettuali, possiamo vedere come queste stringhe di parole possano invece essere intese come *segni estesi*. Infatti, in sistemi di scritture logografiche, ideogrammi minimi si possono combinare per creare un nuovo ideogramma avente un nuovo significato, uno o più segni vengono uniti generando un nuovo unico segno⁵². In quasi tutte le scritture iconografiche la nuova significazione avviene per giustapposizione degli ideogrammi o simboli in modo da relazionare due elementi esistenti e creare un nuovo significato che molto spesso nasce su base metaforica o metonimica; tale procedimento di giustapposizione può essere usato anche per significati grammaticali come "plurale" in cui può comparire lo stesso simbolo ripetuto, oppure "femminile" in cui un simbolo/ideogramma di donna può essere aggiunto ad altri per determinare il genere. Quanto si è appena affermato è decisamente innovativo nella lettura di Balestrini, se si prendono in considerazione due fattori che ne avallano la credibilità. Il primo fattore è la natura di mezzo poetico degli ideogrammi; si deve a Ernest Fenollosa la prima descrizione di tale fenomeno in uno studio del 1936, che è, a tutt'oggi, validissimo e considerato la base per molti studi sulla poesia ideogrammatica.⁵³ Linguisticamente gli ideogrammi in quanto immagini di concetti sono un mezzo perfetto per la comunicazione poetica soprattutto perché la giustapposizione di ideogrammi e la creazione di nuovi significati avviene per mezzo di metafore o metonimie.⁵⁴ Fenollosa vede nella natura stessa degli ideogrammi cinesi una potenzialità assente nelle scritture alfabetiche. Infatti, se le scritture alfabetiche come descritto da Saussure nel suo *Cours de linguistique générale*, sono arbitrarie, ossia associano un segno o un fonema ad un

⁵² Ad esempio, l'ideogramma cinese 安, pace, usa i caratteri degli ideogrammi di "donna" e "tetto". (si veda soprattutto: J. MARSHALL UNGER, *Ideogram: Chinese characters and the Myth of Disembodied Meaning*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2004). Il medesimo processo è stato riscontrato in molte lingue iconografiche, in cui significati aggiuntivi si possono raggiungere sommando simboli significanti preesistenti (si veda ad esempio PAOLO BALLOTTA, *Sémantique des idéogrammes*, Bologna, Tipostampa, 1975).

⁵³ Cfr. ERNEST FENOLLOSA, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, London, S. Nott, 1936.

⁵⁴ Si veda LASZLO GÉFIN, *Ideogram, History of a Poetic Method*, University of Texas, Austin, 1982.

significato o fono in maniera arbitraria, nelle scritture logografiche l'arbitrarietà entra in discussione. Fenollosa parlando dell'andamento della significazione e scrittura cinese scrive:

Chinese notation is something much more than arbitrary symbols. It is based upon a vivid shorthand picture of the operation of nature. in the algebraic figure and in the spoken word there is no a natural connection between thing and sign: all depends upon sheer convention. But the Chinese method follows natural suggestion.⁵⁵

Per giustificare questa "suggerzione naturale" della scrittura cinese Fenollosa fa come esempio la frase "man sees horse" che in cinese è rappresentato:

人	見	馬
<i>man</i>	<i>sees</i>	<i>horse</i>

Fenollosa descrive la frase come segue:

First stands the man on his two legs. Second, his eye, moves through space: a bold figure represented by running legs under and eye, a modified picture of an eye, a modified picture of running legs, but unforgettable once you have seen it. Third stands the horse on his four legs.⁵⁶

La struttura iconografica della lingua cinese materializza il significato della frase attraverso un uso metaforico delle immagini e delle parti del corpo dell'uomo e dell'animale.

Infatti, Fenollosa conclude:

The thought-picture is not only called up by these signs as well as by words, but far more vividly and concretely. Legs belong to all three characters: they are alive. The group holds something of the quality of a continuous moving picture.⁵⁷

Da questo primo fattore analizzato, possiamo già intuire quanto questa idea di "naturalità" o potremmo dire "oggettualità" di un tale procedimento scritturale e semantico possa essere interessante alla luce della ricerca linguistica avviata dalla Neoavanguardia. Ma dobbiamo spingere ancora oltre la riflessione per capire come Balestrini possa essere stato

⁵⁵ ERNEST FENOLLOSA, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, cit., p. 12.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

influenzato da tali riflessioni. Nelle stringhe /sintagmi di Balestrini le singole parole mantengono la propria autonomia e significazione e spesso i raggruppamenti di parole hanno un significato sintattico all'interno della stringa stessa. Considerando le parole all'interno della stringa potremmo quindi affermare che la significazione si basa ancora su una scrittura di tipo alfabetico. Ma nel momento della giustapposizione di più stringhe ci si trova in un metodo compositivo molto simile a quello delle scritture logografiche. Sulla questione della significazione di tale metodo in Balestrini si rimanda più avanti, quello che qui interessa capire è come Balestrini abbia potuto entrare in contatto con un tale metodo. La giustapposizione avviene per paratassi, dal greco παρά «accanto» e τάξις «disposizione», che appunto da l'idea di mettere qualcosa accanto a qualcos'altro senza connettori logici, come invece avviene con l'ipotassi (gr. ὑπόταξις). Se pensiamo alla maggior parte della poesia moderna e post-moderna ci rendiamo conto che essa si basa principalmente sulla giustapposizione. Tra i padri della poesia moderna, Ezra Pound, fu "inventore" di quello che nominò *ideogrammatic method*, un metodo di composizione poetica che partiva dalla prassi compositiva delle scritture logografiche.⁵⁸ Seppur non si può affermare che Pound abbia derivato il suo metodo interamente dagli studi di Fenollosa, si è certi del fatto che egli vi sia stato più che interessato se, non a caso, scrisse una piccola prefazione all'edizione postuma di *The Chinese Written Character as a Medium of Poetry* dello stesso Fenollosa; gli studi di Fenollosa gli permisero di constatare la validità della propria poetica. Per Herbert Schneidau non vi è alcun dubbio che «the advent of Fenollosa materials was the single most important event in the development of Pound's poetics».⁵⁹ Il "verso oggettivo" di Pound è alla base di molte delle poetiche del

⁵⁸ Pound usò degli ideogrammi cinesi nei suoi *Cantos* come forma artistica, nella loro natura di immagini, a volte parafrasandoli seguendo il metodo *etymorhetorical* di Fenollosa a interpretazione libera, a volte giustapponendoli (Cfr. SONGPING JIN, *The Poetics of the Ideogram: Ezra Pound's poetry and hermeneutic interpretation*, Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 2002, p. 70).

⁵⁹ HERBERT SCHNEIDAU, *Wisdom Past Metaphor: Another View of Pound, Fenollosa, and Objective Verse*, «Poideuma», 5 (1976), p. 5.

modernismo, tanto che il periodo del modernismo è definito "the Pound era". A mio parere Balestrini aveva letto e subito l'influenza dell'opera di Pound e delle sue teorie poetiche e questo è riscontrabile dall'analisi dei suoi poemi;⁶⁰ è quindi possibile leggere il *collage* balestriniano in senso logografico. L'interesse di Pound era svincolarsi dalle poetiche di «third-hand Keats, Wordsworth» e di trovare una nuova strada poetica che fosse prolifica ai fini di una vera rappresentazione della realtà. Come osservato da Géfin:

The method of the ideogram asserts that a true representation of reality (one that is in accord with nature's own movements) is possible in poetry (and in art in general) by and asyndetic juxtaposition of linguistic (or pictorial, spatial, tonal) particulars which the mind of the reader (onlooker, listener) will organize into a coherent whole just as he or she does with particulars in the real world.⁶¹

L'idea della percezione del lettore spettatore risulta estremamente importante laddove la Neoavanguardia in generale e Balestrini, nel nostro caso, hanno sempre posto un accento particolare sul ricevente dell'opera e sulla percezione dell'opera stessa. La giustapposizione per Pound traduce la *forma mentis* del poeta, ossia come funziona la conoscenza e la percezione nella mente delle persone. Per questo motivo la poetica di Pound punta più che alla creazione poetica al montaggio dei pensieri così come avvengono nella mente di chi li pensa o di chi li percepisce. Questa *forma mentis* è alla base del cubismo e del metodo del *collage* che è il metodo di montaggio dell'opera di Balestrini, ma anche alla base del cinema russo strutturalista di Ejzenstejn e di molte altre correnti sperimentali del XX secolo. Per Fenollosa e Pound la poesia logografica è quella che maggiormente e più fedelmente riescono a rappresentare questa *forma mentis* e la materialità del mondo da cui essa si è sviluppata. Attraverso l'uso di ideogrammi cinesi, che a volte liberamente parafrasa usando il metodo *etymorhetorical*⁶² di

⁶⁰ Fausto Curi nega, invece, una forte influenza di Pound su Balestrini, rivendicando maggiormente l'influenza di Arp e del movimento Dada nel primo Balestrini, poi sostituita da una poetica del tutto personale (FAUSTO CURI, *Nanni Balestrini e la poesia come questione*, cit., p. 236). Mi riservo qui di dimostrare invece un'influenza su Balestrini di tecniche proprie della poetica di Pound.

⁶¹ LASZLO GÉFIN, *Ideogram, History of a Poetic Method*, cit., p. xvi.

⁶² Ad esempio l'ideogramma 園 yüan "garden" viene parafrasato in "picture of an enclosure with two or three stalks of grass and a flower" (Cfr. SONGPING JIN, *The Poetics of the Ideogram: Ezra Pound's poetry and*

Fenollosa, a volte soltanto giustappone come fossero immagini visuali, ossia visioni oggettive, Pound riesce a rendere in poesia il procedimento attraverso cui i suoi pensieri si strutturano.⁶³

In Balestrini queste medesime riflessioni portano a mio avviso ad un'estensione del segno linguistico verso un *segno-concetto*. Ora, si potrebbe forse affermare che la sintassi stessa delle lingue è in un certo senso una significazione allargata, ma quello che avviene in Balestrini è il rifiuto della sintassi e l'accettazione di stringhe significanti che non vengono combinate in senso logico, ma rimangono sospese nella loro significazione concettuale originaria. Come si attua questo procedimento nella poesia di Balestrini? Come vedremo in seguito, l'asintassia e la mancanza di significato sintattico sono le caratteristiche principali, questo si traduce nella necessità di dare "istruzioni" al lettore o di lasciarlo solo davanti allo straniamento che la poesia produce, amplificandole le possibili letture di un'opera all'infinito.

Si consideri, ad esempio, la prima parte de *L'apologo dell'evaso*⁶⁴ altro componimento contenuto nell'antologia de *I Novissimi*:

La massima della mia azione difforme,

hermeneutic interpretation, cit., p 75). Pound sceglie se usare contemporaneamente l'ideogramma e la parafrasi o soltanto l'uno o l'altro, da questo si percepisce la complessità del pensiero umano e di come la mente oscilli tra referente e significato continuamente. La lingua ha senza alcun dubbio plasmato questa *forma mentis*. Di seguito si trascrive un *Cantos* di Pound per rendere un'idea di come la sua scrittura si sviluppi:

She being of Cadmus line,
 the snow's lace is spread there like sea foam
 But the lot of 'em, Yeast, Possum and Wyndham
 had no ground beneath 'em

Orange had 不
 Per ragione vale
 Black shawls for Demeter. (98/685)
 (EZRA POUND, *Canto XCVIII*)

La struttura del componimento è ovviamente modernista, la significazione avviene per metafore estreme e giustapposizione e la "citazione" dell'ideogramma *pu 不* "not" potrebbe essere intesa come un riuso di una metafora già esistente. Vedremo come questo concetto può applicarsi alla poetica di Balestrini a breve. Sull'uso visuale degli ideogrammi in Pound si rimanda al lavoro citato di Jin, qui si vuole solo porre l'attenzione sulla multimedialità e pluri-linguaggio di tale procedimento, che si ritrova in Balestrini, ma anche in altri artisti della Neoavanguardia, come Pignotti, Baruchello ed altri. La capacità interpretativa di un'opera dipende allora del livello di conoscenza del lettore/spettatore dei linguaggi che tale opera esprime.

⁶³ Cfr. SONGPING JIN, *The Poetics of the Ideogram: Ezra Pound's poetry and hermeneutic interpretation*, cit., p 71.

⁶⁴ In *I Novissimi*, cit., pp. 137-138 poi in NANNI BALESTRINI, *Come si agisce*, cit., pp. 35- 36.

infausto al popolo il fiume
che al cinema videro spopolare

il delta, i fertilissimi campi
e i più nocivi insetti (chiara
minaccia ai vizi dei governanti!)

Fra i pampini ovunque liberi
galleggiavano, gonfi - e si fa vano
l'ufficio dello storico. Ma saremo

a lungo preservati dal morso
del tafano azzurro, da iniezioni
di calciobromo, all'unghia della zanzara?

Lucenti strani corpi
violano il cielo; sbanda
il filo di formiche diagonale

nel cortile riemerso; ancora
il sole sorge dietro
la Punta Campanella incustodita

dei finanzieri corrotti e un argine
ultimo crolla. Loda
a un'estate di foco. S'io fossi
[...]

Innanzitutto, come notato da Brancaleoni in esso si può notare l'uso di *S'io fossi foco* di Cecco Angiolieri e di un ampio prelievo delle "parole oggetto" di Montale, combinati insieme ad articoli di giornale e testi scientifici.⁶⁵ Come si può vedere, seppure Balestrini tratti senza alcuna differenza testi di origine diversa, essi sono ancora carichi dei contenuti dei materiali verbali originari. Questi non soltanto possono essere intesi come *segni-concetto*, ma portano anche un significato di "genere letterario" che ancora è volutamente percepibile. Infatti, il montaggio e giustapposizione di materiali tanto eterogenei causa lo stridore e il contrasto che Balestrini vuole creare attraverso la sua poesia.⁶⁶ Il significato originario è completamente

⁶⁵ Cfr. CLAUDIO BRANCALEONI, *Il giorno dell'impazienza*, cit., pp. 24-25.

⁶⁶ Cfr. *Ibid.*

perso, quel che rimane è un testo dove «tutto è citazione» e che permette di «creare un tessuto linguistico sostanzialmente omogeneo, poiché ogni frammento utilizzato perde la propria specificità subordinandola alla forma stessa del testo».⁶⁷ L'efficacia della poesia è tanto più marcata quanto più il lettore ne rimane straniato o spiazzato. L'opera acquista anche una propria autonomia di ricezione, in quanto nel momento stesso che il significato diventa forma, non si può parlare più di un volere autoriale di significazione, ogni ricevente/lettore potrà interpretarla a proprio discernimento. Questo coincide con la visione di Eco dell'*Opera aperta*:

Un'opera d'arte, forma compiuta e chiusa nella sua perfezione di organismo perfettamente calibrato, è altresì aperta alla possibilità di essere interpretata in mille modi diversi, senza che la sua irriproducibile singolarità ne risulti alterata.⁶⁸

Vedremo, a breve, come in Balestrini questa tendenza all'*opera aperta* non solo è indice di un rispecchiamento della crisi della società e del linguaggio del suo tempo, come spesso osservato dalla critica, ma anche un desiderio di mantenere viva la pratica poetica attraverso mezzi e tecniche nuove e di mettere in dubbio soprattutto l'idea dell'"irriproducibile singolarità" dell'opera poetica. Questo avviene, primo, procedendo ad un riciclo e ricomposizione di testi già esistenti che, seppur sconvolti e modificati in un nuovo contesto, sembrano acquisire una nuova vita ed essere così "riprodotti"; secondo, attraverso la distruzione dell'idea stessa di opera d'arte "singola" con l'uso di macchine per la creazione di opere in serie o opere infinite e infinitamente combinabili.

⁶⁷ GIAN PAOLO RENELLO, *Guida alla lettura*, in NANNI BALESTRINI, *La violenza illustrata seguita da Blackout*, in «Rassegna della letteratura italiana», 1, 1993, pp. 109-129, p. 218. Se tutto è citazione allora si può dire che niente è citazione. Il procedimento è simile a quello, che anni dopo, farà Manganelli in *Nuovo romanzo*, laddove se la nota prende il posto del testo allora non si può considerarla più nota.

⁶⁸ UMBERTO ECO, *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1997, p. 34.

1.3 Come si agisce: selezione e montaggio dell'*agire* poetico

Il rifiuto della sintassi in senso logico-linguistico si vede sin dalla prima raccolta indipendente, *Il sasso appeso*, che Balestrini pubblica nel marzo del 1961 e che inaugurò la serie dell'editore Scheiwiller sulla "Poesia novissima". L'opera fu poi inserita, insieme a *Frammenti del sasso appeso*, nella silloge *Come si agisce* (1963) che è sicuramente la prima raccolta organica e programmatica di Balestrini, in cui il poeta appunto pone l'accento sulla poesia come azione, e come "si agisce", ossia come si opera il montaggio poetico.⁶⁹ Analizzeremo, innanzitutto, le sezioni *Il sasso appeso* e *I frammenti del sasso appeso* perché composti antecedentemente alle poesie in apertura della silloge.

Il sasso appeso è un poemetto diviso in cinque parti che si sviluppa secondo una liceità assoluta e senza un apparente sistema semantico. Di seguito si riporta l'inizio:

Ma dove stiamo andando col mal di testa la guerra e senza soldi?
oltre il tergcristallo ronzante? denotando una reale
e comune volontà di riscatto? che sciocchezze! (né la folla
di sghimbescio parve notare, tutti compresi nei loro
piedi). [...] ⁷⁰

Si percepisce immediatamente l'impossibilità di un senso logico corrente, ma non si deve pensare che queste associazioni siano casuali, al contrario, «non c'è bisogno di crederla/ un'associazione fortuita» (vv. 17-18) avverte Balestrini. Infatti, in Balestrini, a differenza del montaggio casuale che gli attribuivano i primi critici, come ad esempio Sanguineti, vi è un montaggio che sebbene segua regole diverse dalle figure retoriche della tradizione, ha una propria struttura che si basa ad esempio sulla scelta di "campi semantici" specifici, qui quello della *guerra*, oppure di "suoni", Antonio Loreto parla di «trama puramente fonico ritmica».⁷¹

⁶⁹ Come osservato quasi subito da Sanguineti (Cfr. EDOARDO SANGUINETI, *Come agisce Balestrini*, cit.) la raccolta è come un manuale di come creare e montare la poesia, quindi siamo in un contesto di poesia come "azione" e "procedimento" in accordo con lo strutturalismo russo come si diceva in precedenza.

⁷⁰ NANNI BALESTRINI, *Come si agisce*, cit., p. 41.

⁷¹ ANTONIO LORETO, *Dialettica di Nanni Balestrini. Dalla poesia elettronica al romanzo operaista*, Milano, Mimesis Edizioni, 2014, p. 18.

Come detto in precedenza, ritengo che in Balestrini il gusto per la parola e il suono è una delle categorie del procedimento poetico. Si consideri l'estratto da *Il sasso appeso*:

Ora comunque allunga le gambe o accavallale bianche,
sbadiglia, guarda nel vetro la paglia che brucia, il fiume
se scorre verdescuro, pensa a qualcosa,
conta i paracarri, fa' quel che ti pare:

non c'è pericolo che non arriviamo, pazienti godiamoci il viaggio,
godiamoci, non c'è pericolo se ci perdiamo, tanto non si viaggia
(il profilo di un paziente su un carrello attraversando la carestia),
tanto non si arriva, arriveremo: all'ameba, alla mecca, alla mela,
dietro gli uccelli in fuga bassi della città minata, dal maltempo.⁷²

Sebbene si possa asserire una voluta inorganicità dei significati, in questo estratto si può vedere come la costruzione avviene per libere assonanze «allunga le gambe o accavallale bianche», «all'ameba, alla mecca, alla mela» e su un gioco di negazione di significati da sintagma a sintagma come «godiamoci il viaggio»→ «tanto non si viaggia» oppure «tanto non si arriva»→ «arriveremo».⁷³ Questa scelta non è casuale, Fausto Curi parla di «un'ordinata progettazione del disordine»⁷⁴ riferendosi all'opera di Balestrini. Infatti, Balestrini è, sì, venuto meno ad antiche regole linguistiche, ma non per generare il caos, le ha sostituite con nuove regole personali, regole congruenti ad una nuova poesia.⁷⁵ In questa scelta combinatoria si può leggere, a mio avviso, un criterio di giustapposizione di parole in cui l'armonia è data dalla ripetizione. Questa ripetizione può essere di lettere come in «all'ameba, la mecca, alla mela» oppure di intere parole, «e non vediamo che un sasso, un altro sasso, il sasso appeso, e un sasso»⁷⁶, parti di parola o campi semantici simili come nei già citati esempi «godiamoci il viaggio» e «tanto non si viaggia», «tanto non si arriva» e «arriveremo». Balestrini gioca qui

⁷² NANNI BALESTRINI, *Come si agisce*, cit., p. 41.

⁷³ ROBERTO ESPOSITO, *Ideologie della neoavanguardia*, cit., p. 134.

⁷⁴ FAUSTO CURI, *Nanni Balestrini e la poesia come questione*, cit., p. 233.

⁷⁵ Cfr. *Ibid.*,

⁷⁶ NANNI BALESTRINI, *Il sasso appeso*, in ID., *Come si agisce*, cit., p. 48.

con la ripetizione sia a livello fonetico che a livello visivo che permette la natura fonetica della lingua italiana. Eppure, come vedremo in seguito questo tipo di ripetizioni avvengono anche nelle sperimentazioni di poesia visiva che Balestrini compì durante gli anni '60, dove la ripetizione di parole o sintagmi è amplificata dalla ripetizione di immagini.⁷⁷ Questo specifico uso della parola si può ricollegare a quanto si diceva in precedenza sull'uso delle parole e sintagmi basato su un procedimento ideogrammatico. Troviamo qui la tecnica poetica dell'ideogramma spinta al suo estremo laddove l'accostamento non avviene prettamente attraverso metafora semantica, ma attraverso somiglianza di suono o immagine. Come si diceva inizialmente, il significato per Balestrini risiede nella forma della lingua e pertanto sembra molto più che plausibile la teoria di uno slittamento del metodo poetico ideogrammatico dalla metafora semantica alla similarità fisica delle parole. Se in Balestrini resta un relitto di uso semantico questo risiede nell'uso di parole di uno stesso campo semantico o di campi semantici affini, ma come vedremo per *Ma adesso facciamone un'altra*, questo relitto di significazione avviene soltanto per metonimia del significante.⁷⁸

La sezione “Frammenti del sasso appeso” sono diciotto testi che idealmente si collocano su di una scacchiera. Infatti, questa seconda parte in *Il sasso appeso* (1961) è introdotta da una nota dell'autore dal titolo “istruzioni d'uso”. Balestrini segue qui una consuetudine diffusa tra poeti e scrittori d'avanguardia di introdurre le proprie opere da didascalie o istruzioni per fruire delle stesse; solo alcuni esempi sono *Cent mille milliards de poèmes* (1961) di Queneau, correlato da un «mode d'emploi», oppure *Rayuela* (1963) di Cortazar che presenta all'inizio una tavola di direzioni «tablero de dirección». Questa pratica vuole dare informazioni al lettore su come leggere l'opera che essendo d'avanguardia non ha una forma nota e quindi ha bisogno di fornire al lettore strumenti che non possiede. Ovviamente

⁷⁷ Raccolte nei volumi *Qualcosa per tutti*, *Collage degli anni '60*, e *Con gli occhi del linguaggio*.

⁷⁸ Si rimanda in seguito per l'analisi di *Ma noi facciamone un'altra*.

le istruzioni sono usate anche in maniera provocatoria e ironica. Nella nota di lettura a *Frammenti del sasso appeso* Balestrini istruisce il lettore nel seguente modo:

Le cifre che contrassegnano i brani offrono la possibilità di considerare tra di esse (oltre che all'interno di essi) differenti relazioni e ordini di lettura, intendendoli parte di una (incompleta) scacchiera, le cui colonne verticali sono indicate dalle lettere, le righe orizzontali dai numeri.⁷⁹

Queste istruzioni, in *Come si agisce* diventeranno *Tavole di lettura* dell'intera silloge.

Innanzitutto, nel frontespizio della raccolta si legge:

Le poesie che compongono ciascuno dei quattro poemi di questo libro si sviluppano su una superficie piana. Considerandole in questo modo, si determinano tra di esse differenti relazioni e ordini di lettura, come appare evidente dalle tavole riprodotte nell'Appendice [...].⁸⁰

La nominata *Appendice*, che visivamente richiama la tavola periodica degli elementi, riporta in maniera dettagliata la sequenza da seguire per la lettura dei poemi delle varie sezioni della raccolta.⁸¹

PRIMO
Corpi in moto
e corpi in equilibrio

I 11	II 12	III 13
IV 14	V 15	VI 16
VII 17	VIII 18	IX 19
X 20	XI 21	XII 22

⁷⁹ NANNI BALESTRINI, *Il sasso appeso*, Scheiwiller editore, Milano, 1961, p. 19. queste "istruzioni d'uso" diventeranno "Tavole di lettura", con forma tabulare, in *Come si agisce*, di cui *Il sasso appeso* farà parte nel 1963.

⁸⁰ ID., *Come si agisce*, cit., p. 6.

⁸¹ Ad esempio, per la sezione "Frammenti del sasso appeso", Balestrini suggerisce la lettura A1, A2, A4, B1, B2, B3, B4 e così via (*Ivi*, pp. 191-194.). è interessante il raffronto visivo con la tavola periodica degli elementi perché a breve vedremo come gli esperimenti di Balestrini giocano molto sulla matematicità della lingua e della letteratura e sulla sua automazione. Questo tipo di raffronto e approccio matematico alla lingua ha influenze dello strutturalismo russo e degli studi di filosofi come Wittgenstein, che introdussero un approccio matematico allo studio della lingua.

XIII 23	XIV 24	XV 25
XVI 26	XVII 27	XVIII 28

Triassico

L'invasione 32	De Cultu Virginis 33	Apologo dell'evaso 35

SECONDO

Il sasso appeso

I 41	II 43	III 45	IV 47	V 49

Frammenti del sasso appeso

A1 53	A2 54		A4 55	
B1 56	B2 57	B3 58	B4 59	
C1 60		C3 61	C4 62	C5 63
	D2 64	D3 65		D5 66
E1 67		E3 68	E4 69	E5 70

TERZO

Continua

L'istinto di conservazione 75	Kelle Terre 78	La classe dirigente 80	Tape Mark I 82

Tutto in una volta 84	Junai Monogatari 86	Oratorio 89	Le prove 92
Diehl 94	De Magnalibus Urbis M. 96	Osservazione sul volo degli uccelli 99	Damma 102
Un istante con figure 104	Destructio Destructionis 106	Specimen 108	In questo modo 110

La critica del linguaggio

I 115	II 116	III 117	IV 118
V 119	VI 120	VII 121	VIII 122

QUARTO

Classificazioni

A1 127	A2 128	A3 129	B4 130	B5 131	B6 132	C7 133	C8 134	C9 135
D1 136	D2 137	D3 138				F7 139	F8 140	F9 141
			H4 142	H5 143	H6 144	17 145	18 146	19 147

Ricorso

I 151	II 152	III 153	IV 154	V 155	VI 156	VII 157	VIII 158	IX 159
X 160	XI 161	XII 162	XIII 163	XIV 164	XV 165	XVI 166	XVII 167	XVIII 168

Lo sventramento della storia

Oltre la spera 172	Passa 'l sospiro 174	Intelli- genza nova 176		Quand' elli è giunto 178	E luce sì 180		Vedela tal 182	So io che parla 184

Queste tavole di lettura rispettano delle sequenze matematiche o semi-matematiche.⁸²

Si noti come, ad esempio, nella parte *Corpi in moto e corpi in equilibrio* la costante tra il numero del componimento e il numero della pagina sia sempre "più 10"; nella sezione *Triassico* la costante dei numeri di pagina è "più 3" (e il titolo appunto allude al "tre"); nella sezione *Frammenti del sasso appeso* la sequenza è "più 1" per la pagina di ogni componimento, ma le sequenze alfanumeriche mancano di alcuni componimenti seguendo lo schema "2-1-1-2-1". La sezione *Continua* segue uno schema visivo di pagine abbastanza complesso, nelle colonne esterne possiamo vedere il parallelismo tra "84-94-104" e "82-92-102", al centro "86-96-106"; inoltre nella seconda colonna ricorrono tre titoli in latino o "latinoidi" con l'eccezione del titolo in giapponese *Junai Monogatari*; interessante, anche, il titolo *Osservazione sul volo degli uccelli* che sarà poi ripreso da Balestrini per intitolare la silloge sulle prime esperienze poetiche pubblicata nel 1988, di cui si è parlato in precedenza. Inoltre, si noti come la quarta parte la sezione intitolata *Ricorso* si basi su una sequenza di pagine "150 più il numero del componimento". Inversamente dal ritenere casuale questo gioco matematico, si riconosce a Balestrini la paternità di un tale schema compositivo. In questo, possiamo leggere l'ironia ma anche la proposizione di Balestrini. Se i poemi diventano come pedoni di una scacchiera e le pagine quasi i riquadri della stessa, allora possiamo affermare che l'autore sta alludendo alla snaturalizzazione della poesia che diventa gioco combinatorio. Se, da una parte, Balestrini sottolinea la necessità di questa snaturalizzazione come rinnovamento (abbiamo visto in *Linguaggio e opposizione* che proprio la combinazione e il montaggio linguistico sono alla base della nuova poesia) dall'altra, non possiamo non percepire l'amarrezza di quest'ironia, in

⁸² Si ricorda che per volere paterno Balestrini ha studiato ingegneria.

quanto appare evidente che il gioco poetico non significa altro se non la forma della scacchiera stessa.

Non a caso, la componente visuale, ha un'importanza fondamentale nei testi di Balestrini, non solo per quanto concerne lo schema delle *Tavole di lettura*, ma anche per quanto riguarda la disposizione del testo e i silenzi/vuoti della pagina che si trovano in varie sezioni di *Come si agisce*. Si parlerà più avanti della sezione in appendice a *Come si agisce* dal titolo *Cronogrammi*, ma è qui interessante vedere come l'aspetto visuale dei poemi rispecchi un po' le *Tavole di lettura* degli stessi. Infatti, il nome *Frammenti del sasso appeso* richiama alla forma frammentaria del testo:

A1	A2		A4	
B1	B2	B3	B4	
C1		C3	C4	C5
	D2	D3		D5
E1		E3	E4	E5

Inoltre, la nomenclatura stessa dei "frammenti", di lettere e numeri, ricorda la maniera filologica di denominare i frammenti di esemplari di opere letterarie antiche. L'ironia di Balestrini gioca anche con la filologia in quanto scienza umanistica, mettendo in dubbio il concetto stesso di frammento. Il frammento, dunque, da semplice relitto di opere perdute o pervenute incomplete, diventa "genere" poetico privilegiato da Balestrini.

Lorenzini commenta che «gli spazi vuoti assumono il valore della casualità non espressa, gli spazi scritti risultano combinazioni provvisorie, aperte a tutte le dimensioni proprio in quanto rapportabili al "tutto espresso" da cui emergono».⁸³ In un senso molto lato, potremmo dire che questi sono frammenti di un'opera totale, di un libro dei libri che è formato da ogni materiale mai prodotto dall'uomo; in senso borghesiano il libro da cui Balestrini trae i

⁸³ NIVA LORENZINI, *L'itinerario realistico del materiale verbale nella poesia di Nanni Balestrini*, in ID. *Il laboratorio della poesia*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 60.

Anche la sezione dal titolo *Lo sventramento della storia* si articola sulla base del frammento. La sezione è introdotta da un'epigrafe di Dante della *Vita Nova*, XXVIII:

Tuttavia, però che molte volte lo numero del nove ha preso luogo tra le parole dinanzi, onde pare che sia non senza ragione, e ne la sua partita cotale numero pare che avesse molto luogo conveniesi di dire quindi alcuna cosa, acciò che pare al proposito convenirsi.⁹¹

È interessante che Balestrini citi Dante, *in primis* per la sua posizione ad apertura della sezione dal titolo *Lo sventramento della storia*, rappresentando in un certo senso la tradizione che si vuole eviscerare, ma anche per l'allusione alla numerologia che come abbiamo visto ha un ruolo molto importante in *Come si agisce*. Ci si potrebbe chiedere se il "numero 9" sia di una qualche importanza nella lettura dei componimenti della sezione, nell'indicare una particolare sequenza di lettura dei versi, se nuovamente Balestrini stia giocando con noi lettori, proponendo letture impossibili. Come allude il titolo "la storia", intesa anche come sintassi del racconto, viene qui "sventrata"; le parole cadono ed è impossibile dare un resoconto della "storia" che perde qualunque valore ontologico. Sebbene ricorra spesso il sintagma "altra storia" (alludendo alla nuova storia da fare, letteraria e politica), in realtà, come notato dalla Lorenzini, quello che si percepisce è l'impossibilità del racconto/storia (inteso anche come resoconto storico):⁹²

l'arco del cielo	...
immobile	...
incatenato	...
il presente soltanto	
	una riga illeggibile
	... e non c'è nessuna dialettica....

Come vedremo la negazione dell'impossibilità comporta anche una costruzione di una storia/sintassi diversa, che è proprio racchiusa nel "come si agisce" del titolo.

⁹¹ NANNI BALESTRINI, *Come si agisce*, cit., p. 171.

⁹² NIVA LORENZINI, *L'itinerario realistico del materiale verbale nella poesia di Nanni Balestrini*, cit., p. 68.

Nella sezione *Ricorso* i componimenti denominati con dei numeri primi, sono impaginati in basso al centro; tutti sono composti dallo stesso numero di versi, e dalla stessa struttura visiva, ossia numero, titolo e quattro versi. Si legga ad esempio VI, *Limpida la notte*:

VI

Limpida la notte

svolgendosi apparentemente
per riconoscere il
quando tutto crolla
che si propongono di additare.⁹³

Il titolo stesso⁹⁴ appare come un sintagma ritagliato al pari degli altri ma volutamente scritto in corsivo. L'ironia del gioco poetico di Balestrini è accentuata proprio dal sintagma corsivo che assurge a titolo sebbene non abbia alcuna significazione particolare o preminente rispetto agli altri. Questa operazione sottolinea ancora una volta che la forma (in questo caso il carattere tipografico) è l'unico oggetto del poema.

Un'altra tecnica usata da Balestrini per la giustapposizione e la combinazione sono le parentesi. Le parentesi in Balestrini, perdono la natura di commento o inciso, in quanto anch'esse come il resto del componimento sono lacerti prelevati da altri testi. Come osservato da Lorenzini, esse si insinuano «nel piano narrativo apparentemente ricomposto per produrre, con sfasatura temporale, situazioni senza evoluzione, statiche, di una fissità esistenziale ed onirica».⁹⁵ Si legga ad esempio l'incipit di *L'istinto di conservazione*⁹⁶:

Qui conta come (può un pesce vivere
a lungo sulla sabbia secca? dormire
senza cuscino?) la vita dell'uomo è
tutta un tentativo (non ne ho la minima
idea, non sono mai stato così triste);

⁹³ NANNI BALESTRINI, *Come si agisce*, cit., p. 156.

⁹⁴ Che ricorda il primo verso di Cesare Pavese di *La notte*, "Ma la notte ventosa, la limpida notte", con inversione di articolo e nome.

⁹⁵ NIVA LORENZINI, *Itinerario realistico del materiale verbale nella poesia di Balestrini*, cit., p. 62.

⁹⁶ NANNI BALESTRINI, *Come si agisce*, cit., pp. 75-77.

Qui l'uso delle parentesi rappresenta, innanzitutto, un'espressività cristallizzata, un'immagine logografica conclusa in sé stessa, come cammei di testo isolati e resi ancor più asintattici dalla barriera grafica della parentesi. Addirittura, all'interno della medesima parentesi la sintassi viene spezzata dall'uso dell'*enjambement* «(vivere/ a lungo; dormire/senza cuscino)» e dall'illogicità della giustapposizione di domande che sono dei *no-sense* semantici. Interessante notare come le domande della prima parentesi sembrano avere una risposta nella seconda, ossia «non ne ho la minima idea». Questa appare come risposta soltanto dal punto di vista grammaticale e secondo una consuetudine pragmatica, ossia di uso linguistico, di essere una risposta (potrebbe infatti essere la risposta di innumerevoli domande), inoltre, è un'espressione comune e idiomatica che spiazza ancora di più il lettore in quanto nel linguaggio comune tali espressioni hanno spesso ruolo di intercalari, per dilatare il tempo della risposta e poter ragionare su cosa dire. In questo caso, la risposta idiomatica porta a una seconda risposta che non appare affatto connessa alle domande della prima parentesi; questo crea un fallimento nell'uso della risposta idiomatica, che non genera alcun ragionamento secondario con maggior valore semantico. La medesima struttura avviene qualche verso più avanti «(potrei avere qualcosa da bere?)» (vv. 26-27) «(non risponde)» (v. 28); le parentesi portano avanti un discorso diverso che però al pari del discorso fuori delle parentesi non ha alcun significato logico. Possiamo affermare che Balestrini ci fornisce allora diversi piani di lettura del suo testo, permettendoci di scegliere l'accostamento asemantico rispettando la linearità della poesia o entrando e uscendo dalle parentesi. Le parentesi aumentano la frammentarietà del testo al punto che creano anche silenzi, vuoti e sospensioni. Infatti, in *Kelle Terre*⁹⁷ troviamo parentesi mai chiuse o parentesi chiuse che non sono mai state aperte:

[...]

braccio veloce attraverso una breve schiarita

⁹⁷ *Ivi*, pp. 78-79. Notare che il titolo richiama i *Placiti capuani* (esempio: «Sao ko kelle terre, per kelle fini que ki contene, trenta anni le possette parte Sancti Benedicti.»), tra i primi documenti in lingua italiana volgare risalenti al 960-963.

della bianca storia mutilato) dalla colata
 [...]
 sopravvivere e, che l'ultimo dinosauro (la faccenda
 risulta piuttosto disgustosa, tant'anni li
 [...])⁹⁸

Questo procedimento crea un gioco di incastri e di piani di lettura che amplificano l'illogicità semantica, ma anche giustapposizioni di immagini logografiche assurde e impensabili che sono alla base dell'ironia e del gusto di gioco poetico di Balestrini come in «(gli imperatori illirici non furono capaci/ e l'oleodotto e sconfina in un campo in cui/ il fatto diventa presagio [...])» (vv. 17-19). L'effetto che ne deriva oltre ad una rottura dell'uso canonico delle parentesi è un effetto labirintico di porte che si aprono e chiudo su immagini logografiche che sembrano saltare da una sfera ad un'altra della mente del poeta e del lettore.

Di impronta futuristica sono gli effetti di taglio delle parole che Balestrini assembla in *Le prove*⁹⁹. In questo componimento comincia una frammentazione non solo della sintassi ma delle parole stesse che sarà portata all'estremo in *Ma noi facciamone un'altra*, come vedremo in seguito. Le parole vengono spezzate e mandate a capo come nella scrittura a mano, ma non per una necessità di margine di pagina, ma perché arrivate al bordo del verso, ad esempio l'ironico «Monche | rini» che allude anche ai monconi di parole usati.¹⁰⁰

Dobbiamo quindi considerare il procedimento poetico di Balestrini solo come distruttivo? Come abbiamo già affermato è proprio della Neoavanguardia non solo una fase distruttiva e critica della letteratura e arte vigente, ma anche una fase costruttiva e soprattutto di costruzione critica. In *Come si agisce* è molto importante il componimento *Destructio Destructionis* (it. "la distruzione della distruzione"). Il titolo stesso presuppone un'azione in

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ivi*, pp. 92-93

¹⁰⁰ A tale proposito Lorenzini sottolinea anche l'effetto tonico che tali rotture danno alle parole, nel tentativo di recuperare l'accento delle parole spezzate all'inizio del verso successivo, ad esempio «da che parte cominc/ ciare» ai versi 3-4 (Cfr. NIVA LORENZINI, *ITINERARIO realistico del materiale verbale nella poesia di Balestrini*, cit., p. 64).

antitesi, in quanto la distruzione della distruzione, pur essendo di per sé un disfacimento, mette in dubbio la valenza ontologica della distruzione avvenuta in un primo luogo. Questo componimento è stato considerato da Brancaleoni e Loreto una forma di manifesto del "come si agisce" balestriniano. In esso, ci appaiono delle riflessioni linguistiche che sembrano avere una valenza semantica, sebbene limitata a ciascun lacerto. Si legga l'inizio:

Con elementi sconnessi che si succedono per rapide
 associazioni il fissarsi modificando la condizione
 del significato delle parole reale insostenibile
 per trarne mette in crisi il rapporto determinante
 conclusioni circa il proprio comportamento con idee.¹⁰¹

Come notato da Brancaleoni il poeta non è più il "creatore" ma il "produttore" di opere d'arte. Loreto, invece, dichiara che attraverso questo procedimento «in aperto attacco al modello storico-idealistico-crociano, non si viene a creare alcuna differenza tra l'operazione artistica e la produzione artistica».¹⁰² La formalità dell'arte diventa la riproduzione della realtà estetica, ma lasciando il lettore sempre nel dubbio semantico, laddove come in *Destructio Destructionis* le frasi appaiono formate al fine di creare un preciso significato. In particolare Giuliani si è soffermato sul sintagma «l'emendamento delle cose/guaste» sottolineando un moralismo di fondo che pervade la poesia di Balestrini, in cui l'"agire" non è sarebbe solo poetico ma anche "politico".¹⁰³ Il dubbio principale che sorge al lettore è se credere o meno a tale significato morale; infatti, la modalità di Balestrini è quella di selezionare materiale linguistico preesistente, quindi la domanda da porsi è se la morale sia da identificare come fatta propria da Balestrini o volutamente lasciata come morale altrui.¹⁰⁴ L'unica certezza che rimane

¹⁰¹ NANNI BALESTRINI, *Come si agisce*, cit., pp. 106-107.

¹⁰² CLAUDIO BRANCALEONI, *Il giorno dell'impazienza*, cit., p. 32.

¹⁰³ Cfr. ALFREDO GIULIANI, *Poesie pratiche di Balestrini*, in «Le droghe di Marsiglia», 1977, p. 393.

¹⁰⁴ Come osservato da Loreto *Destructio Destructionis* cita quasi letteralmente il saggio nota di Brecht *Il teatro moderno*; è il teatro epico che dice Balestrini «fa dello spettatore/ un osservatore attivo» (vv. 9-10). Secondo Loreto, Balestrini modifica volutamente il testo di Brecht per conformarlo alla sua idea specifica di poesia, ma comunque, Brecht fornisce un modello di intellettuale sperimentatore e impegnato da seguire. Sarà con il testo *La rivoluzione dei pifferi* del '69 che Balestrini metterà in tavola apertamente le proprie posizioni non solo poetiche,

è sempre la forma, che mostra una molteplicità di sensi e punti di vista, come uno specchio rotto che riflette una realtà con scarti, vuoti, fratture, aporie, che non permette nell'arte nessuna unità posticcia, ma soltanto un'identità-specchio frazionata.¹⁰⁵

Da un altro punto di vista, il gusto combinatorio di Balestrini è influenzato anche dallo strutturalismo russo, soprattutto da Šklovskij¹⁰⁶ e come proposto da Antonio Loreto¹⁰⁷ si basa su leggi aritmetiche e matematiche; il gioco, la mossa, la combinazione, la poesia, la versificazione diventano pitagoriche. Scrive Šklovskij in *L'arte come procedimento*:

Se ci mettiamo a riflettere sulle leggi generali della percezione, vediamo che diventando abituali, le azioni diventano meccaniche. [...] Col processo dell'automatizzazione si spiegano anche le leggi del nostro linguaggio prosaico, con le sue frasi completate, e le sue parole pronunciate a metà. È un processo la cui espressione ideale è l'algebra, in cui gli oggetti vengono sostituiti dai simboli. Nella rapidità del linguaggio pratico le parole non vengono pronunciate fino in fondo [...].¹⁰⁸

All'epoca di questo testo, la prima edizione è del 1917, siamo in una fase pre-informatica, ma già la macchina come oggetto inumano stava meccanicizzando il linguaggio naturale riducendolo alla matematica. Questa riflessione sulla combinatorietà matematica della lingua sembra ancora più interessante se pensiamo a Wittgenstein che affermava «la totalità

ma anche politiche. L'arte di avanguardia deve distruggere l'arte borghese e la mercificazione di tale arte, essendo un'arte «fatta dalle masse per le masse». Su tali posizioni si è molto dibattuto, soprattutto sul fatto che l'arte di Balestrini è tutt'altro che un'arte per le masse. (Cfr. ANTONIO LORETO, *Dialettica di Nanni Balestrini*, cit., p. 37 e sgg). Nello specifico la Terza e Quarta parte di *Come si agisce* contengono i testi più marcatamente politici, come *La classe dirigente* (NANNI BALESTRINI, *Come si agisce*, cit., pp. 80-81). Questo testo si muove sul piano della sperimentazione, ma anche sul piano della contestazione, preannunciando un *modus operandi* che sarà proprio di un Balestrini post '68, più volto alla contestazione civile e denuncia politica, come il Balestrini dei romanzi e de *Le avventure della signorina Richmond* (Cfr. CLAUDIO BRANCALEONI, *Il giorno dell'impazienza*, cit., p. 34).

¹⁰⁵ Jacques Derrida sosteneva che la fenomenologia ontologica della contemporaneità è capace soltanto di «lasciar/ far vedere il fenomeno per come esso si mostra».

¹⁰⁶ Lo stesso titolo *Il sasso appeso* sembra alludere a Šklovskij e alla sua affermazione riguardo alla necessità di materializzare il linguaggio, «to make the stone stony», ossia far coincidere «la pietra», significante linguistico, con il referente «pietra», elemento reale, attraverso una materializzazione del referente stesso. (Cfr. VIKTOR ŠKLOVSKIJ, *The Resurrection of the Word*, Translated by Richard Sherwood, New York, Barnes & Noble Books, 1973[1914]). Nella silloge di Balestrini tale materializzazione «pietrifica» le stringhe e i sintagmi prelevati da altri testi fossilizzandone il significato.

¹⁰⁷ Cfr. ANTONIO LORETO, *Dialettica di Nanni Balestrini*, cit., pp. 29 e sgg.

¹⁰⁸ VIKTOR ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, in ID., *Teoria della prosa*, con prefazione inedita dell'autore e un saggio di J. Mukařovský, tr. di C. G. De Michelis e R. Oliva, Torino, Einaudi, 1976, pp. 10-12.

delle proposizioni è il linguaggio».¹⁰⁹ Il sistema linguistico proposto dal filosofo tedesco si basava su un'idea matematica del linguaggio e su come le possibili combinazioni di esso potessero essere razionalizzate attraverso la logica algebrica. Oltre alle sequenze matematiche sottolineate nelle *Tavole di lettura*, sembra che la matematica soggiaccia anche alla struttura stessa dei poemi. Parlando di *Un sasso appeso* Giuliani descrive «l'intero poemetto consta di cinque sezioni di 5-6 strofe ciascuna. Ogni strofa è composta prevalentemente da 5-6 versi (quasi tutti di 5-6 accenti principali)».¹¹⁰ L'interesse per la matematica e le scienze accomuna anche altri membri o partecipanti del Gruppo 63, tra cui Pagliarani che usava manuali e formule economiche nei suoi componimenti, ma anche di un filone quello della poesia concreta di Pignotti che attirò anche lo stesso Balestrini in quegli anni.¹¹¹ Questo genere di riflessioni sull'aritmetica della composizione poetica spinsero Balestrini alla sperimentazione di *Mark Tape I* e *Mark Tape II* che si trovano in chiusura di *Come si agisce*.¹¹² Lo stesso Balestrini ne definisce l'intento sperimentatore dichiarando:

Letteratura e arte hanno nell'ultimo cinquantennio costantemente prestato una attenzione vivissima ai fondamenti dei propri processi immaginativi e costruttivi, individuabili e riassumibili nelle successive fasi di decomposizione dei materiali precostituiti, e di ricomposizione di un risultato creativo. In direzione e con intenti diversi si sono avute le ricerche combinatorie del Livre di Mallarmé, di Raymond Roussel, di Arp, Joyce e Pound, delle "varianti" di Ungaretti, di Leiris e Queneau, dei narratori del "nouveau roman, degli americani Burroughs e Corso, di Heissenbuettel e altri tedeschi, dei nostri Sanguineti, Vivaldi e Porta. Simili ricerche hanno anche profondamente contrassegnato larghe zone della pittura (Klee, Dubuffett...), della scultura e dell'architettura, e, ancora più intrinsecamente, sono presenti in tutta la musica dopo Schoenberg. In tale ordine di ricerche è stato compiuto questo esperimento che si è valso di un calcolatore elettronico per effettuare combinazioni di diversi elementi linguistici secondo un programma prestabilito.¹¹³

¹⁰⁹ Cit. in ANTONIO LORETO, *Dialettica di Nanni Balestrini*, cit., p. 52.

¹¹⁰ L'affermazione si trova in *I Novissimi*, cit., p. 145. In questa sezione Giuliani fa un'analisi del poemetto. Da osservare che anche i *Frammenti del Sasso appeso* rispettano la base 5 matematica.

¹¹¹ Se ne parlerà in seguito.

¹¹² Dapprima pubblicati nelle pagine dell'«Almanacco letterario Bompiani» nel 1962.

¹¹³ NANNI BALESTRINI in «Almanacco letterario Bompiani», Bompiani, Milano, 1962, p. 145.

La scelta di tale esperimento quindi viene giustificata da tutta la ricerca di sperimentazioni combinatorie italiane e d'oltralpe in campi artistici plurimi, ma anche dal fatto di essere figlio di una società tecnologica e industriale.¹¹⁴ La ricerca del poeta si spinge verso un'impersonalità assoluta (persino le parole che usa non sono le proprie) che si traduce in oggettività. Infatti, in questi esperimenti di poesia elettronica la fase del montaggio viene fatta da un calcolatore IBM 707. Balestrini descrive dettagliatamente il procedimento dell'esperimento, scrivendo:

è stato predisposto un testo formato da tre brani tematicamente differenti, suddiviso in sintagmi (elementi) formati ciascuno da 2 o 3 unità metriche. Ciascun elemento è stato contraddistinto da un codice di testa e da un codice di coda, indicanti le possibilità sintattiche di legame tra due elementi successivi. L'intervento dell'elaboratore elettronico consiste nella composizione di una poesia di 6 strofe, formata ciascuna da una diversa combinazione parziale del testo dato. Le strofe dovranno risultare di 6 versi ciascuna, ogni verso costituito da 4 unità metriche.¹¹⁵

I testi scelti spaziano da Tao Teh King di Laotse, a *Diario di Hiroshima* di Michihito Hachiya, a *Il mistero dell'ascensore* di Paul Goldwin. Il ripetersi di medesime stringhe di testo crea un andamento molto martellante che ricorda la sestina classica, ma tali ripetizioni moltiplicano anche l'ineleggibilità del testo, creando una sorta di annichilimento nell'io dell'autore e del lettore che non riescono a venir fuori dalla «condanna alla ripetizione»¹¹⁶. Come notato da Brancaleoni l'ambiguità del significato è frutto dell' «elevato grado di comunicabilità allegorica di questo testo, derivato dalla carica significativa che alle ine giunge dai testi di partenza [...] di cui Balestrini si serve per il montaggio elettronico».¹¹⁷ In aggiunta, *Tape Mark I* si erge contro il *vers libre* ormai ritenuto obsoleto sostituendolo con la *versificazione colica*, la definizione della poesia novissima data da Antonio Pinchera, una

¹¹⁴ Cfr. *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ CLAUDIO BRANCALEONE, *Il giorno dell'impazienza*, cit., p. 39.

¹¹⁷ *Ibid.*

versificazione in cui «gruppi semantici semplici [...] hanno assunto l'importanza che aveva un tempo la sillaba; sono essi la radice del ritmo».¹¹⁸

Questa combinazione casuale e straniante secondo un procedimento assemblativo «funzionale»¹¹⁹ di testi di rilevanza filosofica e poetica assume ancora più importanza in *Tape Mark II* in cui le stringhe combinate derivano dal corpo di *Come si agisce*. Nella nota al testo si legge:

Gli elementi combinati corrispondono a sintagmi tratti dalle poesie che compongono questo libro. L'elaborazione del calcolatore consiste nel formare una serie continua di catene di elementi, le quali danno a strofe di 5 versi di 3 elementi ciascuno. Ogni catena è il risultato di una scelta di 15 elementi operata su un gruppo di 30, secondo uno schema di generazione di una serie casuale di numeri che segue una semplice una semplice regola sintattica.¹²⁰

Nell'autocitazione, ossia un riuso alla seconda potenza, Balestrini sta ponendo un doppio accento, sulle possibilità infinite delle combinazioni linguistiche, ma anche sull'effimerità del principio di autorialità testuale. Se con il rifiuto di creare proprie parole Balestrini sottolinea l'impossibilità di un'azione del poeta nella società, non nega invece la possibilità di agire poetico. Inoltre, in un certo senso, nelle due poesie *Mark Tape I* e *Mark Tape II*, Balestrini mette in pratica la lezione/ammonizione di Benjamin sulla riproducibilità elettronica dell'opera d'arte. Lo scritto di Benjamin *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935) è, come quello citato di Šklovskij, un precursore dell'epoca cibernetica, ma tuttora valido laddove si parli di valore estetico dell'arte "riproducibile" all'infinito per mezzo della tecnologia. Benjamin si riferiva principalmente alla xilografia, alla fotografia e al cinema, quindi arti visive, ma gli stessi principi e riflessioni sono validi per i mezzi di riproduzione più moderni e forme artistiche diverse come la letteratura d'avanguardia.

¹¹⁸ ANTONIO PINCHERA, *La metrica dei "novissimi"*, in AA. VV. *Materiali critici per lo studio del verso libero in Italia*, a cura di A. Pietropaoli, Edizioni scientifiche Italiane, Napoli, 1994, p. 246.

¹¹⁹ Come osservato da Antonio Loreto il poema è riconducibile a un'espressione funzionale $f(x)$ (Cfr. ANTONIO LORETO, *Dialettica di Nanni Balestrini*, cit., p. 106).

¹²⁰ NANNI BALESTRINI, nota a *Mark Tape II*, in ID., *Come si agisce*, cit., p. 209.

Benjamin notava che «anche nella riproduzione più riuscita viene a mancare l'*hic et nunc* dell'opera d'arte»¹²¹, sebbene per la letteratura non si possa parlare di un'opera un'unica in quanto soggetta alla stampa, l'idea del *hic et nunc* artistico risiede nell'io poetico o letterario e nel momento della creazione dell'opera stessa. L'autore come fonte creativa viene messo in crisi durante il Novecento, Balestrini controfirma una morte parziale *dell'autore* con le sue sperimentazioni di poesia elettronica. Non vi è un *hic et nunc* in quanto una macchina produce la letteratura e tale produzione potrebbe andare all'infinito, finché i limiti fisici della macchina continuassero a permetterle di innescare gli algoritmi combinatori. Ancora, il procedimento poetico è possibile solo *a priori*, senza che rimanga nulla dell'ispirazione poetica o impulso istantaneo del fare poesia «il passato, cioè la preliminare disposizione del codice, influisce sullo stato futuro e restringe il coefficiente di probabilità dell'evento artistico».¹²² Cosa resta al poeta? Equazioni matematiche e il lavoro di ritaglio del materiale linguistico da combinare? Non solo. Perché se è vero che i testi già scritti sono per Balestrini il suo nuovo codice poetico, "alfabeto" in senso lato, allora il suo ruolo di "ritagliatore" va ben oltre il mero gesto meccanico. Se potenzialmente ogni testo già scritto costituisce la *langue* di tale codice, allora ogni scelta di Balestrini può essere intesa come una manifestazione di tale potenzialità immensa ma finita, combinatoriamente infinita (appunto come l'alfabeto o la sintassi); il ruolo di Balestrini è allora quello di creare la *parole*, ossia la manifestazione di una delle tante potenzialità del codice. Quindi è come se si avesse una *parole* della *parole*.¹²³

¹²¹ WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica (prima versione 1935)*, in *Tecniche di esposizione. Walter Benjamin e la riproduzione dell'arte*, a cura di Maria Montanelli e Massimo Palma, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 241-270.

¹²² ROBERTO ESPOSITO, *Ideologie della neoavanguardia*, cit., p. 157. Il disordine quindi non è altro che lo specchio di un'azione ordinata per Esposito.

¹²³ Cfr. ANTONIO LORETO, *Dialettica di Nanni Balestrini*, cit., p. 53 e sgg. Loreto parla di "rifunzionalizzazione della parole come langue" (ivi, p. 55). Per un discorso simile si veda anche GIORGIO PATRIZI, *Tensione ed afasia nella poesia di Nanni Balestrini*, «Quaderni di critica» 1, *Sulla neoavanguardia*, p. 115.

Come osservato da Angelo Guglielmi, in tutta l'opera di Balestrini, la scelta dei testi di partenza, siano essi letterari, giornali, manuali, non avviene «secondo un criterio rigido ben preciso» ma secondo quello che egli definisce un criterio «elastico» ossia «al posto dei testi scelti, l'autore ne avrebbe potuti scegliere altri diecimila».¹²⁴ Sono d'accordo con questa affermazione di Guglielmi, questa scelta non avviene a livello di significato ma «nell'ordine dei valori linguistici, del repertorio sintattico lessicale, in una parola del vocabolario».¹²⁵ Infatti, parte del significato-relitto delle stringhe di testo, che Balestrini adotta, riguarda il cosiddetto "significato grammaticale" ossia "aggettivo" piuttosto che "nome", oppure "plurale" piuttosto che "singolare. Questa scelta, laddove l'integrità delle parole viene mantenuta (come vedremo non è sempre il caso) indica una precisa volontà di Balestrini. Tale significato potrebbe essere inteso come un "fossile", nello stesso modo in cui, nelle lingue logografiche, gli ideogrammi di partenza mantengono un retaggio di significato indipendente e diacronicamente riconoscibile laddove combinati per produrre altri ideogrammi. La scelta di tali significati fossili rimane prerogativa di Balestrini infatti, sempre seguendo la lettura di Guglielmi possiamo affermare che il criterio di taglio delle frasi è «rigido». Guglielmi scrive che:

Questo criterio è scegliere le frasi secondo il loro grado di resistenza alla semanticità, di estraniamento rispetto ad ogni intenzione di significare.¹²⁶

Quindi sebbene in esperimenti come *Mark Tape I* e *Mark Tape II* il secondo momento della combinazione autoriale viene meno, Balestrini mantiene per sé una parte di autorialità perduta continuando ad essere il ritagliatore e decidendo anche i criteri matematici della combinazione. I vincoli formali che Balestrini "detta" al calcolatore fanno sì che la combinazione avvenga secondo le seguenti regole come descritto da Tommaso Lisa:

¹²⁴ ANGELO GUGLIELMI, *Vero e falso*, Milano, Feltrinelli, 1968, p. 138.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ivi*, p. 139.

Ogni brano è suddiviso in sintagmi costituiti da 2/3 unità metriche e contraddistinti da un codice di tesa e da uno di coda, indicanti le possibilità di legame sintattico con gli altri elementi. Al calcolatore sono state date le seguenti istruzioni: a) effettuare combinazioni di 10 elementi sui 15 dati, senza permutazioni e ripetizioni; b) costruire catene di elementi tenendo conto dei codici di testa e di coda; c) evitare la contiguità di elementi derivati dallo stesso brano; d) suddividere le catene di 10 elementi in 6 versi di 4 unità metriche ciascuno.¹²⁷

Quello che risulta estremamente interessante è il rispetto di alcune regole relazionali per limitare le possibili combinazioni. Infatti, lasciando il calcolatore libero di combinare, accettando anche ripetizioni, le possibili combinazioni crescerebbero all'infinito. Aumentando i sintagmi si potrebbe raggiungere una possibilità combinatoria tendente all'infinito pur continuando ad usare la medesima materia prima linguistica.

Un procedimento di natura simile avviene per il romanzo *Tristano* di cui esistono una prima versione del 1966 e una seconda del 2007.¹²⁸ La differenza principale tra le due edizioni è nel numero di versioni esistenti, in quanto il romanzo del 1966 uscì in una sola versione, invece il romanzo del 2007 è un «romanzo multiplo».¹²⁹ Nella composizione di *Tristano*, come vedremo, la matematica è soprattutto la matematica combinatoria gioca un ruolo fondamentale. La storia di questo romanzo, che costituisce un *hapax* nella produzione balestriniana¹³⁰, infatti,

¹²⁷ TOMMASO LISA, *Nanni Balestrini, la parola-oggetto*, cit., p. 200, nota 33. Inoltre, Balestrini precisa di aver apportato soltanto alcune minime modifiche finali grammaticali e di punteggiatura.

¹²⁸ La versione in mio possesso è una delle copie del 2007, la copia MR3664. Come vedremo ogni copia è unica e identificata da un numero di serie specifico.

¹²⁹ Questo è quanto si legge in copertina; non esistono esemplari del romanzo che siano identici, ogni esemplare è identificato da un numero di serie e dalla dicitura "copia unica".

¹³⁰ E non solo nella produzione di Balestrini, in quanto seppur esistano romanzi con procedimenti compositivi o intenzioni simili essi differiscono sostanzialmente negli esiti dell'esperimento. Ne è un esempio il romanzo di Marc Saporta *Composition n. 1* (1962), che come notato da Andrea Cortellessa procede attraverso un presupposto simile, ma sostanzialmente diverso. Infatti, il romanzo di Saporta consta di 148 schede/pagine che si possono mischiare come fossero carte da gioco, così che ogni lettore, o lo stesso lettore all'aprire il romanzo per letture successive, si trova davanti ad un romanzo diverso. (Cfr. ANDREA CORTELLESA, *La riscossa di Frenhofer*, «Il Verri», n. 38, 2008, p. 14) Pur essendo un romanzo combinatorio simile a quello di Balestrini, il materiale del romanzo è sempre lo stesso e il lettore o critico pur non conoscendo tutti gli ordini combinatori possibili sa che ha letto tutto il materiale del romanzo. Come vedremo, in Balestrini le combinazioni sono diverse, esse possono omettere materiale, oppure avere materiali che non sono presenti in altri esemplari, quindi il gioco letterario è molto più complicato e raffinato (Cfr. GIAN PAOLO RENELLO, *Ars poetica, ars combinatoria: Studio su Tristano 1966 e Tristano 2007 di Nanni Balestrini*, «Poetiche», fascicolo 2-3, 2009, p. 278)

nei romanzi successivi come *Vogliamo tutto*, *La violenza illustrata* si fa avanti una sorta di voce narrante, che porta avanti un *plot* molto più comunicativo, laddove invece *Tristano* è liberato dalla funzione comunicativa del linguaggio.¹³¹ Balestrini ha più volte riconosciuto in *Verifica incerta* film realizzato nel 1964 da Gianfranco Baruchello e Alberto Grifi, un antecedente e ispirazione fondamentale per il suo primo romanzo *Tristano*. Ricordiamo che il film venne proiettato durante l'incontro di Palermo del Gruppo 63 nel 1965, sicuramente occasione in cui Balestrini lo vide per la prima volta¹³². Alla base di *Verifica incerta* vi è un medesimo intento di riuso di materiale preesistente.¹³³ Grifi e Baruchello avevano montato spezzoni di film hollywoodiani, invece Balestrini usava la tecnica del *cut-up* e *fold-in* per materiale proveniente da testi già scritti. Come *Verifica incerta* rompeva la narrativa cinematografica, spezzando il principio di causa-effetto¹³⁴, così Balestrini mette in crisi il sistema narrativo del genere romanzo creando un antiromanzo o romanzo «anti-gutenberghiano», come definito da Gandini;¹³⁵ in entrambi gli esperimenti, la riflessione si svolge su un piano metalinguistico, di messa in discussione dei linguaggi stessi del cinema e della letteratura.

Il *Tristano* del 1966 è un romanzo costituito da dieci capitoli, ognuno strutturato in dieci brani o paragrafi che lo stesso Balestrini denomina lasse.¹³⁶ Ogni lasse «occupa uno spazio volutamente calcolato in trentaquattro linee tipografiche».¹³⁷ Inoltre «ogni lasse di ogni

¹³¹ Cfr. ANGELO GUGLIELMI, *Le tecniche di Balestrini*, in «Vero o falso», 1968, p. 140.

¹³² In realtà il film era stato già stato proiettato a La Cinémathèque française di Parigi, a cui partecipò anche Marcel Duchamp tra gli ispiratori della pellicola, e al Museum of Modern Art di New York nel 1964.

¹³³ Si rimanda al Capitolo III per un'analisi più approfondita del film.

¹³⁴ <http://eyeswideshoot.blogspot.com/2008/10/costruens-e-destruens-la-verifica.html>.

¹³⁵ MANUELA GANDINI, *Oil* in NANNI BALESTRINI, *Tristanoil*, Genova, Il Canneto Editore, 2012, p. 5.

¹³⁶ Jacqueline Risset nella prefazione all'edizione francese del romanzo nel 1972 contenuta nell'edizione italiana del 2007 (JACQUELINE RISSET, *Prefazione all'edizione francese del 1972*, in NANNI BALESTRINI, *Tristano*, cit., p. XVII) parla di venti paragrafi, ma come notato da Renello questa è una svista del traduttore perché nell'edizione francese si parla di "dix paragraphes" (GIAN PAOLO RENELLO, *Ars poetica, ars combinatoria: Studio su Tristano 1966 e Tristano 2007 di Nanni Balestrini*, cit., p. 263, in nota).

¹³⁷ *Ivi*, p. 262.

capitolo contiene frasi che vengono ripetute una seconda volta in una lasse numericamente identica di un altro capitolo». ¹³⁸ Ma poiché i capitoli sono dieci e le frasi ripetute sono nove esisteranno *hapax*, ossia deve esserci almeno una frase supplementare, unica per il capitolo in cui compare. ¹³⁹ Come possiamo notare la matematica e la numerologia rimane una costante nel montaggio di Balestrini. ¹⁴⁰ Queste regole matematiche subiscono delle aggiunte nell'edizione del 2007. ¹⁴¹ Sebbene il numero dei capitoli sia sempre di dieci, il numero delle lasse raddoppia, perché ciascuna lasse è divisa in due semi-lasse, con conseguente diminuzione del numero di linee, ¹⁴² quindi visivamente il romanzo appare differente; inoltre, ogni capitolo è preceduto da due pagine, una con il titolo e l'altra bianca. Balestrini ha usato per questa edizione anche nuove lasse, creando una base dati di un totale di 300 lasse. ¹⁴³ Dalla combinazione di tali lasse si creano esemplari unici, ognuno è una copia di una delle 109.027.350.432.000 copie che virtualmente possono essere create dalla combinazione del materiale del data base. ¹⁴⁴ In alcuni esemplari si trova materiale che non si trova in altri come la frase:

¹³⁸ *Ivi*, p. 263.

¹³⁹ Cfr. *Ivi*, p. 268.

¹⁴⁰ Per un'analisi approfondita delle regole matematiche soggiacenti al Tristano di Balestrini si veda *ivi*, pp. 266 e segg. Si riporta di seguito la regola matematica "rozza" individuata da Renello «sia Tristano $T \{ C, \dots, C_{10} \}$ l'insieme dei capitoli del romanzo; si verifica che $\forall (x, y, z) \in \{1, 2, \dots, 10\}, x \neq y, \exists (p, q) \geq 0 \exists (C_x, C_y, L_x, F_p, F_q) \mid F_p \in L_z (C_y)$ dove C_x, C_y indicano due capitoli differenti del libro, $L_z (C_x)$ la lasse numero z del Capitolo x , F_p e F_q i segmenti frastici p e q delle lasse omologhe». (*Ibid.*) Parafrasando la matematica degli insiemi possiamo dire che «prendendo qualunque lasse di un capitolo, esiste almeno una frase ripetuta in un'altra lasse numeramene omologa di un altro capitolo» (*Ibid.*).

¹⁴¹ Si noti anche un aumento delle capacità informatiche e un'evoluzione delle tecniche di stampa. è stata la stampa digitale a permette la realizzazione di quello che nel 1966 era rimasto un esperimento in potenza.

¹⁴² Cfr. GIAN PAOLO RENELLO, *Ars poetica, ars combinatoria: Studio su Tristano 1966 e Tristano 2007 di Nanni Balestrini*, cit., p. 274.

¹⁴³ Cfr. *Ibid.* Sono 30 lasse per ogni capitolo. Tutte le lasse dell'edizione del 1966 seppur divise sono presenti nell'edizione del 2007, ma la combinazione di ogni esemplare è diversa quindi non è detto che le lasse compaiono uguali come nell'edizione del 1966 (*Ibid.*).

¹⁴⁴ Cfr. *Ibid.* Si rimanda all'articolo di Renello per la corrispondente legge di matematica combinatoria sottostante a tale numero.

C non sono io. Io sono il libro.¹⁴⁵

È interessante vedere come questo non-romanzo, o «congegno» come lo definì Guglielmi,¹⁴⁶ non possa mai essere posseduto interamente, infatti, seppur si volessero leggere tutti gli esemplari stampati, ancora non potremmo leggere quelli virtualmente mai stampati. C è il protagonista o meglio i protagonisti, che sono una coppia effimera, e si chiamano entrambi C, ma anche ogni città che si chiama C. La citazione su C riportata sopra non si trova nell'edizione del 1966 e come osservato da Renello apparirebbe come se molta della critica sulla prima edizione sia stata in un certo senso fagocitata da Balestrini per la seconda.¹⁴⁷ Un esempio di questo sarebbe l'identità di C e la sua possibile relazione con il C di *Capriccio italiano* di Sanguineti¹⁴⁸; tuttavia seppure Balestrini considerasse l'opera di Sanguineti un «importante esempio di romanzo artificiale, cioè puro meccanismo verbale»¹⁴⁹ non vi sono prove dirette di una tale derivazione. Nel *Tristano* del 2007 dicendo «C non sono io», Balestrini ci dà, soltanto in alcuni esemplari, una mezza risposta, sulla "non identità" del protagonista/i C. Il *Tristano* di Balestrini è l'esperimento che maggiormente concretizza la moltiplicazione delle letture, esso si clona e modifica mostrando come sia impossibile però realizzare tutte le possibilità. Ma Balestrini resta sempre il "controllore" di questo assemblaggio mantenendo quello che Renello ha definito «un tempo narrativo minimo», ossia la lassa. In questa restrizione di "genere" balestriniano risiede il valore combinatorio della poesia e della prima

¹⁴⁵ In possesso di Milli Graffi nel momento della stesura dell'articolo *Diario di Lettura*, (Cfr. MILLI GRAFFI, *Diario di Lettura*, «Il Verri», n. 38, 2008, pp. 46-56).

¹⁴⁶ Cfr. ANGELO GUGLIELMI, *Le tecniche di Balestrini*, cit., p. 138.

¹⁴⁷ GIAN PAOLO RENELLO, *Ars poetica, ars combinatoria: Studio su Tristano 1966 e Tristano 2007 di Nanni Balestrini*, cit., p. 280.

¹⁴⁸ Il C. di Sanguineti è evidentemente un'abbreviazione in quanto è scritto con il punto, invece in Balestrini e soltanto una lettera. Come notato da Renello mettere un punto dopo C., essendo il punto l'unico segno di punteggiatura di separazione frastica avrebbe separato C dalla frase successiva (*Ivi*, p. 313). Antonio Loreto dichiara che tra le fonti di Balestrini ci sono sicuramente il *Nouveau roman*, soprattutto l'opera di Robbe-Grillet e *Capriccio italiano* di Sanguineti (Cfr. ANTONIO LORETO, *Dialettica di Nanni Balestrini*, cit. p. 47).

¹⁴⁹ Gruppo 63. *Il romanzo sperimentale*. Palermo 1965, p. 134. La pubblicazione di *Tristano* nel 1966 appare del tutto in sincronia con quanto affermato da Manganelli l'anno precedente «non c'è discorso letterario se non come macchinazione» (*Ivi*, p. 174).

prova di narrativa di Balestrini. In un certo senso Balestrini riscopre il gusto della *trobar clus* della poesia provenzale e siciliana, un gusto del gioco combinatorio, ma anche di un ritmo di composizione cadenzato proprio dello scrivere medievale¹⁵⁰. Ma mette in gioco anche il gusto degli scrittori francesi di esprimersi con la *contrainte*, usando le regole combinatorie come una "restrizione". Sempre Renello ha notato la presenza di scansioni ritmiche e di accento che si possono ricondurre al *cursus planus* dell'*Ars dictandi* medievale.¹⁵¹ Si legga ad esempio la frase:

Battere i piedi. Tensione nel corpo. Serrare le mani¹⁵²

Il ritmo, che sembra anche essere ribadito da «battere i piedi», «serrare le mani», è binario come quello del *cursus planus* e scandito anche dalla punteggiatura.¹⁵³ Sembra quasi che Balestrini pensi non solo all'aspetto visivo o di "lettura in silenzio" bensì ad una vera declamazione di tipo epico. Lo stesso titolo e la nomenclatura "lassa" non possono non far pensare all'epica, precisamente al *roman de geste* medievale. Infatti, si possono trovare dei voluti riferimenti al romanzo medievale «un recupero dell'epica a forza di *cut-up* (o tecnica rapsodica versione Novecento)». ¹⁵⁴ Il titolo rimanda al *Roman de Tristan* di Bourel e Thomas d'Inghilterra. Quest'opera pervenutaci in maniera frammentaria, è un assemblaggio di vari testi, alcuni della tradizione orale, trascritti spesso in maniera imprecisa, presenta molte ripetizioni o zeppe tipiche del parlato o del recitato oltre a parte di maggior valore letterario.¹⁵⁵ Il *Tristano* di Balestrini allo stesso modo è un congiunto di frammenti di varia natura tratti da manuali tecnici di fotografia e di botanica, dalle guide turistiche, dai gialli e dai feuilleton; in aggiunta,

¹⁵⁰ E ancor prima della letteratura latina.

¹⁵¹ Cfr. GIAN PAOLO RENELLO, *Ars poetica, ars combinatoria: Studio su Tristano 1966 e Tristano 2007 di Nanni Balestrini*, cit., pp. 290-291.

¹⁵² NANNI BALESTRINI, *Tristano*, Milano Feltrinelli, 1966, cap. 10 lassa 10 prime tre frasi.

¹⁵³ Il punto fisso e il punto interrogativo sono gli unici segni di punteggiatura presenti nel romanzo.

¹⁵⁴ ANTONIO LORETO, *Dialettica di Nanni Balestrini*, cit. p. 48.

¹⁵⁵ Cfr. GIAN PAOLO RENELLO, *Ars poetica, ars combinatoria: Studio su Tristano 1966 e Tristano 2007 di Nanni Balestrini*, cit. p. 288.

proprio come per il *roman de geste* anche Balestrini ha apportato delle modifiche, seppur minime, per uniformare il tessuto linguistico e rendere quanto più compatto il risultato. La ripetizione, come ad esempio quella di "C", appare come una sorta di costante matematica, ma anche come un atto linguistico proprio del parlato, in cui le ripetizioni hanno molto spesso una valenza metalinguistica. Come è ben noto anche l'epica e la letteratura orale fanno della ripetizione e delle zeppe uno strumento ai fini della memorizzazione dell'opera stessa. Il fatto che il protagonista/i sia denominato da una lettera, come una sorta di intercalare, ne rende possibile anche l'eliminazione. Eliminando ogni C il romanzo potrebbe sopravvivere. Balestrini gioca allora con l'identità del protagonista, che non è definito nemmeno grammaticalmente, non ha un genere e un numero preciso, è un'identità vaga. Balestrini, un po' come esempio e risposta alla discussione dell'incontro del Gruppo 63 del 1965 a Palermo in cui si discusse sul romanzo sperimentale, vuole dare qui un esempio di romanzo antiborghese, C, definitivamente non è l'eroe epico o borghese. Balestrini mantiene questo senso di indefinitezza, ed infatti, come osservato da Jacqueline Risset, C diventa una funzione che esprime «tutto ciò che ha un nome». ¹⁵⁶ C diventa allora un'entità multipla, in cui anche l'autore e il lettore vengono nominati e proiettati nel testo con chiunque altro e qualunque altra cosa sia stato mai nominata al mondo.

Al riguardo Esposito scrive:

C non è un personaggio ontologicamente definito, non ha età, non ha sesso, non ha volto: ma non perché la sua età, il suo sesso, il suo volto siano indefinibili, ambigui o velati, ma perché egli ha tutte le età, tutti i sessi, tutti i volti. Non solo. Ma C non è solamente o sempre un soggetto; è anche un oggetto, una località: forma vuota, appunto, riempibile di qualsiasi contenuto e, proprio per questo, mai piena di uno in particolare. Più che un corpo è un insieme di linee e di rapporti. ¹⁵⁷

Si leggano ad esempio le seguenti citazioni:

¹⁵⁶ JACQUELINE RISSET, *Prefazione all'edizione del 1972*, in NANNI BALESTRINI, *Tristano*, cit., p. XIX.

¹⁵⁷ ROBERTO ESPOSITO, *Le ideologie della neoavanguardia*, cit. p. 183.

Le cosce erano linee parallele che poi s'interrompevano. Le gambe sono formate semplicemente da linee diritte terminanti a punta.¹⁵⁸

Nella figura di C i seni hanno cinque linee circolari l'area pelvica e il ventre sei.¹⁵⁹

Le linee e le geometrie di base sembrano essere gli unici elementi dell'universo percepibili all'interno del romanzo seppure in mutamento ed effimeri. La dissoluzione della sintattica sembra estendersi anche al/ai personaggio/i,¹⁶⁰ «le cosce erano linee parallele che poi s'interrompevano. Le gambe sono formate semplicemente da linee diritte terminanti a punta. Cambiano continuamente nella forma e nella direzione e qualche volta anche nel colore».¹⁶¹

È interessante ritornare brevemente sul rapporto tra *Tristano* di Balestrini e *Verifica incerta*, film di Grifi e Baruchello. Balestrini stesso ha più volte affermato che proprio la visione di *Verifica incerta* lo aveva ispirato per la composizione del romanzo. La pellicola durante la prima proiezione a Parigi nel 1965¹⁶² avrebbe dovuto essere distrutta, alla maniera dadaista, e poi distribuita a frammenti al pubblico, tra cui c'erano anche artisti famosi tra cui Man Ray, Marchel Duchamp, Max Ernst e Hohn Cage. L'idea, come ricorda Renello, era di far in modo che il materiale del film avesse un ciclo o meglio riciclo infinito, ossia che gli elementi del film potessero essere di nuovo riutilizzati per altri film.¹⁶³ Questa idea di "ciclo infinito" di materiale filmico è stato messo in atto da Balestrini nel film *Tristanoil* proiettato per la prima volta nel 2012¹⁶⁴ a Kassel durante l'inaugurazione di dOCUMENTA. Il film nasce da riflessioni simili a quelle del romanzo *Tristano*, le 139 sequenze, ognuna di un minuto, sono tratte da 150

¹⁵⁸ NANNI BALESTRINI, *Tristano*, ed. 1966, cit., pp. 12, 24 e 84.

¹⁵⁹ *Ivi*, pp. 17 e 114.

¹⁶⁰ Cfr. ROBERTO ESPOSITO, *Le ideologie della neoavanguardia*, cit. p. 185.

¹⁶¹ NANNI BALESTRINI, *Tristano*, ed. 1966, cit., p. 12.

¹⁶² Fu Marchel Duchamp, uno degli "attori" della pellicola, a volerlo presentare nella capitale francese.

¹⁶³ Cfr. GIAN PAOLO RENELLO, *Ars poetica, ars combinatoria: Studio su Tristano 1966 e Tristano 2007 di Nanni Balestrini*, cit., p. 265 in nota.

¹⁶⁴ Sebbene vi sia una distanza temporale sostanziale il film nasce dalle medesime ricerche del romanzo e per questo lo si include.

video diversi. È un film virtualmente infinito, un computer seleziona casualmente dieci sequenze su un gruppo di venti e le organizza in un "capitolo" che non è mai lo stesso. Sebbene la combinazione sia casuale, la scelta dei video di partenza non lo è. Balestrini ha selezionato sequenze da video su disastri ecologici commentati dalla CNN, di incendi delle raffinerie petrolifere, di guerre civili, di uomini e donne che rovistano come ratti in discariche putride e del mondo dorato di *Dallas*.¹⁶⁵ Gandini commenta che «*Tristanoil* è un incubo che si rinnova ogni dieci minuti perché è un po' come tenere la TV sempre accesa»¹⁶⁶, questa affermazione rende l'idea di "rumore" e "nebbia" iconica che *Tristanoil* vuole trasmettere, infatti, un po' come la televisione di sottofondo in molte case questo film non lascia alcun significato, non significa altro se non rumore asemantico e un passaggio di icone vuote, sempre uguali a loro stesse. Il "rumore" che si ascolta è composto dalle voci di mezzibusti americani e da quella del poeta che legge spezzoni, frasi o monconi di *Tristano*. Il film è pensato a rotazione continua e durante i dieci giorni di DOCUMENTA venne proiettato per un totale di 2400 ore.¹⁶⁷ Quello che succede è un'instabilità delle immagini-icone e delle parole-rumore che si confondono tra loro; un film "liquido" in una società, quella contemporanea, che è «liquida».¹⁶⁸ La denuncia sociale è sottolineata da quell'*oil* del titolo che non è altro che l'olio del petrolio, che sta sommergendo il mondo mentre pochi personaggi "alla Dallas" vivono in un mondo che appare irreale e

¹⁶⁵ Cfr. MANUELA GANDINI, *Oil*, cit., p. 6. La discrepanza tra le immagini tratte della telenovela *Dallas*, le immagini dei quartieri finanziari, le immagini di distruzione ambientale e povertà crea uno stridore non solo estetico, ma anche morale. Infatti, la famiglia di *Dallas* è una dinastia di petrolieri e *Tristanoil* oltre che esperimento avanguardistico assume anche un ruolo di denuncia sociale e ambientale. A partire dal romanzo *Vogliamo tutto*, in maniera esplicita, ma già nelle raccolte poetiche precedenti, Balestrini sostiene fermamente l'uso della letteratura e arte sperimentale come strumento di denuncia politico-sociale.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ Il film è stato proiettato in diverse mostre, è dal 2017 in visione permanente al Museo d'arte contemporanea Madre di Napoli (fonte: <http://old.nannibalestrini.info/>).

¹⁶⁸ «In una società liquido-moderna» scrive Zygmunt Bauman «gli individui non possono concretizzare i propri risultati in beni duraturi: in un attimo, infatti, le attività si traducono in passività e le capacità in incapacità. (...) In una società simile nulla si può sottrarre alla legge universale della esitabilità e a nulla può essere concesso di restare più dello stretto necessario. La costanza, la resistenza e la vischiosità delle cose, inanimate e animate, costituiscono il più sinistro e grave dei pericoli, la fonte delle peggiori paure e il bersaglio delle aggressioni più violente». (ZYGMENT BAUMAN, *Vita liquida*, Bari, Laterza, 2007, pp. 7-9).

asettico, innaturale, in compartimenti in cui l'olio non ha accesso. A livello tecnico, quello che è interessante notare oltre alla concretizzazione della combinatorietà matematica all'infinito, è il fatto che in Balestrini la parola assume tutti i possibili "stati", da simbolo, a suono ad immagine, il ruolo dell'artista è quello di giocare sinesteticamente tra uno stato all'altro come se il linguaggio fosse un materiale e l'artista un fisico manipolatore.

È interessante notare questo sviluppo di Balestrini dalla scrittura al video, perché come notato da Antonio Loreto il montaggio poetico di Balestrini attua già una snaturalizzazione della poesia e della letteratura, in quanto trasferisce all'uso poetico una tecnica propria del linguaggio cinematografico.¹⁶⁹ Inoltre, esperimenti come *Tristanoil*, anche se con uno stacco temporale di decenni, ricordano gli esperimenti di cinepoesia del Gruppo 70¹⁷⁰ ed è interessante che, con tutte le varianti temporali applicabili, le tecniche di sperimentazione si muovano sempre su binari simili.

1.4 Ma noi facciamone un'altra: metonimia della forma poetica

Nell'opera di Balestrini il linguaggio, sollevato dalla sua funzione di *medium*,¹⁷¹ assurge a soggetto della poesia, inserendosi in quella che Curi ha definito «poetica di materiali linguistici». Se è vero che un metalinguaggio è «un linguaggio che parla di un altro linguaggio», sostiene Curi, allora, «nella poesia di Balestrini il "metalinguaggio" è lo stesso linguaggio-oggetto transfunzionale».¹⁷² In realtà, quello che si vuole qui sostenere è che non solo il linguaggio è il soggetto della poesia, ma anche le figure retoriche e il "fare poesia" come procedimento letterario, creando anche una critica del linguaggio attraverso l'"uso" del

¹⁶⁹ Cfr. ANTONIO LORETO, *Dialettica di Nanni Balestrini*, cit., p. 16. Proprio l'interesse per il montaggio porterà Balestrini verso esperimenti di poesia visiva, avvicinandolo alle sperimentazioni di Lamberto Pignotti e del Gruppo 70, e anche ad esperimenti cinematografici come *Tristanoil* di cui si parlerà più avanti.

¹⁷⁰ Si veda il Capitolo II.

¹⁷¹ TOMMASO LISA, *Nanni Balestrini, la parola oggetto*, cit., p. 199 in nota.

¹⁷² FAUSTO CURI, *Metodo storia strutture*, Torino, Paravia, 1971, p. 211.

linguaggio. Questo intento di Balestrini si acuisce in *Ma noi facciamone un'altra* (1968), silloge è composta da *Altri procedimenti*, già pubblicato nel 1967 e dalla sezione dal titolo omologo *Ma noi facciamone un'altra*. Balestrini scrisse la maggior parte delle poesie tra il 1964 e il 1967 proprio a ridosso dei primi movimenti di rivolta sociale e culturale che avrebbero portato al Sessantotto. La raccolta non è importante soltanto da un punto di vista letterario, ma anche a livello di *engagement* politico perché vedremo come il linguaggio e i testi usati siano volutamente connessi alla realtà sociopolitica di quegli anni.

All'uscita di *Come si agisce*, Sanguineti aveva commentato:

Balestrini interrompe, come conviene, la composizione del libro, al punto in cui il lettore, posto che abbia ripercorso adeguatamente le fasi operative e appreso di conseguenza l'insegnamento che esse comunicano, possa continuare per proprio conto. E aver imparato appunto "come si agisce". Il libro di Balestrini, radicalmente e semplicemente, ignora la possibilità di chiusura formale: una calcolata combinazione che viene proposta, esplicitamente, come scelta tra le infinite combinazioni possibili del materiale linguistico, in un universo tutto formato di mere possibilità e combinazioni linguistiche.¹⁷³

Tale affermazione appare premonitrice al momento di analizzare *Ma noi facciamone un'altra*. Infatti, se consideriamo il titolo viene spontaneo chiedersi, a cosa si riferisca Balestrini con "un'altra" e soprattutto a chi con il noi di "facciamone". Interpretando le parole di Sanguineti, possiamo rispondere che "un'altra" sottintende poesia¹⁷⁴ e che il noi indica un soggetto plurimo che abbraccia l'autore ed il lettore, ormai entrambi "istruiti" sul "come fare poesia" e quindi possessori delle competenze necessarie per continuare l'opera. Anche il titolo della prima sezione "Altri procedimenti" con l'uso dell'aggettivo "altri" indica quest'idea di continuazione della sperimentazione secondo un percorso fluido e in crescendo.

Infatti, *Ma noi facciamone un'altra* porta a sviluppi estremi le soluzioni formali già usate in *Come si agisce*. Quello che spicca immediatamente è un uso molto più forte del

¹⁷³ EDOARDO SANGUINETI, *Come agisce Balestrini*, «Il Verrì», n. 10, 1963, p. 100.

¹⁷⁴ Cfr. CLAUDIO BRANCALEONI, *Il giorno dell'impazienza*, cit., p. 56.

frammento, della cancellatura¹⁷⁵ e degli spezzoni non più soltanto di frasi, ma anche di parole, arrivando a soluzioni che ricordano le "parole in libertà" futuriste, come vedrei più avanti. A proposito di questo Tommaso Lisa commenta che in *Ma noi facciamo un'altra*:

S'intensifica la disposizione visiva del materiale grafico, lo studio sulla forma geometrica dei testi, la solidità corporale delle lettere, riducendo però l'operazione a un meccanismo seriale. La successiva poesia di Balestrini esprime una poetica "materialista", superando il realismo figurativo e puntando verso un travestimento metaletterario che spoglia il testo di ogni sovrasenso. La descrizione dell'oggetto viene esclusa, atomizzata dal circuito dissipativo di una lingua quale cosa inerte. Il vuoto semantico unito all'uso semantico del vuoto servono a Balestrini per esporre il pieno della parola-cosa, del materiale linguistico accatastato graficamente. Nell'esasperazione "realistica" dell'assemblaggio di citazioni, la "contiguità" diventa l'unica legge compositiva.¹⁷⁶

Questa materializzazione e solidità corporale si vede sin dal componimento in apertura dal titolo *Istruzioni*, che ha una funzione di guida alla lettura. Riportiamo di seguito l'*incipit*:

azione che si rivela
 in modo che formi un netto distacco
 e che diciamo mentre
 complesso dapprima molto
 viene eseguito ogni giorno
 tre volte al giorno la vomita
 con gli occhi del linguaggio
 e la parola sulla parola
 di contraddizione per la nostra civiltà
 compiere alcuni movimenti con
 sequenza
 se questo è un gioco
 invece della rivoluzione
 mentre lui faceva il manifesto
 a una distanza di fogli di car
 dove e lin ma il soggea ela
 ha il margine leggermente frastaglia
 mi sfugge sempre.¹⁷⁷

¹⁷⁵ In *Ma noi* (forse frammento dello stesso titolo) Balestrini avverte "Qui manca un verso" (NANNI BALESTRINI, *Ma noi facciamone un'altra*, cit. p. 35).

¹⁷⁶ TOMMASO LISA, *Nanni Balestrini, la parola-oggetto*, cit., p. 199 in nota; Cfr. WALTER SITI, *Il realismo dell'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 39-40.

¹⁷⁷ NANNI BALESTRINI, *Ma noi facciamone un'altra*, cit., pp. 9-10.

Quello che immediatamente si nota è che i primi tre versi si trovano sul margine inferiore di una pagina e che il componimento continua poi nelle successive. Balestrini mette in continuo dubbi non solo le regole poetiche, prosastiche e dei generi, ma anche il libro in quanto mezzo, come avverrà in maniera più programmatica all'interno dei romanzi.¹⁷⁸ Quindi non sono i margini della pagina fisica ad influenzare il testo, ma il testo a definire la ripartizione dell'opera (si pensi alla *lassa* come unità tipografica minima usata anche in *Tristano*). Lasciando una pagina in bianco ed occupando soltanto le ultime tre righe inferiori, Balestrini detta una nuova fisicità del *medium*, che si piega ai desideri del poeta e non viceversa.¹⁷⁹ Quello che avviene è un logoramento del concetto stesso di testo, inteso come scrittura lineare, o comunque soggiacente a determinate regole, verso una scrittura che non rispetta la linearità e come vedremo tende ad una simultaneità di tipo futurista.¹⁸⁰ Inoltre, l'andamento geometrico a onda regolare dell'inizio dei versi conferma quanto Lisa commentava di un'attenzione maggiore alla forma visiva dei poemi. In questa poesia-istruzioni a differenza di una spiegazione sul come leggere, troviamo un elenco dei titoli delle poesie che leggeremo, come ad esempio «tre volte al giorno la vomita», «sequenza» o «invece della rivoluzione». Tutti i venti titoli dei componimenti della raccolta sono presenti, non con una progressione lineare rispettando la posizione tipografica ma secondo la successione 15, 6, 11, 10, 20, 8, 18, 5, 3, 4, 1, 2, 7, 19, 12, 17, 13, 9, 14, 16. Ancora una volta, Balestrini adotta una sequenza matematica per la guida alla lettura della sua opera, infatti, come notato da Cavalleri «15 è il terzo quartile della serie 1 a 20; 6 è il primo quartile, mentre 11 e 10 sono i due quartili centrali, dato che la serie è composta

¹⁷⁸ L'unità minima dei romanzi non è più il capitolo, ma la *lassa*, che influenza anche le scelte tipografiche degli stessi.

¹⁷⁹ Ovviamente questo si ricollega anche alla polemica contro la letteratura di consumo, l'editoria come fabbrica produttrice a catena di libri e il libro come prodotto consumistico.

¹⁸⁰ Come vedremo a breve in *Che accadono continuamente* (NANNI BALESTRINI, *Ma noi facciamone un'altra*, cit., pp. 37-42) e in maniera molto più evidente nei *Cronogrammi* (contenuti in *Come si agisce*) e nelle sue opere di poesia concreta e visiva di cui si parlerà di seguito.

da un numero pari di termini».¹⁸¹ Nel seguire l'ordine dettato dai titoli delle poesie Cavallieri ottiene un grafico a spirale (Fig. 1) Come si può notare, dal numero 15 tracciando la traiettoria suggerita da *Istruzioni* si nota subito che la lettura non è lineare (ossia dalla prima all'ultima pagina del libro), ma invece circolare e contorta. Sembra dunque appropriata la definizione di Spatola nella recensione a *Ma noi facciamone un'altra*, pubblicata su «il Verri», che definiva che «La caratteristica principale della poesia di Balestrini e il movimento».¹⁸² Inoltre, *Istruzioni* contiene anche stralci provenienti da *Come si agisce* e dal brano di Ronald Barthes che di *Altri procedimenti* era l'epigrafe «e la parola sulla parola» (v. 8) «costituisce ancora un tabù molto forte» (v. 108) «fare del linguaggio un oggetto» (v. 135). Questo è interessante alla luce della non finitezza delle opere di Balestrini che sembrano continuare, in un flusso ininterrotto, in altre raccolte in cui spesso vengono incluse come per *Il sasso appeso* o *Altri procedimenti*. In *Altri procedimenti* la citazione di Barthes afferma «faire du language un sujet, et cela à travers le langage même, constitue encore un tabou très fort (dont l'écrivain serait le sorcier): la société semble limiter également la parole sur le seze et la parole sur la parole».¹⁸³ Il concetto di tabù è molto importante in Balestrini, soprattutto se si pensa alla giustapposizione delle parole e dei lacerti di testo in maniera completamente dissacratoria. Balestrini rompe il tabù della morfologia, della sintassi e dell'unità testuale in *Ma noi facciamone un'altra*.

¹⁸¹ CESARE CAVALLERI, *Balestrini invita a farne un'altra*, in «Studi cattolici», Milano, marzo 1969, p. 206.

¹⁸² ADRIANO SPATOLA, *Nanni Balestrini: Ma noi facciamone un'altra*, «il Verri», 1970, p. 146. Il movimento di cui parla Spatola si riferisce anche all'idea di "azione" politica ed impegnata, come credeva anche Balestrini ed altri membri del Gruppo 63 come Sanguineti. Il movimento della poesia allora diventa movimento politico ed intellettuale. Si deve comunque precisare che *Ma noi facciamone un'altra* uscì poco prima dell'esplosione più violenta dei moti del '68, e che invece la recensione di Spatola è del '70. Senza negare un voluto intento di impegno nella poesia di Balestrini bisogna essere cauti nell'attribuire a *Ma noi facciamo un'altra* lo stesso *engagement* di, opere successive come *Vogliamo tutto* che sarebbe uscito da lì a pochi anni, figlio intellettuale di un Balestrini che aveva vissuto il Sessantotto.

¹⁸³ In NANNI BALESTRINI, *Altri procedimenti*, cit. p. 9.

Come abbiamo già detto, il movimento maggiore è quello delle parole sulla pagina, ma anche delle rotture che Balestrini crea attraverso monconi di parole. Si prendano in considerazione i seguenti versi di *Non smettere*:¹⁸⁴

che lo circondavano a una distanza di fogli di car
ta scritti dopo una settimana non hanno avuto un attimo
di si mescolavano al resto sussurravano tra le chi
azze calde prima voleva fare ancora qualche dom
anda altrimenti il corpo dimentica i movimenti aveva
detto all'improvviso su un percorso il sole sta
mattina sopra rughe brusche nella fronte del tem
po più rapido possibile esercitando una pressione
[...]¹⁸⁵

Procedimenti di rottura delle parole a fine verso erano già presenti in *Come si agisce*, ma come rivela Sanguineti, nel componimento sopra, l'*enjambement* è usato «in maniera tipograficamente traumatica»¹⁸⁶ ed obbliga ad una lettura principalmente visiva del testo per poterlo comprendere interamente. La frattura visiva e la frattura sonora devono sommarsi in modo da creare lo straniamento desiderato da Balestrini, se una delle due viene meno, si perde parte della forma. *Non smettere* sebbene si trovi dopo *Istruzioni* è stato scritto precedentemente, infatti, se torniamo al componimento in apertura ci rendiamo immediatamente conto dell'evoluzione della tecnica di rottura delle parole in Balestrini; si incontrano fratture non solo a fine verso, e mai concluse, come «a una distanza di fogli di car», ma anche all'interno del verso, come «dove e lin ma il soggea ela» in cui lo strazio dei significanti non lascia più alcuna memoria del significato. Il lacerto «a una distanza di fogli di car» è presente anche a fine del primo verso di *Non smettere*. Ma qui la parola "carta" viene conclusa nel verso successivo,

¹⁸⁴ Il testo fu anticipato per la prima volta nel '64 nell'antologia del Gruppo 63, curata dallo stesso Balestrini, per poi entrare a far parte di *Altri procedimenti* ed in fine di *Ma noi facciamo un'altra*.

¹⁸⁵ NANNI BALESTRINI, *Ma noi facciamone un'altra*, cit., p. 17. Il componimento ha come architetto uno scritto sulla morte di Kennedy.

¹⁸⁶ EDOARDO SANGUINETI, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, (1964), in ID., *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano, 2001, p. 95.

invece in *Istruzioni*, il significante rimane spezzato lasciando un vago sentore del significato di una parola mai finita di scrivere, un aborto di *parole*.¹⁸⁷ La *langue*¹⁸⁸ usata da Balestrini, come osservato da Lorenzini, in *Ma noi facciamone un'altra* subisce un forte ridimensionamento.¹⁸⁹ Quello che deriva da rotture lessicali come quelle citate sopra è una desementizzazione assoluta della parola, che però nella sua forma monca, abbozzata, abortita si trasforma in potenzialità; virtualmente "car", oppure "uto", "ea" potrebbero essere frammenti di moltissime parole italiane o straniere.¹⁹⁰ Soprattutto frammenti come "uto" o "tto" potrebbero acquistare il significato puramente grammaticale di rispettivamente "suffisso del participio passato dei verbi in -ere" o "suffisso del participio passato di alcuni verbi irregolari". L'apertura lessicale però porta al completo nonsenso semantico a livello sincronico.

La sperimentazione visiva e l'estrema rarefazione del referente sino alla lettera ripetuta o urlata come ultima vestigia della parola scomparsa si può vedere in *Che accadono continuamente*:

nnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnn
l'azione consiste nel confronto
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
mmmmmmmmmmmmmmmm.¹⁹¹

La ripetizione di "n", "a" o "m" oltre ovviamente ad essere un gioco di gusto prettamente futurista, attua una reclusione della parola umana a puro rumore, come i balbettii asemantici di un bambino. È come se il poeta stesse testando gli elementi minimi della lingua e la loro capacità espressiva. Inoltre, al momento della lettura l'occhio cade primariamente su questi versi, muovendosi in maniere del tutto istintiva dai versi-lettera ai versi sintagma,

¹⁸⁷ Questo rende più evidente che *Non smettere* è antecedente a *Istruzione*, la frammentarietà di Balestrini si intensifica.

¹⁸⁸ Ossia *parole* di testi preesistenti che per Balestrini diventa *langue* nelle sue opere.

¹⁸⁹ Cfr. NIVA LORENZINI, *L'itinerario realistico del materiale verbale nella poesia di Balestrini*, cit., p. 71.

¹⁹⁰ Cfr., *ivi*, p. 72.

¹⁹¹ NANNI BALESTRINI, *Ma noi facciamone un'altra*, cit. p. 39.

creando letture di volta in volta diverse e una sorta di percezione simultanea di immagini e parole.

Questa importanza della ripetizione, appare ancora più evidente in *Invece della rivoluzione*:

00 invece della rivoluzione invece della
 a rivoluzione invece della rivoluzione
 e invece della rivoluzione invece dell
 lla rivoluzione invece della rivoluzion
 one invece della rivoluzione invece de
 ella rivoluzione invece della rivoluzio
 ione invece della rivoluzione invece d¹⁹²

Ritengo estremamente interessante notare come questo testo di Balestrini si avvicini a esperimenti di poesia concreta come *Ra terra ter* (1956) di Décio Pignatari o *Vem navio* (1958) di Haraldo Campos membri del gruppo portoghese Noigandres.¹⁹³ Tra i poeti della Neoavanguardia questa operazione di Balestrini è comparabile a *Ricercari* di Vincenzo Accame pubblicata sulla rivista «Tool» nel 1968; in questo componimento di Accame si ripetono le stesse parole e sintagmi nei diciotto versi che formano un quadrato.¹⁹⁴ Questo procedimento di ripetizione crea la materializzazione della parola che nella poesia concreta diventa il centro della riflessione estetica. Nel componimento di Balestrini oltre all'accumulazione spicca immediatamente l'aspetto visivo di "simmetria"; la ripetizione delle medesime parole crea un ordine visivo che cozza ovviamente con il disordine semantico e sintattico. Ogni stanza ha uno stesso verso ripetuto sette volte con quelli che appaiono gli scarti

¹⁹² *Ivi*, p. 83.

¹⁹³ Nel gruppo di Noigrandes l'aspetto semantico della parola cessa di avere importanza. Infatti, la parola diventa un ideogramma che comunica soltanto la propria struttura contenuto, sebbene spesso si abbiano residui semantici. (Cfr. LAMBERTO PIGNOTTI, STEFANIA STEFANELLI, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, cit. pp. 126-127). Si veda come esempio la poesia di Haraldo de Campos *se / nasce / morre* (1958). Un altro esempio, molto più recente di questo genere di sperimentazioni che continuarono negli anni Settanta e inizio anni Ottanta, è il poema *Cinéma* (1981) di Ilse e Pierre Garnier in cui la ripetizione gioca anche con il titolo e il montaggio cinematografico. (Cfr. *ivi*, pp. 144-145).

¹⁹⁴ Cfr. VINCENZO ACCAME, *Il segno poetico*, cit., p. 109.

di un taglio laterale. Nella seconda stanza l'ultimo verso cambia e lo ritroviamo poi nella terza stanza in penultima posizione ma con scarti diversi, con un nuovo lacerto in ultima. Come notato da Cavallieri si ottiene in questo modo «uno scorrimento verso l'alto con l'aggiunta di un verso ad ogni strofa e l'eliminazione del primo, ed un movimento laterale che ricollega i singoli versi della stessa specie in unità "più lunghe"». ¹⁹⁵ La lettura di tale componimento allora può avvenire linearmente oppure seguendo i numeri che Balestrini annota a lato leggendo soltanto i versi nuovi con le aggiunte delle strofe successive ¹⁹⁶. Si riporta di seguito la prima parte di tale lettura possibile:

0 invece della rivoluzione
 1 nell'interno della camera si aprono i pacchetti contenenti il materiale di vetro
 che era stato tenuto
 2 avvolto dal momento della sterilizzazione quindi si tolgono i tappi di cotone
 dal tubetto contenent
 3 e la coltura da quello sterile mentre si applica un piccolo batuffolo di cotone
 sterilizzato sull'im
 4 boccatura di ogni pipetta in ciascuna delle sei provette s'immettono quindi 9
 millilitri di acqua st [...]
 14 nte il liquido germicida si sceglie quindi un'altra pipetta sterile e con questa
 si trasferisce un m
 [...]
 21 ì le concentrazioni minori vale a dire la 1:10000 la 1:100000 la 1:1000000
 invece della rivoluzio
 0 ne invece della rivoluzione del ¹⁹⁷

Il brano che ne deriva ha senso compiuto e parla di una manipolazione di provette, forse per il controllo delle nascite, "liquido germicida" o chissà per quale altra manipolazione artificiale o artificiosa del mondo, ma appare evidente la condanna di Balestrini che ironicamente sente inutile qualunque rivoluzione. ¹⁹⁸ Questo tipo di scrittura, ricorda la sequenza di testo codificato nei programmi dei computer in cui a una serie di istruzioni con un

¹⁹⁵ CESARE CAVALLIERI, *Balestrini invita a farne un'altra*, cit., p. 207.

¹⁹⁶ Cfr. *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ Cfr. *Ivi*, p. 208.

"prima" e "dopo" si va aggiungendo il testo con una serie di istruzioni per decodificarlo. Infatti, il movimento verso l'alto è tipico della lettura sugli schermi dei computer. Secondo Arnheim l'entropia si percepisce come «frantumazione della forma», «dissolvimento dei contesti funzionali», «abolizione delle collocazioni significative»,¹⁹⁹ confrontando l'entropia con la struttura, l'opposizione tra ordine e disordine si può delineare il grado di informazione data.²⁰⁰ Da questo punto di vista in Balestrini abbiamo una dialettica tra ordine matematico e geometrico e dissolvimento formale della lingua che portano ad un annullamento dell'informazione data. Se consideriamo ad esempio la sezione *Perimetri*, ci rendiamo conto che il significato che qui rimane è la forma stessa dei componimenti. Ad esempio, il quarto testo (Fig. 4) è una forma rotondeggiante e geometricamente simmetrica. La forma si posa a caso su un testo e lo forza ad entrare nella forma stessa, frantumando le parole che si trovano appunto sul "perimetro". Nell'ultimo verso si legge "uovo" e questo poema ha la forma di un uovo. Dagli stralci di testo comprensibili ci rendiamo conto che il testo da cui il perimetro-uovo ha estrapolato il materiale parlava di divisione cellulare e riproduzione e non possiamo non accorgerci dell'ironia del parallelismo tra forma e fossile di contenuto. In questo specifico componimento Balestrini sta giocando con una lunga tradizione di poesia visiva che dall'antica Grecia, soprattutto Teocrito, è arrivata sino a Rabelais, ad Apollinaire dei *Calligrammes*, a Marinetti.²⁰¹ Per questa poesia Edoardo Esposito ha proposto di seguire la sequenza di versi 10, 12, 8, 14, 6, 16, 4, 18, 2, 19, 1, 17, 3, 15, 5, 13, 7, 11, 9., in tal modo si può secondo il critico procedere ad una decrittazione del componimento, seguendo sempre una regola matematica come abituale in Balestrini.²⁰² Esposito commenta:

¹⁹⁹ RUDOLF ARNHEIM, *Entropia e arte. Saggio sul disordine e l'ordine*, Torino, 1974 cit. in NIVA LORENZINI, *L'itinerario realistico del materiale verbale nella poesia di Balestrini*, cit., p. 75.

²⁰⁰ Cfr. *Ibid.*

²⁰¹ Si veda il Capitolo II.

²⁰² Cfr. EDOARDO ESPOSITO, *Metrica e poesia del Novecento*, Milano, FrancoAngeli, 1992, pp. 32-34.

Regole metriche e regole sintattiche sono state [...] violate non in spregio alla loro ripetitività e meccanicità, ma in omaggio, semplicemente, a una diversa regola strutturale. Il dérèglement non interessa più tous les sens; siamo lontani dal romanticismo e dal predominio dell'io, o piuttosto siamo in un ambito in cui sulle altre funzioni dell'io domina una razionalità fredda che contrabbanda sotto le spoglie esteriori del linguaggio poetico la completa irrisione di ciò che questo linguaggio profondamente ha significato e più continuare a significare.²⁰³

Ciò che viene deriso non è la poesia, che per Balestrini continua a valere come priorità, ma la razionalità dell'uomo tipografico che perde qualunque potere nella lettura dell'opera di Balestrini, in quanto è il poeta a creare le nuove regole tipografiche. Tutta la sezione *Perimetri* è formata da rettangoli, quadrati, ovali che ritagliano lo spazio, come in un quadro in vuoti e pieni; infatti, non possiamo parlare di testo in forme geometriche, ma di forme geometriche, che quasi per caso si trovano a contenere del testo. Questo gusto per il *collage* visivo come vedremo a breve ha accompagnato Balestrini durante tutta la sua carriera poetica.²⁰⁴ In *Ma noi facciamone un'altra*, come già in *Come si agisce*, la definizione di parola e poesia, piuttosto che immagine, sembra essere tale solo grazie al mezzo, il libro, scelto per la diffusione. In *Gio gio* il testo appare come il versante positivo di una curva di Gauss divisa tipograficamente in quattro parti; *Tre volte al giorno la vomita* è invece formata da tre curve gaussiane che sono capovolte e appaiono come prue di navi.²⁰⁵ Balestrini sembra quasi dirci che non c'è differenza tra parola e immagine. Nella sezione *A colori* Balestrini ci descrive quadri potenziali compiendo un'operazione di *ekphrasis* di gusto rinascimentale. In tali descrizioni, colori e geometrie sono i campi semantici maggiormente impiegati. Si legga a tal proposito l'apertura:

albero/quadro per l'autunno
l'albero cioè un albero
verbale cioè un albero
il verde è un albero
l'albero della pubblicità
albero sensibile

²⁰³ *Ivi*, p. 33.

²⁰⁴ Ci si riferisce qui ai *Cronogrammi* e agli esperimenti di poesia concreta e visiva di cui si parlerà in seguito.

²⁰⁵ Cfr. CESARE CAVALLERI, *Balestrini invita a farne un'altra*, in «Studi cattolici», Milano, marzo 1969, p. 208.

l'albero dell'albero
e ci sono altri alberi.²⁰⁶

È evidente l'intento visivo di un tale uso dei campi semantici. In questa operazione di Balestrini Patrizi ha attribuito una «funzione di metafora». Anche Balestrini, in *Linguaggio opposizione*, sembra dare conferma di quanto sostiene Patrizi:

Accade talvolta di notare con stupore, nello sclerotico e automatico abuso di frasi fatte e di espressioni convenzionali che stanno alla base del comune linguaggio parlato, un improvviso scattare di improvveduti accostamenti, di ritmi inconsueti, di involontarie metafore; oppure sono certi grovigli, ripetizioni, frasi mozze o contorte, aggettivi o immagini spropositate, inesatte, a colpirci e a sorprenderci, quando le udiamo galleggiare nel linguaggio anemizzato e amorfo delle quotidiane conversazioni, straordinarie apparizioni che arrivano a illuminare da un'insolita angolazione fatti e pensieri.²⁰⁷

Eppure, più che il sintagma «involontarie metafore» quello che spicca, a mio avviso, sono «certi grovigli, ripetizioni, frasi mozze o contorte, aggettivi o immagini spropositate, inaspettate». Si vuole qui sostenere che questi "accostamenti" più che a metafore si debbano relazionare ad una tecnica metonimica che nasce attraverso una promiscuità fisica tra le parole, ma anche tra la forma e le parole. L'aspetto visuale delle poesie e la concretezza delle parole sulla pagina portano al «prevalere dell'asse metonimico sull'asse metaforico».²⁰⁸ Questa affermazione di Conte, a parer mio, è lacunosa nella spiegazione di cosa si intenda per "asse metonimico" non fornendo alcun esempio dal testo. Fa eccezione invece lo studio di Walter Siti, *I funerali di Togliatti*,²⁰⁹ che invece presenta un'analisi dettagliata e a mio avviso esaustiva dell'uso in Balestrini di una narrativa «esasperatamente metonimica».²¹⁰ Nella linguistica o nella retorica la metonimica si riferisce alla sfera semantica di una parola e nello specifico alla

²⁰⁶ NANNI BALESTRINI, *Ma noi facciamone un'altra*, cit. p. 23.

²⁰⁷ ID., *Linguaggio e opposizione*, cit., p. 163.

²⁰⁸ GIULIO CONTE, *Le istruzioni del desiderio*, «Il Verri», settembre 1976, n. 2, p. 63.

²⁰⁹ WALTER SITI, *I funerali di Togliatti*, in ID., *Il realismo dell'avanguardia*, cit. pp. 34-46.

²¹⁰ *Ivi*, p. 34.

possibilità per due termini di uno stesso campo semantico o di campi semantici contingenti di mutuare il significato. Questo procedimento naturale in molte lingue permette la creazione di nuovi significati o usi linguistici, in poesia è ampiamente usato come figura retorica per ampliare le possibilità espressive del verso. Per Siti, in Balestrini la metonimia nasce da un uso specifico della metafora. Infatti, Balestrini usa metafore i cui campi semantici sono «estremamente lontani; talmente lontani che è difficile trovare un comune elemento di senso che li unifichi».²¹¹ La distanza tra i campi semantici delle metafore di Balestrini diventa completamente invalicabile ed è pertanto che si deve constatare, d'accordo con Siti, che quel che rimane è la pura contiguità senza cercare di relazionare i sensi.²¹² L'uso della metonimia in Balestrini si associa alla reificazione delle parole del linguaggio, come osservato da Walter Siti e da Tommaso Lisa. Lisa a proposito di questo sostiene che in *Ma noi facciamone un'altra*:

S'intensifica la disposizione visiva del materiale grafico, lo studio sulla forma geometrica dei testi, la solidità corporale delle lettere, riducendo però l'operazione a un meccanismo seriale. La successiva poesia di Balestrini esprime una poetica "materialista", superando il realismo figurativo e puntando verso un travestimento metaletterario che spoglia il testo di ogni sovrasenso. La descrizione dell'oggetto viene esclusa, atomizzata dal circuito dissipativo di una lingua quale cosa inerte. Il vuoto semantico unito all'uso semantico del vuoto servono a Balestrini per esporre il pieno della parola-cosa, del materiale linguistico accatastato graficamente. Nell'esasperazione "realistica" dell'assemblaggio di citazioni, la "contiguità" diventa l'unica legge compositiva.²¹³

Concordo con la posizione di Siti e Lisa in quanto che le relazioni metonimiche in *I funerali di Togliatti*, ma anche in altre opere di Balestrini, esistono solo per contingenza fisica sulla pagina o fisica tra parola e mondo reale e non per una relazione di significato. La contiguità diventa una legge, come sostiene Siti, essa è una necessità «assoluta e necessaria per

²¹¹ *Ivi*, p. 35.

²¹² Cfr. *ivi*, pp. 35-36.

²¹³ TOMMASO LISA, *Nanni Balestrini, la parola-oggetto*, cit., p. 199 in nota; Cfr. WALTER SITI, *Il realismo dell'avanguardia*, cit., pp. 39-40.

la crisi completa di ogni possibile *scelta semantica*».²¹⁴ Eppure, nonostante l'impossibilità di fare scelte semantiche, la scelta metonimica-contingente in Balestrini non è affatto casuale. Ad esempio, nella sezione *Perimetri* la forma geometrica "metonimicamente" ritaglia il testo attraverso un contatto o sovrapposizione su di esso. Allo stesso modo l'accumulo di parole, significanti²¹⁵ è una giustapposizione metonimica in cui anche il "vuoto" visivo o sonoro è metonimicamente messo in relazione con il "pieno" del testo. A mio parere, si può affermare che anche l'uso del sintagma come un "ideogramma" in Balestrini vive grazie alla giustapposizione metonimica-materiale degli stessi; il significato rimane incastonato nel sintagma, tagliato fuori da qualunque relazione metaforica di senso con i sintagmi successivi, ma materialmente legati ad essi dal volere dell'autore e dall'atto del *cut and paste*. La metonimia diventa dunque un atto estetico-materiale.

L'esempio culminante di tale procedimento è il componimento che si trova a metà della silloge dal titolo *I funerali di Togliatti*. Il titolo del componimento richiama un momento politico fondamentale di quegli anni e si ricollega a quanto si diceva in precedenza sull'*engagement* che si può leggere molto più forte che precedentemente in questa raccolta. Tranne il titolo non vi è nulla nel componimento che parli di Togliatti o dei suoi funerali. Di tutto l'avvenimento Balestrini parla di un unico particolare, una corona (o corone) di fiori rossa che accompagna il corteo,²¹⁶ ma ovviamente il colore rosso richiama alle posizioni politiche di Togliatti, quindi si mantiene una sorta di metonimia del significato. Come notato da Siti, in Balestrini non si può più parlare di metafora, infatti, i campi semantici che egli accosta sono così distanti da rendere incolmabile il divario; non si può quindi dedurre alcun senso

²¹⁴ TOMMASO LISA, *Nanni Balestrini, la parola-oggetto*, cit., p. 199, p. 36.

²¹⁵ Come si vedrà a breve anche di immagini nelle poesie visive.

²¹⁶ WALTER SITI, *I funerali di Togliatti*, in ID., *Il realismo dell'avanguardia*, cit., p. 34

supplementare.²¹⁷ Si può solo constatare che «la pura contiguità diventa l'unica legge»²¹⁸ e rinunciare a qualunque desiderio di relazionare i sensi. Con contiguità Siti si riferisce ovviamente alla metonimia. Concorro con l'analisi di Siti di descrivere la metonimia come impossibilità di fare una scelta,²¹⁹ in quanto "la non scelta" porta Balestrini all'accumulo, a mettere nel testo tutte le scelte possibili e creare una forma plastica per la poesia e le parole. Si riporta di seguito l'*incipit* del componimento:

con venature rosse e pun
lungo le venature e porporino al rov
la sezione punteggiata è coperta di
colore cremisi bronzato al rovescio

azze argentea ha il rovescio cremisi
vermigli fra gli interstizi delle ve
il rovescio è castano rossastro bron
picchiettati di macchioline circolari

peluria rossa forma disegni irregola
on minore accentuazione di vermiglio
con grande croce vermiglia la centro
segna il contorno è coperta di peluria argentea

tura centrale è attorcigliata a spir
ungo nervature è screziat di ros
fra le venature porpora con riflessi iridescenti
delle nervature sono di un rosso vivo vermiglio.²²⁰

Ritengo che sia evidente l'accumulazione quasi ossessiva di termini che si riferiscono al campo semantico del "colore rosso". Il colore rosso è dominante in tutto il componimento e, come annotato da Siti, presenta ben 63 occorrenze contro le 2 occorrenze degli altri colori.²²¹ Sono presenti diverse sfumature: *rosato*, *roseo*, *rosa*, *rossastro*, *rosso*, *porpora*, *porporino*,

²¹⁷ Cfr. *Ivi*, p. 35.

²¹⁸ *Ivi*, p. 36.

²¹⁹ Cfr. *Ibid.*

²²⁰ NANNI BALESTRINI, *Ma noi facciamone un'altra*, cit., p. 49.

²²¹ Cfr. WALTER SITI, *I funerali di Togliatti*, cit., p. 45.

purpureo, scarlatta, vermiglio, cremisi, castano. Sia Siti che Brancaleoni vedono nella ripetizione ossessiva del rosso un simbolo del comunismo. Quello che a mio avviso è interessante notare è che ognuna delle occorrenze del campo semantico mette in associazione metonimica il colore rosso, ossia "proprietà fisica di un oggetto di essere rosso", pertanto una qualità materiale in senso aristotelico, con le corone di fiori di cui tale colore fisicamente fa parte e delle bandiere comuniste. È un rosso che definirei molecolare piuttosto che semantico. Come notato da Siti, questo è ancora più evidente dall'insistenza su termini che indicano la materia in cui tale proprietà-di-rosso si infonde: *peluria, peli, peloso, ciuffetto di rossa peluria*.²²² Ritengo che il colore rosso dunque assumi per metonimia anche le caratteristiche formali delle parole a cui si riferisce, non è soltanto colore, ma è "tatto e consistenza del rosso" quindi raggiungimento della materializzazione della parola "rosso".²²³ A mio parere, questo procedimento di giustapposizione colore/cosa è un tratto distintivo di *Ma noi facciamone un'altra* è dimostrato anche da *A colori*, come ad esempio nella strofa che segue:

l'amico g.f.
 blu/ il pavimento della pittura
 marrone/ e i passi necessari
 azzurro / dove stiamo andando
 bianco/ guardando bene
 rosso/ poi viene nero
 grigio/ non c'è più nessuno
 giallo/ un'altra immagine.²²⁴

²²² Cfr. *Ibid.*

²²³ Un uso simile della parola "rosso" si trova ne *La ballata di Rudi* di Pagliarani, in cui il poeta attua un procedimento di ripetizione della parola che genera nel lettore una materializzazione cognitiva del colore rosso. Pagliarani scrive «proviamo ancora col rosso: rosso, un cerchio intorno, poi rosso su rosso: Nandi ci fosse/ col rosso un cerchio rosso». Leggendo questi versi concordo con l'analisi di Sgavicchia che «il rosso si trasforma in corpo», creando nella sezione B del trittico una geometria mistica, come un mandala che simboleggia la coscienza del cosmo e nella sezione C una lingua privata e una rivoluzione privata in cui Nandi rappresenta il senso "rivoluzionario" della rinascita sia politica ed estetica attuata proprio grazie alla solidificazione del "rosso" (Cfr. SIRIANA SGAVICCHIA, *Kipling, Brecht, Eliot nella "Ballata di Rudi"*, in «L'illuminista» numero 20/21, anno VII, 2007, p. 227).

²²⁴ NANNI BALESTRINI, *Come si agisce*, cit. p. 24.

Ritengo che la scelta tipografica della sbarra tra il colore e il sintagma-oggetto rappresenta, sulla pagina, la giustapposizione metonimica di cui si parlava poc'anzi. Con questo metodo Balestrini raggiungeva quella materializzazione della lingua che era stata oggetto delle discussioni del Gruppo 63, specialmente degli incontri di Palermo del '63 e del '65, ma anche dimostra di essere in dibattito sincronico e diacronico con la poesia e la letteratura moderna, partendo da Pound, a Arp, arrivando a poeti francesi, come Queneau, Saporta ed altri. È interessante, a mio avviso, notare come all'interno della sperimentazione poetica di Balestrini, la giustapposizione di parole in questo caso di colori serva per creare una materializzazione e concretizzazione della lingua che trascenda il significato e crei una forma-significato che rifletti metasemanticamente sull'essenza stessa del significare. Questa meta-riflessione sulla significazione volta a definire il significato come forma significante e non tanto contenuto semantico, spinsero Balestrini ad esperimenti che si muovono più sul piano della poesia concreta e visuale, spesso in contatto e dialogo con il Gruppo 70; una ricerca volta ad analizzare la significazione formale non solo dal punto verbale, ma anche da quello visivo e acustico; la definirei una *significazione totalizzante*.

1.5 Esperimenti di poesia visiva degli anni Sessanta: le parole si fanno immagini

Un discorso a parte meritano, a mio parere, gli esperimenti verbo-visivi di Balestrini, ispirati dagli esperimenti coevi di poesia visiva del Gruppo 70, soprattutto di Pignotti e Miccini ed esperimenti di natura non prettamente verbale-tipografica. Infatti, le sole parole non sono sufficienti per sperimentare a pieno il potenziale formale dei segni e simboli della realtà e dei mezzi artistici ed espressivi a disposizione. In Balestrini, la sperimentazione acustico-visiva corre a fianco di quella poetica sin dagli anni '60 e si manterrà una costante per tutta la sua

carriera artistica²²⁵. Pertanto, di seguito presenterò un'analisi degli esperimenti di natura non verbale compiuti da Balestrini durante gli anni '60.

Già in *Come si agisce* Balestrini pubblicava una poesia acustica, *Un istante con figure*, che commentava in nota come segue «Trascrizione di un testo di poesia acustica realizzata su nastro a mezzo delle apparecchiature elettroniche dello Studio di fonologia musicale della RAI, Milano, nell'aprile del 1962»²²⁶. Tali esperimenti avrebbero poi portato all'uso di registrazioni o interviste nei romanzi come in *Vogliamo tutto* (1971),²²⁷ *Gli invisibili* (1987), o anni dopo *I furiosi* (1994)²²⁸ mostrando un *fil rouge* della sperimentazione di Balestrini che ne stabilisce anche la forza e la fermezza espressiva. Durante gli anni '60, Balestrini si avvicinò alle sperimentazioni di poesia concreta²²⁹ e visiva, tecniche all'epoca impiegate da Lamberto

²²⁵ Abbiamo già parlato di *Tristano* e di come questo esperimento filmico sia connesso con il romanzo *Tristano*, a dimostrazione di una continua ricerca che si muove in maniera logica e omogenea.

²²⁶ NANNI BALESTRINI, *Come si agisce*, cit., p. 104. L'importanza del rapporto di Balestrini con il sonoro e la sonorità della lingua si può anche vedere dal progetto *Milleuna: parole per musica*. Raccolta di musiche con testi adattati di Balestrini, scritte per varie occasioni (soprattutto teatrali). La musica è a cura di musicisti della Neoavanguardia come Luigi Nono, Valeria Magli, Vinicio Caposella. Lo stesso Balestrini ha prestato la voce ad alcune di queste letture musicate, mostrando anche un lato performativo originale delle sue poesie. (NANNI BALESTRINI, *Milleuna: parole per musica*, DeriveApprodi [e MFR], Roma, 2007).

²²⁷ Il primo romanzo *Tristano* aveva rappresentato la fine del romanzo in senso borghese, ossia lettura con un senso logico e piacevole, rappresentando una forma di ripensare il romanzo come esperimento linguistico e di genere, soprattutto come risposta al dibattito del secondo incontro del Gruppo 63 a Palermo nel 1965 proprio sulla necessità di un nuovo romanzo (si veda *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit.). *Vogliamo tutto* nasce dall'esperienza di Potere Operaio e delle lotte operaie. Durante gli scioperi di operai e studenti alla Fiat di Torino, Balestrini aveva raccolto la testimonianza di un operaio di nome Alfonso Natella. Sul contenuto del romanzo Balestrini afferma:

Vogliamo tutto vuole essere innanzitutto la storia dell'operaio-massa oggi in Italia. Questa storia si presenta qui come un romanzo: non però in quanto si tratta di un'invenzione fantastica, ma in quanto è l'operazione forzata di tipizzare nella storia, nelle esperienze di un unico personaggio, tutto il comportamento di quello strato sociale che è stato definito l'operaio-massa. (NANNI BALESTRINI, *Prendiamoci tutto*, Feltrinelli, Milano, 1972, pp. 7-10).

Sulla questione della lingua scelta Balestrini usa una "lingua bassa" ma senza rinunciare alla sperimentazione avanguardista. Con *Vogliamo tutto* Balestrini inizia la sperimentazione in prosa e l'uso della lassa come "metro" letterario e tipografico.

²²⁸ I protagonisti del romanzo sono i tifosi calcistici delle milaniste "Brigate rosso-nere". È un romanzo corale, riscrittura del flusso verbale dei giovani tifosi milanesi, un linguaggio basso e comico. Per fare questa operazione ironica e dissacratoria degli "eroi" del romanzo, Balestrini usa la tecnica del "coro" della tragedia greca, genere alto e serio della tradizione, compiendo una doppia dissacrazione, ma anche amplificando l'effetto comico di quello che appare anche come uno dei tanti "cori" che i tifosi cantano allo stadio.

²²⁹ A tale proposito si vuole notare la pubblicazione di alcune delle sue poesie tratte da *Come si agisce* e *Ma noi facciamone un'altra*, più l'inedita *Senza lacrime per le rose* (1969) in una raccolta dal titolo *Poesie pratiche 1954-*

Pignotti, Eugenio Miccini e da altri membri del Gruppo 70. Tra il Gruppo 63 e Gruppo 70 vi fu collaborazione ed influenza, ad esempio Pignotti prese parte al primo incontro del Gruppo 63 ed Umberto Eco al primo incontro del Gruppo 70.²³⁰ Il Gruppo 70 si riunì per la prima volta a Forte Belvedere nel maggio del 1963, invece il Gruppo 63 a Palermo nell'ottobre dello stesso anno. Sebbene le necessità di rinnovamento artistico e letterario che spinsero i membri dei due gruppi siano le medesime, ciò che differenzia il Gruppo 63 e il Gruppo 70 è l'operazione estetica sviluppatasi all'interno di quest'ultimo, infatti Barilli commenta che nel Gruppo 70 «i consueti materiali scritturali (in veste guttemberghiana o no) si vedessero affiancati da altri, [...] di provenienza visivo-iconica»,²³¹ laddove invece il Gruppo 63 rimase legato quasi esclusivamente alla pagina tipografica. Inoltre, la raccolta ontologica *Poesie visive* del 1965, oltre ai poeti visivi del Gruppo 70, conteneva opere anche dei novissimi Balestrini, Giuliani e Porta, in veste "visiva".

Le poesie visive di Balestrini degli anni '60 sono influenzate come per il Gruppo 70 dal Dada, si possono accostare a Tzara dei *Vingt-cinq poèmes* del 1918, ma anche dall'esperienza collagistica di Picasso, Schwitters, John Heartfield e Hannah Höch.²³² Lo stesso Balestrini si inquadra all'interno di questa tradizione affermando:

Da più di un secolo sia nell'arte che nella poesia uno dei fenomeni più interessanti e validi è la loro felice contaminazione con tutte le altre espressioni artistiche. Non ne sono nati nuovi generi, ma fusioni ogni volta diverse, segnando una ormai lunga tradizione che risale a Mallarmé²³³, al Futurismo e al

1969, pubblicata nel 1976, il cui titolo richiama la concretezza e oggettualità. (NANNI BALESTRINI, *Poesie pratiche 1954-1969*, Einaudi, Torino, 1976).

²³⁰ Eco stesso ricorda l'eterogeneità dei partecipanti al primo incontro del Gruppo 63 affermando che «insieme alla squadra de *Il Verri* sedevano, chi come Pignotti, veniva da diverse esperienze fiorentine; o come Leonetti, da una linea Officina-Menabò; e vagantes [...]» (UMBERTO ECO, *La generazione di nettuno*, in *Gruppo 63*, cit., p. 409).

²³¹ Cit. in LAMBERTO PIGNOTTI, STEFANIA STEFANELLI, *Poesia verbovisiva e sinestetica*, cit., p. 133.

²³² Cfr. BRUNO CORÀ, *Nanni Balestrini: qualcosa per tutti, in versi*, in NANNI BALESTRINI, *Qualcosapertutti. Collage degli anni '60*, Genova il Canneto Editore, 2010, p. 12.

²³³ Si ricorda che il poema di Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hazard* del 1897 rappresenta un momento importantissimo per l'avvio della sperimentazione poetica del Novecento. Il poema si estende per 20 pagine ed è stampato con diversi tipi di carattere, lasciando volutamente moltissimi spazi bianchi. Ogni pannello del poema è

gran numero di ricerche che hanno avuto luogo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Il mio atteggiamento di considerare la parola come oggetto fisico e di farne un fatto visivo, oltre che un supporto di significato, si inserisce in questa tradizione [...].²³⁴

Balestrini quindi conferma un'attrazione verso la sfera del visivo e dell'immagine. Come abbiamo già visto la geometria e forma dei poemi è fondamentale in *Ma noi facciamone un'altra*, essa determina il contenuto "linguistico" degli stessi, taglia l'amalgama della lingua, i testi-*langue* di Balestrini, secondo una struttura determinata. Franco Purini ha definito questa tensione linguistica «spazialità matematica»,²³⁵ in cui il registro linguistico e geometrico-visivo coesistono; questo fa sì che la poesia di Balestrini si debba fruire sia a livello sonoro che visivo, ossia come spazio-immagine sulla pagina. Nelle sperimentazioni di poesia visiva, non solo forme geometriche, ma i ritagli stessi dei testi o periodici diventano parte della poesia, siano essi testo o immagini. Balestrini ne spiega la genesi:

All'inizio degli anni '60 scrivevo poesie in cui facevo un uso abbondante di citazioni, anche di titoli di giornali, e mi è venuto così spontaneo di ritagliarli, combinarli, incollarli su dei grandi fogli. Un'operazione che mi permetteva di uscire dalla soffocante pagina del libro, non a caso chiamata gabbia, con la sua banale linearità tipografica che permette un'unica direzione di lettura.²³⁶

Il passaggio è stato, quindi, naturale, un desiderio di ampliare la sperimentazione oltre il *medium* del libro. Non avviene una manipolazione e montaggio tipografico, ma la poesia diventa un'opera di collage-artistico, e la parola si converte in un'*icona visiva*. Come precisato da Achille Bonito Oliva «in questo caso l'opera non è il frutto di uno sconfinamento o di un intreccio linguistico, ma bensì il risultato di una fondazione di un diverso spazio estetico».²³⁷

composto da due facciate una di fronte all'altra in cui la lettura può muoversi liberamente dall'una all'altra senza dover seguire una traiettoria lineare.

²³⁴ NANNI BALESTRINI, *Notizia*, in ID., *Qualcosapertutti*, cit., p. 13.

²³⁵ FRANCO PURINI, *Forme e parole*, in *Con gli occhi del linguaggio*, Fondazione Mudima, Milano, 16 Maggio- 6 Giugno 2006, Grafiche Aurora, Verona, 2006, *passim*.

²³⁶ NANNI BALESTRINI, *Notizia*, in ID., *Qualcosapertutti*, cit., p. 13.

²³⁷ ACHILLE BONITO OLIVA, *Poesia in forma turrata di parole (Stile non trafugabile)* in *Con gli occhi del linguaggio*, cit., p. 27. Sebbene queste di Balestrini siano a pieno diritto poesie visive, l'esperimento di Balestrini è diverso da quello di Pignotti, Miccini o altri poeti del Gruppo 70. Infatti, Balestrini non rinuncia alla poesia

Questo desiderio di trovare nuove dimensioni di ricerca lo spingeranno anche a fare esperimenti di pittura, di scultura e cinematografici.²³⁸ Inoltre, non dobbiamo dimenticare i rapporti che Balestrini ebbe con vari artisti, da Dorfles, sulla cui rivista «Mac Espace» pubblicò alcune delle sue prime poesie, a Enrico Baj, Pietro Manzoni²³⁹ e Enrico Castellani, attraverso i quali poté pubblicare sul n. 1 di «Azimuth» il componimento *Innumerevoli ma limitate*,²⁴⁰ importante anche ricordare l'amicizia e collaborazione con Gianfranco Baruchello.²⁴¹

Una delle prime prove di poesie visive sono i *Cronogrammi*²⁴² pubblicati in *Come si agisce*, esposti per la prima volta alla libreria Ferro di Cavallo in via Ripetta a Roma,²⁴³ trasposizione tecnico-visiva dei *Frammenti del sasso appeso*. Il titolo richiama in senso ironico ai *Calligrammes* di Apollinaire che non a caso sono sperimentazioni di poesia visiva. Anche il *cut-up* del pittore Brion Gysin²⁴⁴ ricorda da vicino la tecnica di montaggio casuale della parola nello spazio del Balestrini dei *Cronogrammi*. Eppure, il lavoro di Balestrini è anche consapevolmente indipendente. Infatti, analizzando in maniera più dettagliata il titolo *Cronogrammi*, si può dividerlo nelle due parti "crono" e "grammi". Il suffisso "gramma" dal greco γράμμα, dallo stesso tema γράφω «scrivere», si riferisce alla scrittura di segni, immagini

stampata, al libro, ma semplicemente cerca un altro mezzo estetico per espandere la propria ricerca, continuando a dedicarsi ad entrambe fino ad oggi. Pignotti ad esempio si dedica quasi esclusivamente alla poesia visiva, o alla performance poetica, mostrando un irreversibile abbandono del libro; la poesia visiva soppianta la poesia tradizionale.

²³⁸ I collage degli anni '60 sono stati esposti per la prima volta integralmente solo nel 2010 a Torino nella mostra *Qualcosa per tutti* presso il museo Artissima. Altre personali di Balestrini sono *Sfinimondo*, Fondazione Morra, Napoli 2004; *Italia politica*, Galleria VM21, Roma 2005; *Con gli occhi del linguaggio*, Fondazione Mudima, Milano 2006.

²³⁹ Suo compagno di scuola presso i gesuiti.

²⁴⁰ Cfr. BRUNO CORÀ, *Nanni Balestrini: qualcosa per tutti, in versi*, cit., p. 9.

²⁴¹ Con Baruchello ha pubblicato nel 2012 l'opera a due mani *Girano voci: tre storie* (NANNI BALESTRINI, GIANFRANCO BARUCHELLO, *Girano voci: tre storie*, Frullini Editore, Pistoia, 2012). L'opera si divide tra il testo di Balestrini e foto e schizzi di Baruchello. Inoltre, in *Le avventure della Signorina Richmond* (1972), Balestrini dedica un poema ecfastico alla serie *Scatole* di Baruchello (si veda il Capitolo III).

²⁴² Si trovano nella sezione dal titolo "Poesia concreta".

²⁴³ Cfr. BRUNO CORÀ, *Nanni Balestrini: qualcosa per tutti, in versi*, cit., p. 9.

²⁴⁴ Brion Gysin fu mentore di Burroughs ed entrambi crearono e perfezionarono il metodo del *cut-up* artistico; si ricorda che Balestrini su «Il Verrì» scrisse articoli di interesse su Burroughs.

o parole, che sono l'oggetto dei collage di Balestrini. Il prefisso "crono", dal greco χρόνος «tempo», viene usato da Balestrini per indicare la cronologia di lettura, o meglio la "simultaneità di lettura" che tali componimenti prevedono. Ed è proprio questa potenzialità di lettura sincronica che spinse Balestrini al collage artistico:

Quei collage aprivano [...] a una lettura molteplice, in tutte le direzioni possibili, su una superficie in cui gli occhi si potevano muovere come guardando la pittura di un quadro, E offendo anche una visione complessiva, grafica e materica: un'altra dimensione estetica che si aggiungeva a quella della parola, letta e intesa come suono, ritmo e significato.²⁴⁵

Nel *Cronogramma* n. 3 dal titolo *Contro il pericolo*, la disposizione del testo appare come una "nuvola di ricerca" di Internet, verrebbe da chiedersi se gli stralci che appaiono più grandi e in neretto siano più importanti semanticamente o se ci troviamo di fronte ad un'operazione temporale, ossia gli stralci più piccoli sono stati inseriti prima di quelli più grandi. Nei *Cronogrammi* ancora si può parlare di giustapposizione, infatti, i sintagmi-ritagli si trovano gli uni accanto agli altri e le rotture avvengono laddove Balestrini ha inferto il taglio con la forbice. I ritagli di stampa «pongono in evidenza i maggiori nodi problematici di quel frangente di anni in cui la guerra fredda tra i blocchi sovietico e americano, il boom economico, la strisciante alienazione sociale individuale e le prime contraddizioni di un paese come l'Italia, passato dalla povertà del dopoguerra a un primo stadio di benessere, occupano la vita collettiva e culturale»²⁴⁶. Infatti, si possono individuare parole che diventano "simboli" della realtà come "pericolo", "paura", «ucciderò», «missili», «atomiche», «bomba». Nello specifico la parola «bomba» ritorna, ossessivamente, in altri *Cronogrammi*, come nel *Cronogramma* n. 2, *È tutto pronto*, in cui appare spezzata in due parti che vedono la scissione della lettera "m" per l'intromissione del ritaglio «la paura della» in cui parte della "l" è stata tagliata via. Questi primi

²⁴⁵ NANNI BALESTRINI, *Notizia*, in ID., *Qualcosa per tutti*, cit., p. 13.

²⁴⁶ BRUNO CORÀ, *Nanni Balestrini: qualcosa per tutti, in versi*, cit., p. 10.

collage sono su sfondi bianchi (altri non contenuti in *Come si agisce* sono su sfondi neri) e appaiono come "pacchetti" di composizione di caratteri mobili di piombo sul banco della tipografia.²⁴⁷ Questo genere di collage ha accompagnato Balestrini negli anni, infatti, egli stesso ha affermato che «I miei primi collage, che avevo chiamato cronogrammi, utilizzavano unicamente titoli di giornale applicati su carta nera o bianca, e questa è rimasta la mia forma preferita e che continuo ancora oggi».²⁴⁸ Un esempio di collage su carta, non adattato per la stampa, a differenza dei *Cronogrammi*, è *L'avanguardia* (1964). Quest'opera è stata pensata e creata, come opera unica, al pari di un quadro e per una fruizione attraverso l'esposizione in una mostra. *L'avanguardia* è un'opera anche metalinguistica di riflessione sull'arte d'avanguardia che «impugna la frusta» del rinnovamento. Sebbene la giustapposizione di lacerti di testo sia asintattica ogni sintagma richiama ad un significato generale che si ricollega in qualche modo al titolo dell'opera.²⁴⁹ Balestrini userà la stessa tecnica anche in collage degli anni caldi dei movimenti operai e studenteschi, come in *Viva la libertà* (1967), *Studente perfetto* (1968) o *Sì alla rivoluzione operaia* (1972).

Se di giustapposizione si può ancora parlare nei *cronogrammi* e in questo tipo di collage prettamente verbali,²⁵⁰ non è così per altre poesie più propriamente visive degli stessi anni e di anni successivi. Infatti, si deve parlare più precisamente di sovrapposizione. Ne sono un esempio i sette collage della serie *Rombo* del 1966. Ritorna una figura geometrica che ritaglia l'opera (è evidente che il collage di partenza era più esteso) e crea uno spazio in cui essa può

²⁴⁷ Cfr. *Ivi*, p. 10.

²⁴⁸ NANNI, BALESTRINI, *Notizia*, in *ivi*, p. 13.

²⁴⁹ Esiste anche una versione a colori e con immagini sullo stesso tema, *L'avanguardia* (1963), in questa versione, le parole si stagliano su immagini di poeti della tradizione e opere ispirate alla tradizione letteraria che appaiono dal fondo del collage come nel quadro, *La libertà che guida il popolo* di Eugène Delacroix (1830). Il parallelismo con il famoso quadro dell'artista francese e la sovrapposizione di concetti d'avanguardia e immagini della tradizione letteraria, creano un rapporto metonimico ossimorico tra gli stessi, innescando l'ironia desiderata da Balestrini. Lo stesso tipo di giustapposizione ossimorica viene usata dai poeti visivi del Gruppo 70, come ad esempio Pignotti e Miccini. Si pensi a *Superleopardi* (1966) di Pignotti in cui *L'Infinito* di Leopardi ha la medesima valenza estetica di una pubblicità di elettrodomestici (si veda il Capitolo II).

²⁵⁰ I due tipi di ricerca continueranno paralleli fino ad anni recenti.

esistere. La base dei collage sono ritagli di testo di articoli di giornale su cui Balestrini sovrappone dei titoli di diversa dimensione. L'operazione che Balestrini compie è di annullamento stesso della nozione di testo, in quanto i testi dello sfondo non sono intesi per essere letti, o almeno non in senso orizzontale. Infatti, il testo è orientato da destra a sinistra e per poterlo leggere si dovrebbe ruotare la testa; al contrario i titoli sono orientati dall'alto in basso. Il testo quindi viene usato come immagine, nella sua natura di segno grafico, come una sorta di decoro. Ovviamente, la lettura è possibile ruotando la testa, ma è qui che entra in gioco lo straniamento; il lettore deve uscire dalla sua *comfort zone* per leggere lo sfondo, ma neppure così si troverà di fronte ad una fruizione semantica, soltanto a spezzoni di testo tagliati senza rispettare i margini. Stesso procedimento ma con un fondo per così dire alla seconda potenza è ad esempio il collage dal titolo *Romanzo* (1962). In esso Balestrini mostra tutta la sua ironia nei confronti della letteratura dal "consumo veloce" contemporanea. Il "romanzo" appare l'eroe del romanzo stesso, ma nello stesso tempo il testo viene privato di qualunque prospettiva di salvezza semantica, risucchiato dallo sfondo apocalittico in cui cielo e terra sono capovolti.²⁵¹

In questi stessi anni, Balestrini comincia a usare come fondi anche foto di riviste su cui sovrappone del testo:

Nella prima metà degli anni '60 ho utilizzato ampiamente le grandi foto a colori di settimanali come "Epoca" o "Tempo" che occupavano intere pagine, spaziando da immagini di attualità a argomenti storici, geografici, turistici.²⁵²

L'utilizzo del rotocalco è l'impiego di quello che al tempo era un modello di comunicazione di un certo stile di vita che andava sviluppandosi in Italia e che poi sarebbe stato veicolato completamente dal mezzo televisivo.²⁵³ Parliamo di una comunicazione indirizzata alla medio-alta borghesia veicolante messaggi di consumismo, moda, cultura di

²⁵¹ Uno stesso tipo di immagine-sfondo è usato da Balestrini anche per altri *collage*, come ad esempio *La voce* (1962).

²⁵² NANNI, BALESTRINI, *Notizia*, p. 13.

²⁵³ Cfr. *Ibid.*

massa omologata, e così via. In questa operazione possiamo vedere contemporaneamente un interesse per questo genere di mezzi di comunicazione di massa, ma anche una critica agli stessi, come avviene, in anni coevi, nelle poesie visive del Gruppo 70. Come sarà per i romanzi, Balestrini utilizza le fonti primarie (qui foto e ritagli di giornale) come forma di immedesimazione direi quasi "ambientale", per poi modificarle, adattarle, manipolarle in modo da renderle più reali.²⁵⁴ Il ritaglio di un'immagine tratta da un rotocalco ha una valenza quasi dadaista, come la pipa che dichiara di essere una pipa; se ritaglio un'immagine sto rendendo tale immagine un oggetto come ciò che essa ritrae. Questo è possibile perché estrapolandola dal contesto iniziale, viene meno la convenzione che tale contesto creava.

Quasi tutte le tematiche di attualità ispirano i collage di Balestrini. Ad esempio, i collage *Il Paradiso* (1961) e *Centenario* (1961), nascono in occasione del Centenario dell'Unità d'Italia del '61. Essi mostrano tutta una serie di immagini che alludono ad un nazionalismo impoverito a causa di un territorio che ancora presenta problematiche sociali e divari culturali. Specialmente *Il Paradiso* (1961) ricorda molto i collage di John Heartfield, che sono soprattutto su tema politico e sociale, collage contro il nazismo (era figlio di un comunista), la guerra, il nazionalismo estremo, lo sfruttamento del lavoro. La sovrapposizione e affollamento del materiale ritagliato e accumulato nel *collage*, crea nel fruitore un senso di soffocamento. Lo spazio visivo è caotico, la comunicazione di icone, anche spezzate, che escono dal mazzo di fiori sembra alludere alla presenza di altri sintagmi sepolti dalle foglie; la lettura simultanea sovrappone i concetti di per sé già frammentari. È interessante notare come il concetto stesso di metonimia è qui fisicamente applicato, infatti, se la metonimia linguistica può sostituire un significante e significato con un altro significante-significato, qui i sintagmi possono sostituire le foglie e i fiori del mazzo di fiori e prenderne la valenza referenziale (ossia sintagma=oggetto

²⁵⁴ Abbiamo visto che Balestrini continua ad usare questo genere di manipolazione del materiale linguistico-visivo con finalità critica fino ad anni recenti, come in *Tristanoil*.

foglia). Quello che ne deriva è un abbassamento dei sintagmi usati nei giornali, essi sono icone di nazionalismo, «Italia 61», «idea», «insieme», ma estrapolate dal contesto di partenza perdono qualunque valenza, ridotte ad essere meri rami; allo stesso tempo assistiamo anche a un loro aumento nel valore materico, da puro concetto ad oggetto.

Centenario, appare molto più vicino agli esperimenti di Poesia visiva di Pignotti, Miccini ed altri esponenti del Gruppo 70. La dissacrazione dell'evento patriota è creata attraverso l'abbassamento dei "simboli" della nazione, la caciotta «belpaese» prende il posto della bandiera, le Alpi simboleggiano i limiti e le divisioni di cui si parlava pocanzi, come la presenza di pecore e pastori. I sintagmi «CELEBRAZIONE», «DEL CENTENARIO», «DELL'UNITÀ», si stagliano su missili²⁵⁵, metonimicamente convertendosi nella violenza che questi rappresentano e cozzando contro il concetto «D'ITALIA» che invece metonimicamente si giustappone a un gregge di pecore. Anche la possibilità di viaggi spaziali è oggetto di vari collage di Balestrini, come in *CCCP* (1962) o *I misteriosi corpi* (1962). Il problema del sovraffollamento umano che all'epoca appena cominciava ad emergere come problema sociale viene presentato nei collage *India* (1962) e *Cina* (1962). In entrambi lo sfondo appare un groviglio di immagini-informazioni, con uomini appena individuabili, su cui si sovrappongono sillabe, forse parti di parole unitarie perdute. Il sovrappopolamento è sovrapposto alla sovra-comunicazione, entrambi causano una perdita di comunicazione e la dissoluzione delle unità nel tutto. Inoltre, Balestrini sta pensando anche all'alienazione dell'uomo in società, all'epoca, poco sviluppate economicamente, in cui l'identità personale si perdeva diventando soltanto forza-lavoro, semanticamente indefinibile come "essere uomo". Un concetto simile è espresso nel collage *Qualcosapertutti* (1963). L'universo si riduce a un caos incomprensibile di lettere e sillabe su cui spiccano i sintagmi «UN MILIARDO DI PIU' E DI MENO», «PER TUTTI» e il

²⁵⁵ Rappresentano anche le tensioni della politica internazionali, all'epoca si era nel pieno della guerra fredda e si percepiva il pericolo delle continue minacce tra Stati Uniti e URSS. Sempre sul tema della guerra fredda sono la serie di due dittici (A e B) *Il missile* del 1963.

sintagma rovesciato di «QUALCOSA». Il rovesciamento del sintagma serve per dare l'idea di assenza di direzioni o orientamento del *collage*, la direzione di fruizione potrebbe quindi essere diversa da quella convenzionale alto e basso.²⁵⁶ Estrema conseguenza della frammentazione del mondo circostante è lo spezzamento di corpi e immagini che rappresentano metonimicamente la realtà. Parole e immagini subiscono allora il medesimo trattamento, Balestrini le rende equivalenti nello smembramento della composizione, come in *Benvenuto Marchello* (1965). Le immagini frammentate sono prelevate da alcuni film di Mastroianni, ogni possibile narrazione viene distrutta dal taglio di Balestrini rivelando la fragilità della parola, dell'immagini e del suono. I quadrati vuoti, bianchi e grigi, appaiono come sillabe o parti di immagini eliminate, silenzi che assumono la medesima valenza dei pieni, tutti persi nell'incapacità comunicativa. Soluzioni simili si trovano in molte poesie visive di Pignotti, tra cui *Di scena il peggio* (1967), *Confezione d'inganni* (1967) e *Perdite di bellezza*, in questi collage il poeta compie uno smembramento delle immagini e azzeramento della parola che si avvicina molto a questo esperimento di Balestrini; in un mondo con troppi impulsi comunicativi che si accavallano gli uni agli altri si giunge all'azzeramento stesso della comunicazione.

In conclusione, quello che appare evidente in tutta la produzione collagistica di Balestrini è sempre l'interesse verso il movimento e l'evoluzione delle proprie tecniche; in ognuna delle sue opere si percepisce un moto, l'azione del "come si agisce" che Balestrini dimostra come unico componente del fare poetico che ancora rimane prerogativa del poeta, laddove non può che manipolare quanto è già stato detto. Non è tanto quindi dire qualcosa di nuovo ma fare in modo di dire qualcosa già precedentemente consumato in maniera nuova. Questo avviene attraverso la giustapposizione e accostamento di cose distanti che devono

²⁵⁶ La stessa idea si trova nel collage *La folla* (1963) in cui Balestrini compie un successivo passo nello smembramento delle parole che diventano singole lettere sovrapposte alla folla di persone.

cercare un accordo estetico nell'agire del poeta e attraverso l'accettazione della frammentazione e dei vuoti che tale rinnovamento d'azione comporta. La poesia allora è un'azione collagistica metonimica del reale su carta, ossia giustapposizione fisica della situazione politica e sociale dell'Italia degli anni Sessanta attraverso le parole e le immagini che la società ha prodotto. Il fruitore di entrambe le realtà non può che accettarle in quanto tali, impossibili da riassembleare come prima, impossibili da comprendere pienamente, ma necessariamente presenti e in movimento.

CAPITOLO II

La natura tripartita del segno verbovisivo nella poesia visiva di Lamberto Pignotti e del Gruppo 70**2.1 Pignotti e gli esordi della poesia visiva**

Il termine "poesia visiva" compare per la prima volta in uno scritto critico di Lamberto Pignotti pubblicato sulla rivista «Questo ed Altro» nel 1962. Tuttavia, Pignotti aveva cominciato la sua attività di critico e poeta già dalla metà degli anni '50, facendo esperimenti di poesia concreta e di quella da lui definita "poesia tecnologica", più tardi rinominata "poesia visiva". La poetica del "tecnologismo" di Pignotti, come ricordato da Fausto Curi si basa su una ricerca orientata all'empirismo logico, alla semeiotica, alla sociologia e alle dottrine informazionali, «una direzione, come si vede, decisamente antimetafisica, e dunque decisamente antiermetica».¹ La poesia tecnologica vuole rispondere a nuovi "contenuti", «parola e oggetto, segno e referente»² precisa Curi, che provengono da specifiche aree come quella burocratica, commerciale o industriale.³ Nel nuovo contesto i prestiti di linguaggio, si amalgamano creando un nuovo linguaggio in cui si può fare a meno del contenuto stesso. La poesia visiva è un'evoluzione della poesia tecnologica, in questi esperimenti, Pignotti sceglie la tecnica del *collage*, che lo accompagnerà sempre durante la sua carriera, creando accostamenti non solo di testo come per la poesia tecnologica, ma di immagini e testo prelevati da quotidiani, rotocalchi, pubblicità e fumetti. Come Pignotti anche Miccini e altri poeti che avrebbero fatto parte del Gruppo 70 si liberarono dalle influenze neorealiste della letteratura italiana del dopoguerra e avviarono esperimenti che traevano ispirazione invece, dalla

¹ FAUSTO CURI, *Sulla giovane poesia*, in Gruppo 63, *La nuova letteratura. 34 scrittori*. Palermo ottobre 1963, cit. pp. 58-59.

² *Ibid.*

³ In questa prima fase della poesia di Pignotti come vedremo è possibile riscontrare somiglianze con la poesia di Elio Pagliarani dei medesimi anni.

letteratura d'oltralpe e dalle avanguardie storiche, in ambito italiano, dal Futurismo, soprattutto *Les mots en liberté futuristes* (1919) di Marinetti.⁴ All'interno del Gruppo 70, nacquero soluzioni estetiche ed artistiche diverse, ma come vedremo esse si mantennero sempre abbastanza vicine tra loro rispettando la nozione di poesia visiva. Si consideri che in più di un'occasione, Lamberto Pignotti ha definito la poesia visiva come «un ossimoro, ossia una sorta di antitesi, in cui si fondono concetti di senso opposto che sembrano escludersi a vicenda»⁵. In questo modo il poeta fiorentino ha voluto enfatizzare la natura eterogenea di parola e immagine che è palese già nel nome stesso "poesia visiva" scelto dai poeti del Gruppo 70 per indicare le proprie opere. «La poesia visiva- afferma Pignotti - è un'espressione [...] che tende a presentare la parola, manifestazione eminentemente verbale, linguistica, orale, acustica... come qualcosa da guardare, da vedere, da fruire con gli occhi»,⁶ da questo l'ossimoro a cui Pignotti fa riferimento. Sebbene, la poesia visiva sia sicuramente un ossimoro, ricercato e voluto da Pignotti e da altri poeti visivi come tratto innovatore rispetto alla poesia tradizionale, essa presenta un'essenza molto più complessa, la cui analisi rivela la necessità artistica di tutta una generazione di poeti che iniziarono a fare poesia in direzione volutamente opposta alla poesia di stampo montaliano. Più che "ossimoro", che sottintende un'idea di contrasto o opposizione, che pure in una certa misura era ricercato come elemento di spaesamento dai poeti visivi, qui si ritiene molto più appropriato usare la definizione data da Ballerini all'aggettivo «visivo/visuale» ossia quella di «onnisegnico»⁷. Tale definizione risponde bene all'intento di una scrittura multimediale in cui segno verbale e immagini si si

⁴ Molte affermazioni del Manifesto tecnico della letteratura futurista (1912) vengono applicate alla poesia visiva come l'abolizione della sintassi, l'uso dell'immagine, l'abolizione del verso, la distruzione dell'io in letteratura (per un approfondimento del rapporto del Futurismo con la scrittura visuale si veda GIUSEPPE MARROCCHI, *Scrittura visuale. Ricerche ed esperienze nelle avanguardie letterarie*, Messina-Firenze, Casa editrice D'Anna, 1978, pp. 88-118).

⁵ *Il Gruppo 70 tra parola e immagine*, a cura di Stefania Stefanelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2004 p. XI.

⁶ *Ibid.*

⁷ LUIGI BALLERINI, *La piramide capovolta*, Padova-Venezia, Marsilio, 1976, p. 78.

trovano a condividere una medesima "sintassi", ma in cui non avviene una fusione, in quanto non vi è una ricerca di analogia tra i due codici ma piuttosto una giustapposizione.⁸ In questa permanenza di una sorta di linea di confine tra immagini e parole soggiace l'innovazione della poesia visiva, in quanto il Futurismo partiva da un'idea della multimedialità come analogia⁹, qui invece si ha una consapevolezza di un'impossibilità di analogia tra mondo-immagini e parola, ma una potenzialità della comunicazione data dall'accostamento dei due codici. Quello che nasce come vedremo è un linguaggio *sinestetico* in cui la relazione significato-significante abbandona la sua natura binaria di paternità saussuriana per aprirsi a una natura plurima.

Sin dai primi esperimenti e scritti di Pignotti è chiaro l'intento di usare i linguaggi "tecnologici" abusati dall'uso quotidiano e di creare accostamenti e letture dissacranti volte a spiazzare il fruitore di tali opere. Come osservato da Spatola nel suo articolo *Gruppo 70, apocalittico e integrato*, pubblicato su «Malebolge» nel 1964, la poesia tecnologica tende a trasformarsi in una feticizzazione del linguaggio tecnologico e della realtà stessa.¹⁰ A mio avviso, sebbene da una parte avviene un abbassamento del valore del linguaggio tecnologico nell'ambito tecnico da cui esso è stato prelevato,¹¹ dall'altra, si innesca un aumento del valore estetico di tale codice, in quanto esso viene usato in opere poetiche. Queste riflessioni si possono dedurre anche dalle riflessioni che Pignotti ha affiancato sin dagli esordi alla sua produzione letteraria e sperimentazione. Questo tratto di autocritica è comune ad altri poeti del Gruppo 70, come ad esempio Miccini e Ori.¹² Innanzitutto, inquadrare temporalmente la poesia

⁸ Anche nella poesia visiva il *collage* avviene per giustapposizione degli elementi verbovisivi come si è detto per Balestrini nel Capitolo I.

⁹ Cfr. LUIGI BALLERINI, *La piramide capovolta*, cit., pp. 16 e sgg.

¹⁰ Cit. in MARIO MORONI, *Parasurrealism and Technological Utopia*, in *Neoavanguardia. Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*, Edited by Paolo Chirumbolo, Mario Moroni, and Luca Somigli, Toronto, Univesity of Toronto Press, 2010, p. 83.

¹¹ Come si vedrà in seguito gli accostamenti sono spesso ironici o comici.

¹² Per una rassegna dei poeti visivi si vedano le seguenti raccolte *Poesia degli anni Settanta*, cit.; *Poesia visiva, 1963-1988: 5 maestri*, Ugo Carrega, Stelio Maria Martini, Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti, Sarenco, cit.; *Italian visual poetry 1912-1972*, cit., AA. VV., *La poesia visiva (1963-1979)*, cit.; *Italian Poetry, 1960-1980: From Neo to Post Avant-garde*, cit.; *Poesia totale 1897-1997. Dal colpo di dadi alla poesia visuale*, cit.; EUGENIO

visiva può coadiuvare alla comprensione di come essa interagì con altre forme di Neoavanguardia¹³ e di espressione di cultura pop come la pubblicità, la televisione e il cinema. La prima domanda da porsi è quindi, quando nasce la poesia visiva? Essa nasce ufficialmente in concomitanza con la fondazione del Gruppo 70 a Firenze nel 1963, pochi mesi prima del famoso incontro di Palermo del Gruppo 63, nell'ambito del convegno *Arte e comunicazione* presso il Forte Belvedere.¹⁴ A questo primo incontro del Gruppo 70 presero parte vari artisti, letterati e critici che sin dalla metà degli anni Cinquanta erano stati protagonisti del dibattito letterario sperimentale su riviste come «Officina», «Il Politecnico», «Il Verri». Sebbene non tutti i presenti a quel primo incontro divennero parte del Gruppo 70, nomi come Umberto Eco¹⁵, Luciano Anceschi, Lucia Marcucci, Luciano Ori, Gillo Dorfles, Gianni Scalia rendono l'idea dell'importanza del progetto e della risonanza che ebbe nella società intellettuale degli anni Sessanta. Altri artisti e letterati che avrebbero aderito successivamente al Gruppo 70 sono, per menzionare i più noti, Giuseppe Chiari, Sergio Salvi, Ketty La Rocca, Antonio Bueno e Silvio Loffredo. Inquadrare questo primo incontro temporalmente e geograficamente è importante per ovviare l'equivoco in cui spesso si cade di credere il Gruppo 70 come figlio o fratello minore del Gruppo 63. Infatti, come spesso ribadito dai membri del Gruppo 70, Miccini e Pignotti, *in primis*, non si può definire la poesia visiva come prodotto evolutivo di sperimentazioni interne

MICCINI, *Poesia e/o poesia. Situazione della poesia visiva italiana*, cit. Questo tratto di autocritica e teorizzazione accomuna molti poeti della Neoavanguardia italiana, anche membri del Gruppo 70, come ad esempio Sanguineti, Giuliani, Pagliarani, proprio per questo Umberto Eco li definì «generazione di Nettuno» proprio per questo lavoro di critica, una generazione di artisti più volta a ragionare la genesi di un'opera che a difendere l'originalità della stessa. (Cfr. UMBERTO ECO, *La generazione di Nettuno*, in *Gruppo 63*, cit., pp. 407-416). Sono molti gli scritti di Pignotti sulla poesia visiva e sui linguaggi dei media e dell'ideologia ad essi sottintesa, uno studio sulla poesia visiva non può prescindere dal prendere in esame queste riflessioni; nel presente capitolo l'analisi si soffermerà principalmente sulle opere di Pignotti fino alla fine degli anni '70, prendendo il riferimento nominale del Gruppo e chiusura dello stesso come estremo temporale, ma si farà riferimento anche a scritti teorici di Pignotti anche posteriori a tale data laddove rilevanti per il periodo studiato.

¹³ In special modo le sperimentazioni del Gruppo 63.

¹⁴ Cfr. *Lectio magistralis* di Lamberto Pignotti nel corso di Editoria d'arte del Prof. Massimo Arduini, ABA Roma, sede di Campo Boario, 23/01/2014, online: <https://www.youtube.com/watch?v=eikexa3uyEs>; ALESSANDRA SCAPPINI, *Contributo per un inquadramento della poesia visiva*, in AA. VV. *La parola come immagine e come segno: Firenze storia di una rivoluzione colta 1960-1980*, cit., p. 171.

¹⁵ Umberto Eco avrebbe fatto parte di lì a pochi mesi del Gruppo 63.

al Gruppo 63. Pignotti tiene a precisare, a più riprese, nei suoi studi, *lectiones magistralis* ed interventi, che la poesia visiva nasce da un dibattito interdisciplinare tra poeti, artisti e critici che presero parte al primo incontro del Gruppo 70 e di area fiorentina, laddove, invece, le sperimentazioni del Gruppo 63 presero il via da esigenze principalmente letterarie sebbene agli incontri del Gruppo e tra i membri dello stesso vi fossero pittori e artisti. L'esigenza di una distinzione nasce per la voluta natura interdisciplinare delle sperimentazioni e collaborazioni all'interno del Gruppo 70¹⁶ e soprattutto il desiderio di adesione alla definizione "poesia visiva" che accomuna i membri. Come osservato da Renato Barilli la distinzione principale tra i due Gruppi risiede proprio nella presenza dell'immagine;¹⁷ infatti gli esperimenti del Gruppo 63 in linea generale non si discostano dall'impostazione grafica tradizionale¹⁸ laddove invece, le sperimentazioni verbo-visive del Gruppo 70 incorporano immagini e passano dal libro alla mostra. Inoltre, è ormai pressoché accettato unanimemente dai critici riconoscere al Gruppo 70 le prime sperimentazioni di poesia visiva anche laddove altri artisti nei medesimi anni si avvicinarono con le proprie sperimentazioni ad esiti simili.¹⁹ Come ricordato da Pignotti e Stefanelli, sin dal principio degli anni Sessanti si cominciò a formare a Firenze un gruppo di artisti che percepivano l'arte in maniera diversa, ponendosi il problema di cosa e come rappresentare nella loro esperienza estetica un universo comunicativo che aveva subito un

¹⁶ I membri del gruppo parteciparono a mostre e pubblicazioni collettive.

¹⁷ Cit. in LAMBERTO PIGNOTTI, STEFANIA STEFANELLI, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, cit. p. 133.

¹⁸ Sono eccezioni ovviamente i pittori che presero parte al Gruppo 63, come Gianfranco Baruchello e poeti come Balestrini che fece poesie visive e partecipò anche a mostre di poesia visiva del Gruppo 70. Ad esempio, nel 1965 alla mostra del Gruppo 70 *Poesie visive*, oltre ai membri del gruppo (Marcucci, Miccini, Ori, Pignotti), presero parte anche i "novissimi" (Balestrini, Giuliani, Porta); un gruppo genovese (Giorgi, Tola, Ziveri); un gruppo di area napoletana (Oliva, Isgro, Luca e Martini). Non si può quindi parlare di una divisione netta tra i gruppi che infatti, si raffrontarono e collaborarono spesso (*Ibid.*).

¹⁹ Cfr. *Ivi*, p. 129. A Napoli intorno alla rivista "Linea Sud" si avvicinano artisti come Stelio Maria Martini che fanno della sperimentazione di immagini e parole la loro linea di ricerca sperimentale. Per Accame la visualità di "Linea Sud" è intesa in maniera abbastanza ampia, includendo sperimentazioni di poesia tipograficamente più tradizionale e pittura e accogliendo anche prove verbovisive di poeti che fanno parte del Gruppo 63 tra cui i *collages* tipografici di Nanni Balestrini (Cit. in *Ivi*, p. 133).

profondo cambiamento rispetto al passato.²⁰ Il Gruppo 70 fu il frutto di una specifica situazione socio-culturale in cui l'artista non si riconosceva più e dalla necessità di rinnovamento del mezzo letterario, ormai percepito come usurato, ridotto a mero prodotto e soffocato dai linguaggi tecnici della società italiana degli anni '60.

Interdisciplinarità è il termine che Pignotti e altri membri del Gruppo 70 hanno spesso usato per spiegare l'origine e l'evoluzione della poesia visiva. *Interdisciplinarità* era un concetto che si stava definendo proprio negli anni '60, quando con l'evoluzione dei mezzi di comunicazione si cominciavano ad intuire e mettere in atto le possibili interazioni tra le varie arti che essi permettevano. Nel 1964, sempre a Firenze, il secondo convegno del Gruppo, si chiamava *Arte e tecnologia*²¹ sottolineando l'intento di creare una poesia (e un'arte), dichiarava Pignotti, in cui il poeta avvia «un processo di estrazione-astrazione» ai fini di ricalcare «i moduli [...] e il materiale linguistico da un universo di discorso che usualmente non è di sua competenza per impiegarlo con una intenzionalità e per una finalità estetiche».²² Il concetto di interdisciplinarità era stato trasmesso alla Neoavanguardia italiana soprattutto dal Futurismo e dal Dadaismo, ma anche della Pop Art statunitense che in medesimi anni aveva sviluppato un'estetica basata sulla comunicazione di massa e sulla sua feticizzazione. Non è un caso che il sottotitolo della già citata mostra *Arte e Comunicazione* fosse «avanguardia dopo l'avanguardia» e che il titolo giocasse sul significato stesso del prefisso "avan", nel senso di "nuovo" ma anche "avanti" e non a caso la scelta dei membri del Gruppo 70 fu quella di denominarsi guardando ad una data futura. Si ha quindi la consapevolezza di essere figli delle Avanguardie storiche, ma anche di rivisitare le tecniche e sperimentazioni avanguardiste con nuovi mezzi espressivi e con un occhio critico di essere il futuro di quella modernità che a

²⁰ Cfr. *Ivi*, p. 130.

²¹ Già nel 1963 il Gruppo aveva organizzato una mostra al Forte Belvedere dal titolo *Tecnologia*.

²² LAMBERTO PIGNOTTI, STEFANIA STEFANELLI, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, cit. p. 130.

inizio del Novecento si percepiva per lo più positivamente come potenzialità e potenziamento. Quindi, l'uso della multimedialità e della tecnologia nel Gruppo 70 perde l'ingenuità e confidenza che si aveva per la modernità all'inizio del Novecento; il punto di vista e lettura dei neoavanguardisti degli anni 60 è critico e si piega verso una parodia tragica dei mezzi stessi che si usano per fare arte, avviando un sovvertimento dall'interno della comunicazione della società tecnologica, quella che Pignotti e Miccini definirono «guerriglia semiologica al sistema».²³ Infatti, come commentato da Stefanelli, «l'interesse degli artisti si rivolge [...] verso modalità linguistiche capaci di consentire un'operazione che pare una scommessa su se stessa, tale è il grado di polisemia di cui necessita: adottare i codici tecnologici con lo scopo di farli entrare in crisi».²⁴ Tale operazione è possibile perché il linguaggio poetico e quello dei media, soprattutto quello pubblicitario, posseggono un grado di polisemia simile che permette ad entrambi di possedere una funzione estetica.²⁵

A parte il desiderio di ribellione e parodia, di cui si parlerà più avanti, ci si vuole soffermare sul concetto di *interdisciplinarietà* che, nell'ambito del dibattito sulle riviste curate da vari membri del Gruppo 70, viene spesso portato a baluardo stesso del movimento. Ad esempio, in apertura della prima stampa dell'inserto «Dopotutto» della rivista «Letteratura» (1964), coordinato da Pignotti e Miccini, si legge:

Scopo di questa rubrica è sollecitare, approfondire e valutare reciproci rapporti fra le diverse arti. In senso più largo, “Dopotutto” cercherà di contribuire all'affermazione di una “terza cultura” quale risultante dalle complementari ma spesso incomunicanti culture umanistica e tecnico-scientifica. Di conseguenza convergeranno i contributi di cultori delle diverse arti e discipline interessati a tale problematica.²⁶

²³ Usando gli stessi mezzi espressivi della società consumistica i poeti visivi attaccano la società stessa e la sua struttura comunicativa. Si ne parlerà più profusamente avanti.

²⁴ LAMBERTO PIGNOTTI, STEFANIA STEFANELLI, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, cit. p. 131.

²⁵ Cfr. *Ibid.*

²⁶ «Letteratura», n. 67-68, 1964, p. 144.

Da questa introduzione programmatica si percepisce l'esigenza di Pignotti, Miccini ed altri di varcare i limiti imposti dai generi, discipline e codici e usare nuovi e vecchi *media* nella produzione delle loro opere. L'arte poteva così uscire dai musei, e la poesia, dal canto suo, varcava i confini della pagina e poteva essere appesa al muro come un'opera d'arte. In questo modo la poesia amplificava le proprie possibilità espressive e comunicative, facendo propri i codici di altri linguaggi come quello della pittura.²⁷ L'intento è quello di rinnovare la fruizione della poesia, di porre all'attenzione del pubblico l'operazione estetica compiuta dai poeti visivi per mezzo di canali di consumo diversi (non più il libro ma la mostra) e socialmente più appetibili.²⁸ Commentando, ad esempio, una mostra di poesia visiva del Gruppo 63, Pignotti afferma che:

Una poesia appesa al muro è intenzionalmente diversa da una poesia stampata in un libro, anche nel caso in cui il testo è identico. La diversità consiste appunto nella divergente concezione di proporsi al pubblico: un libro si chiude; un quadro ostenta maggiormente la propria presenza.²⁹

È più che evidente in queste parole, lo spostamento dell'attenzione dalla creazione artistica verso il lettore o il fruitore dell'opera e verso il processo comunicativo; non a caso, parlando di poesia visiva, è l'analisi semiologica, appunto l'analisi al livello di significazione comunicativa, che permette i maggiori risultati nell'interpretazione stessa dell'operazione verbo-visiva. Dal punto di vista del fruitore/pubblico, l'ambiguità nel poter classificare la poesia visiva nelle categorie "poesia" o "pittura", porta secondo Miccini alla moltiplicazione

²⁷ Pignotti dichiara che la poesia visiva:

Almeno da un punto di vista teorico [...] rappresenta un'estensione delle possibilità della poesia, che istituzionalmente si affida solo al materiale verbale e alle sue proprietà combinatorie, significative e comunicative, poiché si pone anche dei problemi che di solito sono stati affrontati dalle arti visive e specialmente dalla pittura. (*Il Gruppo 70 tra parola e immagine*, cit., p. XI).

²⁸ Cfr. TERESA SPIGOLI, *Poetica e retorica della poesia visiva*, in AA. VV., *La poesia in immagine/L'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, a cura di Teresa Spigoli, Marco Corsi, Federico Fastelli e Maria Carla Papini, Campanotto Editore, Firenze, 2014, p. 45.

²⁹ LAMBERTO PIGNOTTI, presentazione a *Inchiesta sull'avanguardia*, «Dopotutto», inserto di «Letteratura», n. 73, 1965, p. 74.

del potere significativo dei segni verbo-visivi e alla riduzione della ridondanza sintattica della poesia tradizionale.³⁰ In definitiva questa nuova forma artistica è più efficace ed efficiente, in accordo con il nuovo sistema comunicativo della società di massa.

Come si spiegherà più avanti, però, l'importanza data alla componente visuale della poesia-visiva (appesa al muro come un quadro) non significa affatto che essa sia una pittura con le parole, né, del resto, contrariamente una poesia con immagini. Le parole non fanno da commento alle immagini e le immagini, a loro volta, non fanno da commento alle parole, bensì esse interagiscono tra loro in un unico contesto per creare un determinato significato. Pur nascendo da impulsi pluridisciplinari, la poesia visiva viene creata principalmente da poeti, ed infatti, nel nome stesso la parola "poesia" si trova in apertura.³¹ L'uso dei segni verbali nel testo verbovisivo coopera con le immagini nella costruzione del significato verbo-visivo, che come si vedrà in seguito è un significato di "segno negativo" della retorica della comunicazione di massa.³² Nonostante l'attaccamento alla natura verbo-letteraria, la poesia visiva stimola diversi sensi, principalmente la vista e l'udito, ma può agire, attraverso le immagini e le parole proposte, anche sull'olfatto e sul gusto.³³ Questa capacità plurisensoriale non è certo prerogativa unica della poesia visiva, infatti, anche altre forme di espressione e comunicazione come la pittura, la pubblicità, il cinema agiscono a più livelli e stimolano parti diverse del cervello umano creando un'esperienza percettiva a più sensi. Una natura morta di Caravaggio,

³⁰ Cfr. EUGENIO MICCINI, *Introduzione in Antologia di poesia visiva*, «Il Portico», cit. p. 36.

³¹ Basti pensare alla denominazione stessa che è stata prescelta per tale forma artistica, ossia "poesia" nome e "visiva" aggettivo, laddove si avrebbe potuto optare per una forma che prediligesse l'aspetto visivo.

³² Negazione delle forme, del linguaggio e dei contenuti stereotipati usati dalla poesia visiva e presi in prestito dal sistema pubblicitario e mass mediatico. In questo modo la poesia visiva innesca la *gueriglia semiologica* al sistema della comunicazione di massa.

³³ Si pensi ad esempio ad eventi come *Poesie e no, happening* poetico-artistico tenuto nel 1964 al Gabinetto Vieusseux di Firenze, curato da Miccini e Pignotti, in cui si tennero in maniera più o meno informale performance estemporanee di poesia visiva, auditiva, proiezioni di opere visuali. Oppure si considerino le testimonianze contenute nel volume *Poesie in azione (Poesie in azione. Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti, a cura di Pietro Favari, Firenze, Giubbe Rosse, 2001)*, in cui Pietro Favari ha raccolto materiale fotografico delle performance di Pignotti e Miccini; dalle poesie da mangiare, da bere, da ascoltare, ai concerti di poesia, alle cinepoesie.

così come la pubblicità di un lievito per dolci possono stimolare allo stesso modo olfatto e gusto richiamando alla memoria i sapori delle immagini proposte. Ricreare l'esperienza reale della percezione di tali immagini è alla base dell'*imitatio*³⁴ stessa della pittura, e della *ratio* stessa della pubblicità. La poesia visiva è in un certo modo *imitatio* della nuova realtà multimediale. Come descritto da Pignotti i cambiamenti in arte scaturiscono dai media che cambiano.³⁵ Ad esempio l'espressionismo nacque come reazione alla fotografia; il mezzo fotografico riproduceva perfettamente la realtà e per il pittore non aveva più senso rappresentare ritratti o vedute laddove la fotografia creava lo stesso risultato con minor tempo e sforzo. La poesia visiva nasce per Pignotti come reazione ai media e alla società in evoluzione, la letteratura tradizionale non rispondeva più alle esigenze percettive della nuova realtà, cosicché poeti e pittori dovevano adeguarsi.³⁶ Per coloro che presero parte al primo incontro del Gruppo 70 a Firenze nel maggio del 1963, l'arte, nel senso dell'arte conosciuta fino ad allora, era morta in quello stesso giorno.³⁷ Artisti e poeti dovevano interrogarsi su come la nuova arte da costruire potesse comunicare nella nuova realtà. L'arte era entrata in crisi, nel senso etimologico di "divisione", "discernimento"; si necessitava un cambiamento radicale. Gli artisti e poeti del Gruppo 70, seguendo un consiglio del critico russo Sklovskij, dimenticarono l'arte dei padri e presero ispirazione da quella dei nonni. Non a caso parlando

³⁴ Concordando con Aristotele della *Poetica* molti artisti hanno visto nel fine delle arti quello di imitare la natura. Sebbene questa *imitatio analogica* decada nell'arte del Novecento è interessante vedere come nel processo della comunicazione di massa e pubblicitaria soggiaccia una sorta di *imitatio*. Infatti, se l'artista come il demiurgo crea l'opera d'arte imitando l'idea o concetto di quanto sta creando, la pubblicità non è che l'evoluzione di tale estetica, la pubblicità è retorica dell'imitazione e "sperimentazione" nel senso di sentire con i sensi quanto non si possiede, ma si vorrebbe possedere.

³⁵ Cfr. *Lectio magistralis* di Lamberto Pignotti nel corso di Editoria d'arte del Prof. Massimo Arduini, cit.

³⁶ Cfr. *Ibid.*

³⁷ Cfr. *Ibid.*, Giulio Carlo Argan era un sostenitore della morte dell'arte. Il primo a parlare della morte dell'arte era stato Hegel, laddove i mezzi espressivi stavano mutando con nuovi metodi di stampa e con la fotografia. Gli artisti del Gruppo 70 sentirono la stessa esigenza di dichiarare l'arte precedente "morta" e la necessità di dare vita a qualcosa di nuovo, capace di interagire e competere con i nuovi media.

di poesia visiva, si menziona spesso la poesia alessandrina, la pittura medievale e Apollinaire, avi illustri dei poeti visivi del secondo Novecento.

Ma, come abbiamo visto, la poesia visiva vuole anche ampliare la fruizione stessa dei prodotti letterari, vuole uscire dalla pagina, entrare nei musei e in contatto con la gente. Come conciliare questa necessità con i richiami letterari appena menzionati? La poesia visiva è dunque per palati fini, per pochi eletti o per una fruizione popolare? In un certo senso anche questo è l'ossimoro che la produzione verbo-visiva sottintende. Essa presenta molteplici livelli interpretativi e può e deve essere intesa a più livelli a seconda del fruitore. Chi conosce la pubblicità, il rotocalco, il fumetto o la televisione, può riconoscere in essa gli stereotipi della *réclame*, può percepire a livello minimale, l'ironia sottesa in molte poesie di Pignotti e Miccini e fruire le produzioni verbo-visive seguendo il modello multimediale del mezzo pubblicitario. Il critico e il letterario percepirà il significato più profondo, i richiami letterari, etici, estetici e culturali. L'ossimoro si fonda su una doppia interpretazione e fruizione che, come si cercherà di provare più avanti, esiste e coesiste proprio grazie alla doppia natura semantica del segno verbovisivo.

Sul piano contenutistico la poesia visiva parte dal dibattito interno al Gruppo 70, ossia, come scrive Calabrese «della manipolazione critica delle immagini e dei contenuti alienati che costituiscono il motivo conduttore dell'odierna società dei consumi».³⁸ L'uso di immagini e linguaggio pubblicitario crea un ribaltamento satirico degli stessi:

La poesia visiva tende a capovolgere i messaggi delle comunicazioni di massa e contestarne una azione che presuppone, alimenta e ricerca la passività del pubblico a cui pretende di rivolgersi. La poesia visiva assume quindi le comunicazioni di massa come proprio oggetto d'indagine, e nello stesso tempo come proprio strumento d'espressione.³⁹

³⁸ OMAR CALABRESE, *Per una critica della poesia visiva*, in *Poesia visiva 1963-1988. Cinque maestri*, cit. p. 316.

³⁹ *Ibid.*

Attraverso queste parole di Calabrese si capisce che l'oggetto della poesia visiva non è solo un referente o un significato, ma un linguaggio comunicativo a sé stante che già possiede significanti e significati aderenti a tale codice. Si può prendere in prestito la fortunata affermazione di McLuhan, ossia che in questo modo avviene uno slittamento per cui «il medium è il messaggio»⁴⁰. Da un altro punto di vista la poesia visiva proprio mantenendosi all'interno del sistema della comunicazione di massa può attivare la sua azione di “guerriglia” contro lo stesso. L'uso di linguaggi e immagini alienate, in uno stesso contesto, ma con una costruzione diversa, innesca nel fruitore l'*ostrannenje*, che tanti formalisti russi, Sklovskij *in primis*, teorizzavano come premessa essenziale per un'arte nuova. Come dichiarato da Pignotti, «i pezzi del mondo tecnologico vengono smontati, classificati, ricostruiti, rovesciati; l'essenziale è capire le regole del funzionamento... Dunque: poesia-fumetto, poesia-rotocalco, O meglio: poesia-controfumetto, poesia-contropubblicità, poesia-controrotocalco. I moduli e i veicoli delle odierne comunicazioni di massa sono infatti assunti e contestati ad un tempo».⁴¹ Questo smontare e rimontare crea lo *straniamento* e mette in crisi il sistema. Anche le influenze delle teorie strutturaliste sul *priëm*, ossia "procedimento", si rispecchiano nell'esperienza dei poeti visivi, costituendo un elemento semantico imprescindibile della loro produzione.⁴² Il procedimento, l'azione di fare la poesia è la parte più importante della stessa, ciò che crea il significato; per questo diventa esso stesso un elemento semantico della poesia visiva. Questa costruzione avviene principalmente attraverso l'uso del *collage*, che è un mezzo creativo di riciclo semantico/segnico fortemente apprezzato dalle avanguardie artistico-letterarie di primo

⁴⁰ MARSHALL MCLUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 2003 [1964], cit. pp. 15 e sgg. In quanto il “contenuto” di un medium è a sua volta un medium, un artefatto comunicativo nella società di massa «perché, il “contenuto” di un medium è paragonabile a un succoso pezzo di carne con il quale un ladro cerchi di distrarre il cane da guardia dello spirito» (*ivi*, p. 27). La comunicazione si riduce a retorica, l'arte a procedimento e così via.

⁴¹ Cit. in OMAR CALABRESE, *Per una critica della poesia visiva*, in *Poesia visiva 1963-1988. Cinque maestri*, cit. p. 317.

⁴² Si pensi nuovamente a *Poesie e no*, esperienza in cui il procedimento è ciò che dà significato all'operazione artistica, all'*happening* poetico.

Novecento e che viene ripreso e ulteriormente sviluppato dalla Neoavanguardia.⁴³ Il *collage* è un metodo di prestito e riciclo di materiali preesistenti che nell'ambito verbo-visivo prende significato di appropriazione e ribellione contro il codice mass-mediatico. Il *collage* verbovisivo è definito dai poeti del Gruppo 70 "allargato" perché comprende materiali di natura segnica diversa, ma che creano una specie di «interlingua massificata» dovuta all'impulso della comunicazione di massa.⁴⁴

Come ricorda Vetri, il restare all'interno del sistema comunicativo, semantico e segnico, della comunicazione di massa, permette la *guerriglia semiologica* appena menzionata, la ribellione alla "voce del padrone", che della comunicazione di massa fa uno strumento del consenso.⁴⁵ In questo modo, la poesia visiva non solo è un'espressione artistica ma anche una forma di impegno sociopolitico. Una caratteristica fondamentale della poesia visiva è la satira e critica della società di massa volta anche, come affermato da Vetri, al «recupero e non solo alla negazione del materiale significativo svirilizzato dai media».⁴⁶ Il fine è impadronirsi di una semantica, retorica e canali comunicativi sotto stretto controllo del potere della società consumistica, da cui anche il pericolo di creare prodotti condizionati e soggiogati da quegli stessi canali che si vorrebbero ribaltare.⁴⁷ Ma proprio il pericolo, percepito all'epoca da letterati ed artisti, di perdere qualunque libertà espressiva e lo stimolo alla reazione rendono la poesia visiva una sperimentazione necessaria e vitale nella storia letteraria del secondo Novecento. Partendo da queste considerazioni iniziali il mio studio analizza la sperimentazione della poesia visiva da un punto di vista linguistico; per prima cosa ho contestualizzato la poesia visiva storicamente e nel quadro della storia delle sperimentazioni visuali, nonché in relazione a

⁴³ Si è visto l'uso estensivo del *collage* nell'opera di Nanni Balestrini (Capitolo I).

⁴⁴ Cfr. OMAR CALABRESE, *Per una critica della poesia visiva*, cit., p. 318. "Interlingua" è l'etichetta che Eugenio Miccini dà alla nuova lingua dei mass media.

⁴⁵ Cfr. LUCIO VETRI, *Letteratura e caos*, cit., p. 236.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Cfr. *Ivi*, pp. 317-318.

sperimentazioni verbo-visuali coeve; in seguito ho analizzato le opere di Pignotti dalla metà degli anni Cinquanta fino alla fine degli anni Sessanta, mettendole in dialogo con le sperimentazioni di altri poeti visivi del Gruppo 70, specialmente Miccini. L'analisi delle poesie visive di Pignotti è stata una ricerca empirica per definire la natura linguistica del segno-verbovisivo. Tale studio mi ha portato a identificare una natura tripartita del segno verbo-visivo contro la natura bipartito, come descritto da Saussure, del segno linguistico convenzionale. Tale natura tripartita deriva come si vedrà in seguito dalla pratica del riuso di spezzoni di comunicazione aventi un significato e significante preesistenti più un significato "al negativo" creato dalla coesistenza all'interno del super-segno verbo-visivo.

2.2 La poesia visiva tra contesto comunicativo di massa e riflessione teorica

Prima di tutto è necessario inquadrare la poesia visiva da un punto di vista di contesto comunicativo. Ossia, in che realtà comunicativa nasce e per quale motivo. Come detto da diversi linguisti del secolo scorso, primi tra cui Bailly, Lotman, Prieto e Jakobson, qualunque testo, sia esso letterario o visivo per essere trasmesso ha bisogno di un contesto. Una domanda da porsi è quindi, qual è il contesto di trasmissione della poesia visiva? Potremmo rispondere provocatoriamente, senza però allontanarci di molto dalla risposta esatta, che esso è la realtà stessa della società occidentale. Non a caso, la poesia visiva nasce come reazione alla comunicazione di massa, che a sua volta ha origine da esigenze propagandistiche/commerciali dell'economia consumistica. Tutte le sperimentazioni della Neoavanguardia nascono come risposta ai cambiamenti che il boom economico degli anni '50 produsse nella società italiana. Con la fine della guerra artisti e scrittori sentirono un'esigenza documentaria di narrazione realistica della realtà, testimonianza di quanto accaduto durante il Fascismo, il conflitto e la Resistenza; il cinema Neorealista aveva poi rappresentato la povertà postbellica, la miseria e il desiderio di sopravvivenza degli italiani. Dopo la ripresa economica degli anni '50 e il boom

economico, la società italiana aveva subito un profondo cambiamento; vi era una maggiore alfabetizzazione, ma si cominciavano a vedere anche gli effetti di livellamento sociale che il maggior benessere stava e avrebbe continuato a provocare. Il modello sociale dominante medio borghese nasceva anche da ragioni prettamente consumistiche e di mercato; ogni famiglia doveva puntare ad uno stile di vita medio borghese, possedere determinati beni di consumo, poter godere di alcuni benefici specifici (una macchina, la lavatrice e il frigorifero); il modello era quello consumistico di stampo americano. L'Italia, se da una parte si avviava verso una maggiore ricchezza economica, dall'altra, assisteva ad un impoverimento della varietà sociale e culturale della società che venne percepita dagli intellettuali. L'omologazione o il desiderio di omologazione ad un determinato modello sociale portò anche ad un livellamento linguistico, che venne portato alle estreme conseguenze con la nascita della televisione nazionale nel 1953. Se da una parte a livello culturale si assisteva ad un aumento dell'alfabetizzazione dall'altro la letteratura subiva le conseguenze di una maggiore richiesta di prodotti letterari con un conseguente abbassamento del valore estetico degli stessi; nasceva la letteratura di consumo, il romanzo rosa, il rotocalco. La letteratura di Neoavanguardia nacque come risposta a questo livellamento culturale e all'impoverimento della lingua che ne derivava.

Già nell'ambito dello strutturalismo russo, la questione dell'alienazione linguistica dovuta alla società dei consumi aveva spinto critici e letterati verso soluzioni estetiche e sperimentazioni semantiche di tipo estraniante. La necessità di liberare il linguaggio da convenzioni sociali e significati mummificati dalla tradizione si era risolta con l'uso dell'ironia e dello straniamento linguistico. Questa necessità di concretizzazione, da un lato, e modificazione, dall'altro, come si è già visto, aveva interessato ampiamente il dibattito tra gli intellettuali del Gruppo 63. Curi evidenzia che ci si appellava alla necessità di un'”oggettivazione della lingua” e dell'esigenza di una «poesia *in re*», come aveva affermato

Luciano Anceschi nell'Introduzione a *Linea lombarda*.⁴⁸ Con questa affermazione di Anceschi discussa da Curi si definiva l'esigenza di un uso concreto e opaco del mezzo linguistico volto a straniare/svegliare il lettore assopito da tanta letteratura tradizionale linguisticamente alienata, ma anche la necessità di una poesia "nella cosa". Con poesia "nella cosa" si intende una poesia immersa nella realtà presente, nella lingua d'uso, nella lingua della pubblicità, nei linguaggi tecnici, che utilizzasse una lingua che non si accontentasse dell'alienazione, ma che la usasse come *medium* estraniante. In ultimo, questa nuova «poesia *in re*» e non *post rem*, doveva avere una natura viva, doveva accadere "nella cosa", e non a caso la performance fu parte integrante degli incontri del Gruppo 63. La poesia doveva essere viva, essere creata e mutare nell'*happening* artistico/letterario. In un certo senso, una poesia capace di cambiare pelle ed adattarsi al mutare frenetico della società di massa. Questa idea di poesia *in re*, si trova anche nelle riflessioni poetiche del Gruppo 70. La poesia visiva vive e si sviluppa *in re*, nella cosa consumistica. Per tanto, la poesia visiva si immerge ed usa gli stessi canali e la medesima retorica della comunicazione di massa. Riguardo questo, Gaudio dichiara che:

Alla base della precisazione teoria del composito fenomeno della Poesia Visiva c'è l'istituzione di un rapporto di similitudine (se non di intrinseca coincidenza) tra le parole e le cose, così come tra queste e le loro rappresentazioni: esso sembra rimandare a un ordine che si può definire senz'altro concreto, oggettuale, al quale, negli anni Sessanta e Settanta, cominciarono a uniformarsi artisti, poeti, critici d'arte, studiosi, intellettuali di diversa estrazione culturale che credettero di trovare nell'intellettualità di quel nuovo legame un principio d'avanguardia, di rottura rispetto al passato, che fosse in grado di rappresentare ironicamente, paradossalmente, retoricamente, il rapporto che l'uomo moderno intrattiene (o dovrebbe intrattenere) con la realtà.⁴⁹

In tale prospettiva la poesia visiva deve indicare in che modo interagire con la comunicazione e i linguaggi della nuova società senza esserne sopraffatti o omologati. Liberarsi dalla propaganda del prodotto propria della pubblicità, intesa anche come propaganda del sistema ossia veicolo dei significati del potere. Il problema con la comunicazione di massa

⁴⁸ Cit. in FAUSTO CURI, *Sulla giovane poesia*, in *Gruppo '63*, a cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani, Milano, Feltrinelli Editore, 1964, p. 50.

⁴⁹ ALESSANDRO GAUDIO, *Mai bruciati dalla cosa. Parole, figure e oggetti dell'inattualità alle origini della Poesia Visiva in Italia*, cit., p. 592.

è che i modelli comunicativi, codici e retorica vengono assimilati dai riceventi in maniera passiva come osservato da Gillo Dorfles e da altri.⁵⁰ Questa assunzione di un modello comunicativo senza un'adesione "naturale" (come quella alla comunicazione ordinaria quotidiana) o liberamente scelta, fa sì che i riceventi del messaggio non posseggano a pieno il codice comunicativo. Infatti, la comunicazione di massa è una comunicazione quasi esclusivamente unilaterale, dall'alto al basso. Come osservato da Omar Calabrese:

La situazione in sintesi è questa: ogni giorno, siamo immersi senza saperlo, o per lo meno con minima consapevolezza, in un universo di comunicazione che non ha più nulla a che fare con la comunicazione di una volta, ancorata ad un linguaggio verbale (come il parlare quotidiano o quello della letteratura) o iconico (come quello delle arti visive). La parola non è morta - come andavano asserendo i nuovi profeti o cantori della «civiltà dell'immagine»⁵¹ - ma è entrata in coniugazione con quest'ultima. Un nuovo linguaggio visivo-verbale si fa strada con l'avvento delle cosiddette «comunicazioni di massa», e ci circonda da ogni parte.⁵²

Come sostenuto da Paolo Fabbri, questa nuova comunicazione «non è una comunicazione di massa, ma una comunicazione per la massa»⁵³ e di conseguenza non è un linguaggio «basso», ma si può parlare di un linguaggio «povero» (o forse si dovrebbe definire, come sostenuto da Calabrese, «impoverito», ossia un linguaggio preso in prestito da altri contesti, come quello poetico e letterario ed abbassato di livello).⁵⁴ Inoltre, esso è controllato da tecnici della comunicazione dall'alto, non è creato naturalmente dalla massa parlante, pertanto risulta un linguaggio artificiale. Il messaggio trasmesso dall'alto è costituito da un codice prefabbricato («logotecnica» dice Barthes) che porta con sé le proprie regole di decodifica; suddette regole non sono patrimonio del ricevente, ma vengono imposte dalla classe al potere che controlla i canali comunicativi. Una tale genesi comporta un problema di fondo,

⁵⁰ CFR. LAMBERTO PIGNOTTI, *Nuovi segni*, Padova, Marsilio Editore, 1973, p. 39.

⁵¹ AA. VV. *Civiltà dell'immagine*, Milano, Almanacco Bompiani, 1973.

⁵² OMAR CALABRESE, *Parola, immagine, ideologia, scienza del segno: alla ricerca del codice della poesia visiva*, cit., p. 128.

⁵³ PAOLO FABBRI, *Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e malocchio della sociologia* (1973), online: <http://www.paolofabbri.it/saggi.html>.

⁵⁴ Cfr. OMAR CALABRESE, *Parola, immagine, ideologia, scienza del segno: alla ricerca del codice della poesia visiva*, cit., p. 130.

il parlante può decodificare il linguaggio dei mass media, ma non parlarlo propriamente; è il linguaggio a parlare l'individuo come dice Rossi Landi,⁵⁵ ossia l'uomo nella società consumistica subisce il linguaggio, usa formule e slogan di cui percepisce solo parte del significato. L'individuo usa messaggi decodificati dall'esterno che non gli appartengono, che non ha creato arbitrariamente, che può mimare, ma non costruire. Questa situazione di sudditanza comunicativa lo porta all'alienazione linguistica e semantica, perché il parlante è sottomesso ad una comunicazione in cui i contenuti sono bloccati e immutabili (da questa tirannia comunicativa scaturisce e si consolida il controllo e la diffusione del modello e ideale consumistico).⁵⁶

Si è detto molto sui *mass media*, pubblicità, nuovi codici comunicativi e su come queste componenti della comunicazione di massa abbiano cambiato le capacità percettive ed interpretative dell'interazione uomo/uomo, spingendo alla comunicazione macchina/uomini. In questa nuova dimensione, il messaggio, immagini e parole alienate dal contesto comunicativo *in praesentia*, si trova a coincidere con il mezzo, tanto che, come già detto precedentemente, McLuhan aveva dichiarato che ormai il medium coincideva con il messaggio. Parlando della retorica della comunicazione di massa, nel processo comunicativo, si può intravedere come quello che “si dice” non ha più importanza, lasciando invece il controllo della comunicazione al “come si dice”. Infatti, Pignotti afferma che se il contenuto del messaggio è sempre lo stesso (un determinato prodotto/ideologia), il “come si dice” deve essere nuovo e attrattivo per il ricevente/compratore.⁵⁷ L'analisi della società consumistica come contesto comunicativo di massa, porta Rossi-Landi a definire che «una merce non è un

⁵⁵ FERRUCCIO ROSSI-LANDI, *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, cit.

⁵⁶ Cfr. OMAR CALABRESE, *Parola, immagine, ideologia, scienza del segno: alla ricerca del codice della poesia visiva*, cit., p. 130.

⁵⁷ Cfr. LAMBERTO PIGNOTTI, *Il discorso confezionato*, cit., p. 70.

segno, ma un messaggio»;⁵⁸ qui si vuole aggiungere che la merce è messaggio e segno allo stesso tempo; è messaggio della pubblicità, e segno dell'ideologia consumistica. Se l'oggetto/referente/prodotto della pubblicità è sempre il medesimo (solo "migliorato", con elementi aggiuntivi, un nuovo stile ecc.), e il "come si dice" cambia continuamente allora, come afferma Guglielmi, «i nomi sono incollati alle cose e sono scambiati nomi e cose: l'oggetto diventa un riflesso del nome».⁵⁹ Allo stesso modo, operano anche le ideologie politiche e le comunicazioni di massa. A proposito di questo Barthes afferma che:

Nessuna significanza (nessun godimento) si può produrre in una cultura di massa (da distinguere, come l'acqua dal fuoco, dalla cultura delle masse), perché il modello di questa cultura è piccolo-borghese... Il linguaggio che si produce e si diffonde sotto la produzione del potere è statutariamente un linguaggio di ripetizione; tutte le istituzioni ufficiali di linguaggio sono macchine per ripetere: la scuola, lo sport, la pubblicità, l'opera di massa, la canzone, l'informazione, ridicono sempre la stessa struttura, lo stesso senso, spesso perfino le stesse parole: lo stereotipo è un fatto politico, la figura principale dell'ideologia.⁶⁰

Per Barthes appare impossibile che all'interno della cultura di massa possa esistere alcun "godimento" estetico; non è possibile una poesia o letteratura che di tale cultura e modello comunicativo facciano poetica. A mio avviso, come vedremo a breve, la poesia visiva sembra in un certo senso andare contro a questa affermazione.

Sicuramente, questa enfasi sulla retorica porta ad uno svuotamento di significato del messaggio pubblicitario o di massa. La retorica viene presa in prestito dalla poesia, dalla psicoanalisi, dall'antropologia, da modelli comunicativi altri ed adattata metaforicamente alla retorica di "vendita" del prodotto e del modello consumistico. Per Pignotti, il processo metaforico svuota di significato la retorica usata:

A tale proposito è [...] stato rivelato il processo di travisamento e svuotamento cui il messaggio pubblicitario sottopone inevitabilmente tematiche del genere. La componente di novità è agganciata e funzionalizzata al prodotto: la carica

⁵⁸ FERRUCCIO ROSSI-LANDI, *Semiotica e ideologia*, cit. p. 113.

⁵⁹ Cit. in LAMBERTO PIGNOTTI, *Il discorso confezionato*, cit., p. 70.

⁶⁰ *Ibid.*

ideologica viene convogliata in canali retorici. Ecco pertanto che la rivoluzione serve a far bere un certo whisky, l'ecologia stimola i consumi di ortaggi in scatola, il Black Power promuove le vendite di un collant, la libertà sessuale fa apprezzare quella marca di jeans e non un'altra. Ideologia del consumismo, quindi. Questo il contesto nel quale per definizione ogni messaggio pubblicitario si iscrive. Ciò decisamente detto può tuttavia con pertinenza ribadire, esulando da accenti trionfalistici, quanto McLuhan ha già affermato in proposito, e cioè che «storici e archeologi scopriranno un giorno che i richiami pubblicitari della nostra epoca sono le riflessioni quotidiane più ricche e più fedeli che mai una società abbia fatto sull'intero campo delle sue attività. Sotto questo aspetto il geroglifico egiziano è molto più indietro»⁶¹

Ma il processo metaforico preserva il valore conativo, ossia la capacità persuasiva sul destinatario, che il significato e retorica originari portavano con sé. Come afferma Castagnotto, «l'utilizzazione simbolico-emozionale del linguaggio deve ricondurre a una predisposizione psicologica del pubblico che permette di rivivere e conquistare quegli oggetti di un'ideologia parassitaria che agiscono per associazioni memoriali consolidate».⁶² Questo simbolo emozionale punta su valori morali, naturalistici, sentimentali che richiamano a desideri animali, eroici, a bisogni primari; la pubblicità attua uno spostamento emotivo verso il desiderio/bisogno di un bene superfluo che di tale bisogno primario/naturale diventa "feticcio". Pignotti scrive che «l'artificiale prima scaccia la natura o al massimo la conserva ("ciò che natura crea Cirio conserva"), poi diventa esso stesso natura per antonomasia».⁶³ Quindi nessuna sorpresa davanti a pubblicità che declamano «l'aranciata d'arancia» o «i biscotti della nonna» o prodotti surgelati come appena colti nell'orto.⁶⁴ L'artificiale si camuffa sotto le mentite spoglie del naturale, la natura finisce nelle confezioni dei prodotti che compriamo a scatola chiusa fidandoci dello slogan che ne prova la qualità; in realtà noi stessi siamo chiusi nella scatola, «tutto diventa prodotto, anche l'uomo».⁶⁵ La lingua al servizio del consumo punta

⁶¹ LAMBERTO PIGNOTTI, *Figure scritte*, cit., pp. 114-116.

⁶² Cit. in ID., *Fra parola e immagine. Arte e comunicazione nella società di massa*, cit., p. 19.

⁶³ ID., *Il supernulla. Ideologia e linguaggio della pubblicità*, cit., p. 24.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

sull'igiene, l'iperbole positiva dell'asetticità, del successo di tale prodotto, del "massimo" che il compratore possa mai desiderare «se non accetti il codice estetico e morale del regime consumista sei fallito, un vinto, oggetto di provocazione sociale: è il ricatto della pubblicità, e del sistema di cui essa è portavoce».⁶⁶ Lo scopo di una tale retorica è semplicemente «[...] il consumo per il consumo, il comandamento di sperperare lo spreco di una produzione sempre più frenetica».⁶⁷ Quindi, in realtà, il significato che si cela dietro l'apparenza retorica della pubblicità coincide con il potere e la società consumistica stessa, quella che Pignotti ha definito «la voce del padrone».⁶⁸ La pubblicità, in un certo senso, mette il pubblico a conoscenza di un certo numero di simboli del potere che, un po' come l'architettura nell'impero romano, sono portatori di significati "ideologici" particolari sempre uguali a loro stessi. Questi segni sono un codice misto di parole ed immagini. Non si è verificata la morte della parola a vantaggio dell'immagine come sosteneva McLuhan, ma si è creata quella che Pignotti ha definito la «società del neo-ideogramma»,⁶⁹ inteso come "simbolo" verbovisivo. Infatti, nella società consumistica, «non si vendono merci, ma desideri. E come si vende un desiderio artificiale? Semplicissimo: caricandolo di simboli».⁷⁰

Inoltre, secondo quanto sostenuto da Gianfranco Bettinetti, la pubblicità avrebbe un valore autonomo e sarebbe consumata come genere a sé, come un giornale, un'opera d'arte, un testo letterario, prescindendo dal prodotto, referente del suo messaggio.⁷¹ Sarebbe una sorta di almanacco di aggiornamento continuo sull'attualità, sull'avanzamento della produzione della società contemporanea, su quanto conquistato dall'umanità nel campo produttivo. Questo

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ivi*, p. 25.

⁶⁸ LAMBERTO PIGNOTTI, *Fra parola e immagine. Arte e comunicazione nella società di massa*, op. cit., p. 39.

⁶⁹ *Id.*, *Il discorso confezionato*, cit., p. 69.

⁷⁰ *Id.*, *Fra parola e immagine. Arte e comunicazione nella società di massa*, cit., p. 18.

⁷¹ Cit. in *Id.*, *Figure scritte*, cit., p.116. Come tale trasmette la necessità di conformarsi a tale avanzamento per conformarsi al resto della società. La pubblicità agisce come il «nuovo oppio dei popoli».

genere a sé stante sembrerebbe rispondere ai medesimi modelli narrativi dei generi la cui retorica prende in prestito (giornalistico, poetico, letterario, ecc.). Infatti, se è vero che le persone vogliono leggere le storie di cronaca nera per un bisogno taumaturgico, come accadeva per le fiabe, i destinatari della pubblicità vogliono trovare gli stessi *topoi* nelle pubblicità, la certezza che quel prodotto è “il miglior prodotto”, che rende il bucato “più brillante”, l’insalata “più salutare”, ecc. Attraverso la stessa retorica per cui l’eroe delle favole popolari è sempre il più saggio, il più forte, il più coraggioso. McLuhan diceva che il giornale del mattino sembra sempre lo stesso, come la favola di Propp.⁷² È potremmo aggiungere che così è anche per la pubblicità.

Detto questo, una domanda da porsi è se la medesima mancanza di innovazione e fantasia caratterizzi anche la poesia visiva che all’interno del sistema di comunicazione di massa si genera e sviluppa. Ossia, la poesia visiva usa i medesimi *topoi* della comunicazione di massa e ripetutamente? Di tale avviso sembra essere Carrega che afferma:

Da una parte l’utilizzazione dell’iconografia e della verbalità della pubblicità, dall’altra una penetrazione nel contesto sociale degli addormentati di tali linguaggi, effettuando un’eversione che, almeno nelle intenzioni, dovrebbe creare nel lettore uno spaesamento risvegliandone l’attenzione sopita. La teoria del Gruppo 70, formulata in massima parte da Lamberto Pignotti, lascia poco spazio per l’operazione individuale e i prodotti del gruppo, come capita per altro verso nella poesia concreta, sono quasi tutti identici variando solo nella bravura grafica nel comporre un collage. La tensione preminentemente ideologica torna spesso a scapito delle possibilità fantastiche e creative.⁷³

Secondo Carrega, quindi, la poesia visiva nasce come reazione alla comunicazione di massa, e vuole essere diffusa a livello di massa precisando che «per una tale comunicazione di massa viene ritenuta idonea l’assunzione da una parte della poesia di stilemi linguistici dei mass-media, sia come penetrazione al loro interno per la loro demistificazione, sia come linguaggio più comprensibile alla massa e quindi maggiormente fruibile. L’impegno è quasi

⁷² Cit. in ID., *Il discorso confezionato*, cit. pp. 103-104.

⁷³ UGO CARREGA, UGO CARREGA, *Cronistoria della poesia grafica in Italia*, in «Il Bimestre», Vol. 18/19, 1972, p. XIII.

neorealistico»⁷⁴. A mio avviso, la differenza principale tra la poesia visiva e la comunicazione di massa risiede nell'oggetto delle stesse. Nella comunicazione di massa, l'oggetto è la propaganda, la retorica usata, ossia la forma che punta a creare alcune reazioni nel destinatario; nella poesia visiva invece l'oggetto è la comunicazione di massa stessa, quindi tutto il sistema comunicativo della società consumistica, che viene spezzato e riassembleato nei collage verbo-visivi creando segni-icone che sono pezzi del sistema. Come vedremo è il riassetto straniente di pezzi di comunicazione verbovisiva di diversa natura (immagini di rotocalchi, pubblicità, parte di testi letterari, poesia, manualistica), che rimangono riconoscibili come tale dal fruitore, a creare la rottura del sistema stesso, appunto la definita «guerriglia semiologica» al sistema.⁷⁵

2.3 Storia delle forme verbo-visive: alcuni antenati della poesia visiva

A questo punto, ritengo necessario fare un passo indietro e parlare della storia delle sperimentazioni verbo-visuali e come esse si rapportino alla poesia visiva. Nella poesia tradizionale la lettura ha un'andatura bifasica. Questo significa che in un primo momento il lettore percepisce il ritmo, la fonetica dei segni, ed in un secondo momento il contenuto, il significato dei segni; ossia la fase fonetica precede la fase semantica. In aggiunta a questo, la lettura avviene quasi sempre linearmente sulla pagina; l'occhio procede da sinistra a destra, dall'alto in basso. La poesia visiva invece prevede una lettura trifase, infatti, come spiega Carrega, «leggendo (1) si vedono-guardano alcuni grafismi che (2) anticipano i loro contenuti; grafismi che (3) sono anche una notazione di lettura»⁷⁶. Partendo questa annotazione e ampliando la riflessione si può affermare che il segno verbo-visivo riacquista un rapporto con

⁷⁴Ivi, p. XI. L'aspetto grafico del codice verbo-visivo aiuta la comunicazione, come le immagini durante il Medioevo.

⁷⁵ Per un approfondimento si veda LUCIANO ORI, *La poesia visuale*, Firenze, Vallecchi, 1980, pp. 13 e sgg.

⁷⁶ UGO CARREGA, *Cronistoria della poesia grafica in Italia*, in «Il Bimestre», cit., p. VI.

la fisicità della sua natura di *simbolo*, fisicità persa dal carattere alfabetico, la cui presenza sul foglio ha per il lettore una trasparenza percettiva dovuta all'assimilazione cognitiva della parola al significato/referente (non si percepiscono più le parole come simboli, ma, al contrario, la mente del lettore richiama in maniera euristica il significato/referente, quasi le parole non fossero che esclusivamente presenti nella mente e non sulla pagina).⁷⁷ L'alfabeto non è altro che la riduzione del geroglifico e dell'ideogramma; essi a loro volta derivano dai graffiti sintetizzati, stilizzati e resi più meccanici e immediati. Ma gli ideogrammi hanno bisogno di un numero consistente di segni per poter rappresentare gli oggetti del reale, da qui la necessità del sistema alfabetico, che ai suoi esordi ancora aveva un rapporto stretto con il geroglifico.⁷⁸

Infatti, come descritto da Di Genova:

In principio era l'Immagine, poi l'immagine si fece verbo e ciò che l'occhio vedeva la mente leggeva. Ci sono voluti millenni perché l'immagine si facesse ideogramma e ci sono voluti altri millenni perché l'ideogramma condensasse i suoi segni in lettera: dall'aleph (segno della testa del toro) dei Sumeri all'alfa dei greci il processo di modificazione condensativa è stato piuttosto lungo.⁷⁹

La maggior parte delle scritture visuali tende, a far retrocedere la parola ad un livello fisico/simbolico che innesca nel lettore la necessità di una decodifica aggiunta. Come descritto da Pignotti e dalla Stefanelli, si può definire scrittura verbovisiva «sia quelle forme di comunicazione verbale che intendono anche farsi vedere (nel senso “pittorico” del termine), sia quelle forme di comunicazione visiva che intendono anche farsi leggere (nel senso “letterario” del termine)»⁸⁰ Questa doppia natura, “da vedere” e “da leggere” è alla base della scrittura alfabetica, nonostante l'uso ne abbia fatto perdere coscienza al lettore. Il valore del

⁷⁷ Cfr. *Ibid.*

⁷⁸ Ad esempio, la prima lettera dell'alfabeto fenicio si pronuncia “alf” e significa “bue”, la grafia antica di tale lettera suggeriva infatti la testa di un bue.

⁷⁹ GIORGIO DI GENOVA, *In principio era l'immagine. Note a margine della Poesia visiva*, in *Scrittura e immagine. L'espressione verbo-visiva fra scrittura e pittura*, a cura di Elisa Debenedetti e Jolanda Nigro Covre, Bagatto Libri, 1978, p. 123.

⁸⁰ LAMBERTO PIGNOTTI, STEFANIA STEFANELLI, *Introduzione*, in ID. *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, cit., p. 13.

simbolo, sia esso alfabetico o pittorico, porta con sé la necessità dell'interpretazione da parte di chi lo percepisce.

Questa necessità può essere presa come filo conduttore per tracciare una storia della poesia visuale, per definire gli antecedenti, padri e bisavoli, della poesia visiva italiana degli anni '60. Le più primordiali forme di narrazione visiva, che ancora sopravvivono nelle pittografie eschimesi, non sono molto lontane da forme di narrazione più moderne come il fumetto o le vignette umoristiche o forme sperimentali di poesia visiva.⁸¹ Il nesso tra immagine e parola nella mente umana è sicuramente primitivo ed innato, la cultura però ha posto un limite ed una netta distinzione tra il “detto” ed il “visto”. Per questa ragione la coesistenza di immagini e parole in una stessa opera d'arte è qualcosa di prettamente moderno, che tende a ridefinire i linguaggi, visivo e verbale, e a varcare confini imposti dalla cultura; in un certo senso a retrocedere ad una percezione del reale olistico-primordiale.⁸² L'operazione si potrebbe far risalire sin al Rinascimento è al cosiddetto *Paragone delle arti*, sulla scia dell'oraziano *ut pictura poësis*, attraverso l'ἐκφράσις di pitture e sculture, sino agli esperimenti di poesia visuale del primo e secondo Novecento. In un certo senso, il nesso parola e immagine, innato a livello di apprendimento cognitivo, fa sentire il proprio richiamo all'uomo/poeta/artista sin da tempi antichissimi. L'opera verbo-visiva si percepisce come ossimorica e, come ampiamente descritto da Pignotti in *I sensi delle arti*,⁸³ il fruitore deve innescare un procedimento di sintesi sensoriale ossia sinestetico. Ci si trova di fronte ad un fenomeno cronologicamente ampio e le cui radici sono ben salde nella natura stessa della scrittura. È però all'interno della sperimentazione poetica che possiamo individuare gli esempi più azzardati ed interessanti di tale interazione tra parola ed immagine.

⁸¹ Cfr. *Ibid.* Come diceva Sklovskij ci si doveva ispirare ai nonni e non ai padri per fare la nuova poesia.

⁸² Cfr. STEFANIA STEFANELLI, *Il doppio codice dell'avanguardia*, in AA. VV., *La parola come immagine e come segno. Firenze storia di una rivoluzione colta 1960-1980*, Pisa, Ospedaletto, 1999, p. 164.

⁸³ LAMBERTO PIGNOTTI, *Sinestesie e interazioni estetiche*, Bari, Dedalo, 1993.

Si deve al volume di Vincenzo Accame *Il segno poetico. Materiali e riferimenti per una storia della ricerca poetico-visuale e multidisciplinare*, uno dei lavori più esaustivi per una storia cronologica della poesia visuale. Accame parte dall'esempio di Simmia da Rodi (terzo secolo a.C. circa), il quale fonde l'espressione linguistica con l'espressione della forma spaziale, mettendo in evidenza a livello della forma del poema il contenuto dello stesso (Il poema *Ascia* ad esempio ha la forma di un'ascia).⁸⁴ L'aspetto visuale nella produzione antica greca e latina è principalmente adottato come divertimento colto; per Teocrito ad esempio, questi componimenti sono *αθήρματα αουσών*, “divertimenti, giochi per le muse”. Nonostante l'aspetto dilettevole, la composizione di carmi figurati era tutt'altro che un gioco e si necessitava una notevole perizia poetica.⁸⁵ Possiamo anticipare che questa doppia natura di divertimento e complessità strutturale si riscontra anche, come vedremo, nelle composizioni di poesia visiva del Gruppo 70. Come notato da Accame, questo filone di poesia visuale ha attraversato tutta la cultura occidentale passando attraverso la poesia mistica e l'iconografia medievale,⁸⁶ sino all'avvento della stampa che aprì le porte a nuove possibilità verbo-visive.⁸⁷

⁸⁴ Cfr. VINCENZO ACCAME, *Il segno poetico. Materiali e riferimenti per una storia della ricerca poetico-visuale e interdisciplinare*, Milano, Spirali Edizioni, 1981. Altri casi dell'antichità sono i poemi di Teocrito, ad esempio il suo *Syrinx*, che rappresenta un flauto di pan (da cui il titolo); i poemi di Dosiada e Besantino (con due “altari”) e Publio Optaziano Porfirio, poeta del IV secolo d.c. che dispone i versi dei suoi poemi in modo da riprodurre la forma di un'ara, di una zampogna e altro. Anche i poeti alessandrini giocarono con la configurazione dei propri poemi, lasciando una notevole produzione di poesie figurali, ad esempio, “a coda di pavone” (*Ivi*, p. 12). Per una collazione di poemi figurati greci e latini si veda LAURA SIMONINI, FLAMINIO GUALDONI, *Carmi figurati greci e latini*, Pollenza-Macerata, La Nuova Foglio Editrice, 1978.

⁸⁵ Cfr. *Ivi*, p. 14. Si ricorda qui che la poesia greca e latina si basava sul numero dei piedi e questo rendeva il componimento figurato molto arduo da realizzare.

⁸⁶ Cfr. VINCENZO ACCAME, *Il segno poetico*, cit., p. 12. Nell'ambito del misticismo, vari autori, da Josephus Scottus a Bernowinus a Rabanus Maurus al più vicino Gioacchino da Fiore, si impegnarono a cercare una fusione tra immagine e scrittura, in modo da veicolare il messaggio non soltanto verbalmente ma anche visualmente, soprattutto per coloro che non sapevano leggere. Durante il Medioevo fu creata un'ampia selezione di figurazioni dell'iconologia cristiana tradizionale, raffigurazioni composte con parole, ma anche integrate ad esse in modo da conferire al messaggio mistico una maggiore efficacia. A differenza degli esempi classici, le rappresentazioni verbo-visive medievali hanno un'intenzione che non è tanto espressiva quanto più didattica e funzionale, cioè il modo di elaborare il materiale visivamente è sempre messo in relazione al suo uso pratico. Per esempi di interazione tra parola ed immagine in Dante, Boccaccio e nella letteratura italiana pre-novecentesca si rimanda a ELOISA MORRA, *La parola e immagine. Su alcuni recenti contributi di cultura visuale*, in «Italianistica», 2012, pp. 137-156.

⁸⁷ Secondo Accame fu l'avvento della stampa che condusse a una nuova dimensione visiva del testo scritto. La capacità riproduttiva della pagina stampata e le potenzialità di progettazione del testo su di essa permisero nuove scritture visuali, fino ad allora impensabili a livello calligrafico. Nonostante la stampa, continuarono anche

Altri esempi che Accame enumera nella sua rassegna sono François Rabelais,⁸⁸ Lawrence Sterne che fu il primo a creare una sperimentazione visuale sfruttando il mezzo tipografico e la posizione delle parole sulla pagina;⁸⁹ William Blake.⁹⁰ Tra i successivi esempi di Accame, di maggiore influenza per la poesia visiva del Gruppo 70 sicuramente sono i poeti simbolisti; nella poetica simbolista la parola, il suono e quanto esso genera nella mente umana attraverso la sua percezione sono una tappa fondamentale che porterà alle sperimentazioni delle Avanguardie storiche e alcuni tipi di giochi avanguardisti e di *happening* artistico che sono stati usati spesso anche dalla Neoavanguardia.

Sicuramente fu la prima pubblicazione di *Un coup de dés jamais n'abolira le Hasard* di Stéphane Mallarmé nel 1987 a determinare i futuri sviluppi della ricerca poetico-visuale.⁹¹ Il tentativo di Mallarmé fu quello di intensificare il movimento del testo muovendo i caratteri di stampa, aggregando raggruppamenti di parole in diversi punti della pagina. Nella sua poesia,

sperimentazioni calligrafiche a mano, divertimenti colti di poeti e intellettuali. Caso a sé è quello della letteratura ermetica, portata a un uso continuo di segni alchemici, cabalistici, in costruzioni di enorme complessità scritturale-visiva. (Cfr. VINCENZO ACCAME, *Il segno poetico*, cit., p. 12)

⁸⁸ Tra i suoi più noti testi poetici figurati c'è *O bouteille* (contenuto nella sua opera satirica del 1532 *Gargantua et Pantagruelle*), in cui le parole riproducono visivamente la forma appunto della bottiglia a cui sono dedicate. Il punto di vista è ancora quello di Simmia di Rodi; non esiste una vera e propria evoluzione del concetto di visualità poetica, e anche durante il Settecento si continuano elaborazioni manuali sui caratteri, con esiti più o meno scontati ma sempre d'ordine decorativo e di divertimento colto. (Cfr. *Ibid.*)

⁸⁹ Siamo in pieno Settecento quando scrisse la sua opera più famosa *Vita e opinioni di Tristram Shandy gentiluomo* (1760). Qui Sterne sembra prospettare una "consapevolezza linguistica" modernissima. «Questo linguaggio gestuale», spiega Giorgio Melchiori, «fa sospettare in Sterne una radicale sfiducia nella capacità espressiva della parola» (Cit. in *Ibid.*, dall'*Introduzione* all'edizione Oscar Mondadori, Milano, 1974). Scrive Accame:

A parte un certo disprezzo per le consuetudini grammaticali, Sterne ricorre sovente all'artificio grafico, introducendo tra le righe del romanzo elementi non propriamente verbali, come una mano con indice puntato, un segno di croce, una pagina nera, spazi e capitoli bianchi, righe di asterischi o trattini, un ghirigoro che riproduce la traccia ideale di un bastone mosso per aria, e altri segni che sono grafici solo in parte. C'è insomma in Sterne un uso molto esteso della gamma dei segni che costituisce il linguaggio, che coinvolge aspetto fonetico e grafico della parola. (*Ivi*, pp. 12-13)

⁹⁰ Vincenzo Accame, descrivendo l'esperienza blakiana, afferma che:

Nei suoi quaderni "illuminati" Blake raggiunge una compattezza linguistica di suono, senso, segno e visione che non giunge forse a una integrazione sul piano della forma dei vari aspetti del linguaggio ma giunge indubbiamente a formulare un "sistema" in cui il "concettuale" e il "visivo" giocano un ruolo di primo piano e del tutto nuovo. In pratica il disegno rimane disegno e la parola rimane parola, ma l'uno è concepito in funzione dell'altra e viceversa; e questo indipendentemente dall'uso che i posteri ne hanno fatto, contravvenendo a ogni intenzione blakiana. (*Ibid.*)

⁹¹ Cfr. *Ibid.*

afferma Accame, si nota «un progressivo sfaldamento delle strutture grammaticali e sintattiche, un abbandono dei valori lessicali comuni, la ricerca di Mallarmé ricopre l'intera superficie del significante a partire da quell'entità irriducibile che è la lettera dell'alfabeto sino ai gruppi di lettere non costituiti in unità lessicali.»⁹² Questo tipo di sperimentazioni influenzeranno il Futurismo e gli esperimenti di *paroliberismo* di Marinetti e dei futuristi, come anche i *Calligrammes* di Apollinaire. In Marinetti e Apollinaire possiamo vedere che il limite della pagina tipografica e delle parole su di essa viene superato, liberando l'espressione verbovisiva dal mezzo tipografico tradizionale.⁹³ In *Calligrammes*, Apollinaire si rifà a una consuetudine simile ai carmi figurati greci e latini, ma anche di derivazione barocca, la cosiddetta poesia emblematica, ossia la forma del poema è il suo oggetto. Se nella poesia barocca l'elemento linguistico si fossilizzava nella forma araldica del poema, Apollinaire riprende lo stesso modello, ma in forma impressionistica, non un fossile verbo-visivo, ma un'impressione verbovisiva sulla scia delle sperimentazioni pittoriche.⁹⁴ Per quanto riguarda il Futurismo, invece, come notato da Heissenbüttel, nelle parole in libertà marinettiane «per la prima volta si rinuncia alla disposizione tipografica tradizionale. La forma visiva della lingua viene liberata dagli schemi tradizionali di stampa e di lettura e ricomposta in una struttura per così dire “figurativa”. In ciò questa costellazione di vocaboli procede con assoluta libertà».⁹⁵ Accame si sofferma ad analizzare due termini dell'affermazione di Heissenbüttel, in primo luogo “figurativo” che induce a rapportare un fatto nuovo a nozioni da tempo acquisite; in secondo luogo su “costellazione”, termine su cui si concentrerà tutta l'impalcatura del discorso di uno dei caposcuola della poesia concreta, Eugen Gomringer.⁹⁶ Accame sicuramente si riferisce

⁹² *Ibid.*

⁹³ Cfr. *Ibid.*

⁹⁴ Cfr. *Ivi*, p. 20.

⁹⁵ Cit. in *Ibid.*; HELMUT HEISSENBÜTTEL, *Per una storia della poesia visiva nel XX secolo*, in «Il Verri», n. 16, 1963.

⁹⁶ Cfr. VINCENZO ACCAME, *Il segno poetico*, cit., p. 15.

all'indipendenza e all'oggettualizzazione della parola nell'ambito della sperimentazione della poesia concreta, che, come si vedrà in seguito, parte da esigenze simili alla poesia visiva, ma sceglie soluzioni estetiche diverse. Ben più prudente nei confronti del paroliberoismo futurista fu Ballerini, a suo avviso, all'interno delle sperimentazioni futuriste, soltanto le tre tavole marinettiane incluse in *Le mots en liberté futuristes* del 1919 possono essere identificate come un primo vero passo verso un superamento della poesia tradizionale. Il significato particolare di queste tavole per Ballerini «è da cercarsi nel fatto, tra le altre cose, che qui Marinetti si spinge in pratica oltre il limite della tavola parolibera vera e propria e immette le parole verbali del discorso in un più ampio contesto spaziale e semantografico ottenuto con la fusione di una scrittura tipografica, di segni di varia derivazione, e di “macchie” sorprese nella loro estasi metabolica».⁹⁷ Questa fusione di segni e la loro posizione spaziale permette che le parole vengano trattate come oggetti prima di una qualunque loro decodifica a livello segnico-referenziale. Come descritto da Stefanelli «nel liberarsi dai consueti legami logici e spaziali che governano la scrittura tradizionale, nella tavola parolibera le parole possono fluttuare liberamente nello spazio della pagina, oppure obbedire a una organizzazione geometrica e/o astratta, per generare figurazioni diverse». Eppure, nonostante questa libertà organizzativa, Stefanelli precisa che «resta ferma la “leggibilità” della tavola, che mediante accostamenti inconsueti, talora casuali, tra singole parole, è comunque portatrice di un significato verbale».⁹⁸ Riflettendo su questa affermazione, possiamo anticipare che proprio su questa leggibilità e persistenza del significato verbale soggiace la differenza maggiore con gli esperimenti di poesia visiva del Gruppo 70. Infatti, è da notare che spesso la parola perde qualunque legame con la propria natura di segno linguistico, usata come immagine oppure spezzata, cancellata,

⁹⁷ LUIGI BALLERINI, *La piramide capovolta*, cit., p. 31.

⁹⁸ STEFANIA STEFANELLI, *Il doppio codice dell'avanguardia*, cit., p. 165.

opacizzata e frammista ad immagini.⁹⁹ Nelle tavole di Marinetti, si può percepire oltre allo smembramento verbale e all'abbandono della linearità tipografica anche una fusione tra fonetica/suoni delle parole e loro rappresentazione grafico/pittorica. Secondo Pignotti e Stefanelli si potrebbe quasi riscontrare un elemento di declamazione gestuale delle stesse; proprio in questa simultaneità di stimoli sensoriali risiederebbe l'innovazione marinettiana.¹⁰⁰

Con le sperimentazioni dadaiste, secondo Accame, si compie un passo decisivo verso la futura poesia visiva. La poesia viene intesa non solo come forma verbale, ma ci si avvia verso una dimensione performativa, teatralizzante, della creazione artistica che la porta ad essere anche arte come azione e parola come gesto.¹⁰¹ Anche il *poème objet*, che avrà molta fortuna nelle sperimentazioni di correnti successive, trova la sua origine nella pratica dei *ready made* duchampiani. Si vuole sottolineare che la pratica della scrittura automatica dadaista, che crea un nuovo rapporto tra opera d'arte e fruitore e uno slittamento dell'attenzione dal significato al significante delle parole, ha molto in comune con pratica del *collage* verbo-visivo sviluppato dal Gruppo 70, infatti, in entrambi gli esperimenti si assiste ad una materializzazione della parola-etichetta o degli oggetti estrapolati da un contesto precedente e impiegati in senso spesso ironico.¹⁰² Ancora Accame nota che nel *ready made* di Duchamp ad esempio proprio la

⁹⁹ Cfr. LAMBERTO PIGNOTTI, STEFANIA STEFANELLI, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, cit., p. 35. In tale preservazione del significato verbale Stefanelli vede la differenza maggiore rispetto agli esperimenti di poesia visiva degli anni Settanta, che invece prendono le mosse proprio dalla presa di coscienza dell'alienazione linguistica e dall'impossibilità di mantenere la convenzionalità semantica tradizionale delle parole poetiche e non. Secondo Stefanelli, la vera novità delle tavole marinettiane risiede allora «nel proporre esplicitamente e consapevolmente uno spazio poetico in cui coesistono diversi codici espressivi, facendoli scontrare con violenza sulla pagina e provocando nel destinatario una fruizione simultanea di essi, per arrivare ad una percezione sintetica e sinestetica.» (*Ibid.*)

¹⁰⁰ Per un'analisi delle sperimentazioni verbovisive futuriste si veda anche LAMBERTO PIGNOTTI, *Figura e scrittura nelle avanguardie del primo Novecento*, in ID. *Figure scritte. Su certi segni delle arti e dei mass media*, cit., pp. 17-72.

¹⁰¹ Cfr. VINCENZO ACCAME, *Il segno poetico*, cit., p. 24.

¹⁰² Cfr. *Ibid.* Accame si sofferma più che sulla materializzazione che comporta tale procedimento sulla casualità della scelta di oggetti provenienti da un altro contesto. A mio avviso la scelta del materiale verbo-visivo è tutt'altro che casuale, seppure il materiale di partenza è potenzialmente infinito, una volta identificato un "testo" di partenza, la scelta all'interno di esso avviene in maniera precisa e consapevole. Un po' come avviene anche per i *collage* di Balestrini.

parola, aggiunta come etichetta all'oggetto strappato dalla propria quotidianità, fa scattare la creatività artistica e conferisce leggibilità all'opera d'arte:

[...] l'acquisizione della nuova realtà avviene attraverso un procedimento linguistico in cui la parola si pone come termine, e con una idea esterna all'oggetto fa sì che l'oggetto acquisti una nuova dimensione; l'opera d'arte, in questo caso, è costituita dal rapporto tra la parola e l'oggetto.¹⁰³

Quindi possiamo affermare che Duchamp crea una nuova dimensione interdisciplinare in cui parola e oggetti concreti creano un codice materiale-linguistico nuovo. In opere come *Ruota di bicicletta* (1913) e *Scolabottiglie* (1914) ci si trova ancora in un ambito di «processo-prelinguistico- di ostensione», in cui un oggetto viene assunto in ambito artistico, ma ancora in senso di referenzialismo iconico. Il rapporto tra parola e immagine/oggetto si modifica in opere come *Fountain* (1917) e soprattutto in *Fresh Widow*. In quest'ultima opera, come notato da Pignotti e Stefanelli:

Quello che precedentemente si configurava, in assenza della parola, come semplice ostensione, si trasforma qui in un processo di nominazione, che, a causa della distanza semantica che separa l'oggetto nel suo significato originario dalla parola, e grazie anche alla volontaria ambiguità dei giochi di parole (*fresh widow*= vedova impudente è in assonanza con *french window*= finestra francese) assume le valenze di un processo metaforico.¹⁰⁴

Partendo da questa riflessione, si può notare che ai fini della ricerca verbo-visiva il *ready made* duchampiano apre le porte alla coesione di parole e oggetti/immagini, dunque codici segnico-semantici distinti; essi interagiscono creando legami “sintattici” in un medesimo contesto/opera d'arte. Questo rapporto sinestetico sarà molto simile a quello innescato tra parole ed immagini nella poesia visiva.

In fine, di fondamentale importanza per le sperimentazioni della Neoavanguardia sono anche le ricerche poetiche avvenute sotto l'influenza estetica dello strutturalismo russo. Soprattutto per quanto riguarda l'idea dell'oggettualizzazione della parola. Šklovskij

¹⁰³ Ivi, p. 28.

¹⁰⁴ LAMBERTO PIGNOTTI, STEFANIA STEFANELLI, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, cit., p. 89.

sosteneva, infatti, l'importanza di rendere le cose del reale indipendenti dal linguaggio e viceversa. Questo attiva un processo di «defamiliarizzazione» e «straniamento», enfatizzato principalmente da Bachtin, che verrà usato in molte opere del Gruppo 63 e Gruppo 70. Per la critica formalista, non è importante la genesi di un'opera, non ci si pone la domanda «perché si è scritto un testo?», ma è necessaria la creazione, ossia «come è stato prodotto?». Ci si interroga su quale sia il «priëm», ossia il «procedimento» di creazione dell'opera letteraria o artistica. Il termine «procedimento» è un concetto fondamentale per il Gruppo 63 e il Gruppo 70. Un esempio è nella pratica del *collage*, come i *ready made* di Balestrini, ma anche nella manipolazione e uso di materiali preesistenti nell'opera letteraria, come nell'uso di slogan e immagini pubblicitarie nella poesia visiva. Per Jakobson la funzione della poesia è quella di creare una non identità tra segno e referente che invece come insegnato dalla linguistica saussuriana è uno dei principi costitutivi del linguaggio comune. Altra idea importante della letteratura strutturalista è quella dell'automatismo sviluppata dalla linguistica formalista e riusata nella critica soprattutto nella riflessione di Šklovskij. Egli affermava che «if we start to examine the general laws of perception, we see that as perception becomes habitual, it becomes automatic. [...] if one remembers the sensations of holding a pen or of speaking in a foreign language for the first time and compares that with his feeling at performing the action for the ten thousandth time, he will agree with us».¹⁰⁵ E riallacciandosi a teorie vicine al Marxismo, del linguaggio alla base dell'ideologia, i formalisti fondavano questa abitudine anche su un'idea di significato linguistico relazionato al contesto socio-culturale e alla classe sociale, con la conseguenza che il significato automaticamente percepito fosse quello proprio della classe dominante. Come si vedrà queste idee sono alla base della poetica della poesia visuale e ampiamente analizzate e descritte da Pignotti ed altri.

¹⁰⁵AA. VV., *Literary Theory: an Anthology*, cit., p. 15.

Gli esempi citati sono fondamentali per comprendere il tipo di sperimentazioni compiute dai poeti visivi e da Pignotti in particolare. A mio avviso l'esperienza marinettiana, il Dada e le riflessioni dello Strutturalismo russo sono centrali nello sviluppo della poesia visiva. Essa riprende idee e suggestioni proprie di altre forme di sperimentazione, ma le immerge nel contesto comunicativo degli anni Sessanta, impregnandole di problematiche sociali e politiche proprie dell'Italia di quegli anni, e facendo di tale contesto l'oggetto della propria arte.

2.4 Rapporto tra poesia visiva e forme di sperimentazione poetico-visuali coeve

Nel definire la poesia visiva Luciano Ori scrive:

La poesia visiva sfrutta la propria stretta relazione con i mass-media per creare «nuove realtà estetiche». Ha un ruolo fondamentale nel mostrare i processi ideologici-formali che essa ha sviluppato all'interno di questa relazione, e innanzitutto la «esteticizzazione» delle strutture formali dei mass-media, che essa adotta come proprio modello, ma allo stesso tempo denunciando il loro ruolo negativo nel contesto sociale. È un momento di aperta collisione, nel quale la Poesia visiva mette in atto una vera e propria guerriglia semiotica: priva messaggi e segni delle loro radici, li capovolge, ne muta i segni. In concreto, decontestualizza i loro materiali iconico-verbali e li riorganizza in modo da ottenere messaggi e significati diametralmente opposti.¹⁰⁶

In questa definizione di Ori, si sintetizza la poetica della poesia visiva e si possono dedurre ed analizzare le componenti essenziali del codice verbo-visivo. In sostanza, per Ori, la poesia visiva ha un valore estetico, attua una guerriglia semiotica al sistema della comunicazione di massa, usa gli stessi codici, stravolgendone struttura e significato.

È stato Lamberto Pignotti, per primo, che nel descrivere la poesia visiva ha parlato di «guerriglia semiologica» contro il sistema di comunicazione di massa.¹⁰⁷ Con il termine «guerriglia», Pignotti e Ori, vogliono sottolineare quanto si diceva sopra, ossia della

¹⁰⁶ LUCIANO ORI, *La poesia visuale*, Firenze, Vallecchi, 1980, p. 13.

¹⁰⁷ Cfr. LAMBERTO PIGNOTTI, *Fra parola e immagine*, cit. pp. 71 e sgg.

permanenza della poesia visiva all'interno del contesto (codici, canali, segni, ecc.) della comunicazione di massa, ma con l'intento di attaccare questo stesso sistema attraverso i suoi propri mezzi. I poeti visivi capirono un'importante novità propria della società del consumo, ossia la multimedialità della nuova comunicazione. Pignotti ritiene che l'interdisciplinarità sia alla base del potere comunicativo della società moderna e l'arte e la poesia devono adeguarsi a questa natura plurima che ha sviluppato nuove capacità percettive e cognitive anche nell'essere umano. «[...] la nostra non è una civiltà delle immagini né delle parole», sostiene Pignotti, «Siamo immersi, siamo imbevuti simultaneamente di parole e immagini, di parole che si fanno vedere e immagini che si fanno leggere. La nostra è dunque una civiltà dei segni: non c'è da stupirsi se la poesia invade l'immagine e si proclama visiva».¹⁰⁸ La poesia visiva si appropria di questo nuovo codice comunicativo, «intervisuale» come lo definirebbe Nicholas Mirzoeff¹⁰⁹, ma lo stravolge a livello estetico, creando una sine-estetica come definito da Pignotti stesso, in più occasioni. Sine-estetica in quanto facente riferimento a sensi diversi, ma anche perché è un'estetica contro l'estetica nel senso classico, ossia, nasce dalla pubblicità che non è un'arte, ma che usa le arti.

Tornando alla definizione di Ori, in che modo la poesia visiva attiva la guerriglia al sistema? Attraverso quali ribaltamenti del codice mass-mediatico? Quali procedimenti attua? Per rispondere a queste domande, innanzitutto, è utile delineare i confini tra poesia visiva e altre forme di sperimentazione ad essa contemporanee, come ad esempio la poesia concreta. Quasi tutte le forme di sperimentazione degli anni '60, e '70 partono dalla presa di coscienza dell'impoverimento della lingua dovuto all'abuso del linguaggio da parte della pubblicità e dei

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 71.

¹⁰⁹ Cfr. NICHOLAS MIRZOEFF, *Intervisuality*, cit. La comunicazione odierna si basa su un connubio tra immagini e parola, questo nuovo codice sta modificando le capacità percettive dell'essere umano la cui comunicazione si sta sposando sempre più verso la multi-sensorialità, il multi-tasking, da qui l'idea di intervisualità, La simultaneità sembra essere alla base della nuova comunicazione umana, soprattutto grazie anche alla tecnologia che sempre più spinge verso di essa.

mass-media. La letteratura come qualunque altro prodotto del genere umano, si stava convertendo in un bene di consumo; si comprava e vendeva cultura come carne al mercato.¹¹⁰

La fruizione di tale cultura consumistica, spingeva scrittori e letterati verso una produzione di scarsa qualità diretta ad un pubblico di massa. La civiltà della cultura di massa aveva trasformato la letteratura in un bene di consumo veloce. Bloccare questa fruizione passiva, straniando il lettore e costringendolo ad attivarsi nella comprensione era lo scopo della letteratura e delle sperimentazioni di Neoavanguardia, come quelle all'interno del Gruppo 63 e del Gruppo 70.

Le tecniche di spaesamento adottate dalle sperimentazioni di Neoavanguardia, pur puntando ad un medesimo risultato, sono diverse sul piano formale; le accomuna, comunque, la necessità di stravolgere la nozione di “parola” nel suo senso tradizionale. Già nel *Manifesto della letteratura futurista* (1909) Marinetti aveva definito la necessità di liberare le parole dalla linearità della sintassi e di usare i medesimi espedienti della pittura nell'organizzazione sulla pagina.¹¹¹ La necessità di un cambiamento letterario non era sentita soltanto in Italia, ma il clima di sperimentazione negli anni '60 e '70 si era già fatto sentire in Europa (Francia e Germania soprattutto), Stati Uniti (erano gli anni della Beat Generation) e Sud America.¹¹² Tra le forme più interessanti e più vicine alla poesia visiva possiamo individuare il Lettrismo e la Poesia concreta. Come riporta Carrega, il fondatore del Lettrismo è Isidoro Isou; nella sua poetica vi è la scoperta della cellula minima dello scrivere, ossia la lettera e su di essa Isou cerca di creare significati universali.¹¹³ Questo tipo di poesia si basa sulla ripetizione dei

¹¹⁰ Cfr. *La carne e l'uomo che crede al rapido consumo*, in «Grammatica» 1, 1964.

¹¹¹ Cfr. UGO CARREGA, *Cronistoria della poesia grafica in Italia*, cit., p. VI.

¹¹² Non è un caso che la Neoavanguardia italiana guardasse alla letteratura francese come un'ispirazione al cambiamento. Ad esempio

¹¹³ Cfr. UGO CARREGA, *Cronistoria della poesia grafica in Italia*, cit., p. VI. In realtà, è utile precisare, che molti dei significati risultano essere soggettivi, questo tipo di letteratura arriva al massimo livello di non-comunicabilità, ma ricercando sul piano formale un'astrazione tale del linguaggio capace di richiamare archetipi semantici ispirati dalla forma delle lettere.

segni/suoni fino all'astrazione totale e alla perdita di qualunque significato visibile. La lettura ripetuta di questi segni (che lo stesso Isou soleva fare) è sconcertante, ma soprattutto fastidiosa, tale senso di non godimento e fastidio è appunto lo scopo delle sperimentazioni lettriste. Inoltre, il segno-significate è spinto a livello non-significante; quello che si potrebbe, qui, definire come procedimento di "designificazione linguistica". Come precisa Carrega, seppure molto vicino alle sperimentazioni verbo-visive in Italia, l'influenza diretta del Lettrismo sulla poesia visiva fu minimo, se comparato, invece, a quello della Poesia concreta, a cui si dedicarono in un primo momento vari poeti visivi italiani.¹¹⁴ I fondatori della Poesia concreta si possono identificare nei membri del gruppo brasiliano *Noigandres* (Augusto e Haroldo de Campos, Decio Pignatari), nello svizzero tedesco Eugen Gomringer e nell'italiano Carlo Belloli¹¹⁵, che giunsero alle stesse conclusioni estetiche allo stesso tempo, seppur in luoghi distanti tra loro.¹¹⁶ Quello che li accomuna è l'enfasi sull'interpretazione della poesia a un livello processuale, ossia il procedimento (*priëm*) tramite cui si formano parole, e attraverso il quale il linguaggio si combina in significati. Nel piano pilota del gruppo brasiliano si legge: «poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas... a poesia concreta visa as mínimo múltiplo da linguagem, daí a sua tendência à substantivação e à verbificação...».¹¹⁷ La poesia concreta gioca sulle parole, sulla loro mutazione in altre parole, e su come questo porti ad un cambiamento del significato.

Se è vero quanto affermato da Dom Sylvester Houédard, «tutta la scrittura trae origine dalla pittura (la scrittura è fatta di parole dipinte) e [...] è possibile pensare sia unicamente per

¹¹⁴ Cfr. *Ibid.*

¹¹⁵ Carlo Belloli è considerato un poeta legato all'ultima generazione del Futurismo, lo stesso si definiva "poeta futurista" (si veda ad esempio la poesia *Guerra Terra*). Egli viene anche considerato come precursore della poesia concreta in quanto la sua sperimentazione lo porta a creare decomposizioni di parole e ricomposizioni in altre, con giochi tipografici sulla pagina che sono innovatori per gli anni Cinquanta. Belloli si può considerare come un ponte diretto tra Futurismo, Poesia concreta e sperimentazioni verbo-visive.

¹¹⁶ Cfr. UGO CARREGA, *Cronistoria della poesia grafica in Italia*, cit., p.VII.

¹¹⁷ Cit. in *ibid.*

mezzo di immagini... sia unicamente per mezzo di parole»,¹¹⁸ allora possiamo dire che la poesia concreta punta a far retrocedere il linguaggio ad un livello prelinguistico. Avviene uno slittamento interno della parola dal proprio stato segnico allo status di immagine che come ritiene Miccini giunge «fino alle soglie del puro grafema e, oltre, fino alla parcellizzazione della sua stessa incorporeità».¹¹⁹ Come descritto da Vetri, quello che avviene è uno smembramento fisico, quindi *concreto*, dell'oggetto-parola dal suo *corpo composito*, ossia successione di lettere con un significato, al suo *corpo semplice*, ossia la sua materialità primaria che consiste nei singoli segni alfabetici.¹²⁰ La parola viene “smontata” e tramite una serie di permutazioni (integrazioni, sostituzioni o sottrazioni) si compone un nuovo assetto alfabetico, una nuova parola con un nuovo significato, oppure si arriva alla negazione stessa della parola cancellandola dalla pagina. Anche alcuni poeti visivi italiani, sperimentarono la cancellatura o la tecnica del *decollage* nelle loro opere. Ne è un esempio Adriano Spatola nei suoi *Zeroglifici*, dove la applica al testo pubblicitario. La parola parzialmente cancellata, o completamente eliminata dalla pagina fa raggiungere una sorta di «grado zero della scrittura».¹²¹ Spatola stesso commenta che «l'allegoria è facile. Quando le parole sono leggibili esiste un'idea del mondo (cioè il linguaggio) ma quando le parole vengono risucchiate dal buio il lettore si trova di fronte a un nulla linguistico totale, cioè alla scomparsa della realtà».¹²² Possiamo affermare che la soppressione del significato coincide con la soppressione della parola, prefigurando una situazione apocalittica della realtà, che in un certo senso coincide con quella capitalistica, in cui non esiste più un linguaggio libero. C'è in Spatola un blocco della comunicazione che richiama la comunicazione unilaterale della società del consumo. La domanda da porsi è

¹¹⁸ Cit. in LAMBERTO, PIGNOTTI, STEFANIA STEFANELLI, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, cit. p. 95.

¹¹⁹ EUGENIO MICCINI, *Ipotesi e ricerche d'arte contemporanea*, cit. p. 110.

¹²⁰ Cfr. LUCIO VETRI, *Letteratura e caos*, cit. pp. 232-233.

¹²¹ LAMBERTO PIGNOTTI, STEFANIA STEFANELLI, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, cit. pp. 115-116.

¹²² Cit. in *Ivi*, p. 116.

dunque se, a questo punto, di realtà ancora si può parlare o se ci si deve arrendere all'artificialità. Nell'opera *Cancellatura* di Emilio Isgrò, ad esempio, si vede come la negazione del significato verbale richiami alla situazione del lettore che si trova nel mezzo di messaggi che quotidianamente gli rimbalzano contro. Come notato da Pignotti e Stefanelli, questi messaggi sono così simili tra loro, che il poeta non deve far altro che cancellare delle parti degli stessi, il lettore li riconoscerà come tali in quanto assuefatto all'estetica consumistica. L'ironia di tale procedimento poetico risiede appunto nella stereotipizzazione retorica e semantica della comunicazione di massa.¹²³ Se, come scrive Vetri, la poesia concreta sottende una rarefazione linguistica, ossia una restrizione e contrazione segnica,¹²⁴ attraverso un «procedimento di atomizzazione»¹²⁵, la poesia visiva invece attua un'espansione linguistica. La parola non è più sovrana ed è costretta a convivere in *singlossia* con altri linguaggi.¹²⁶ Infatti, nella poesia concreta si ha un movimento-mutazione a senso unico: dal verbale al visuale. Invece, come osservato da Menna nella poesia visiva «si verifica un doppio spostamento, dal codice verbale verso il codice visivo e viceversa. L'uno e l'altro abbandonano il loro territorio e si attestano uno spazio diverso, quello di un intercodice, risultante dalla contaminazione e dalla integrazione dei primi due».¹²⁷ Queste osservazioni sono importanti se si pensa a sperimentazioni di poesia visiva che adottano tecniche analoghe di cancellatura. Ad esempio, in opere di Pignotti come *Visione senza ingredienti* (1967), *Confezioni di inganni* (1967) e *Perdite di bellezze* (1967) le immagini, prese da rotocalchi, subiscono cancellature e rotazione, i fumetti dei dialoghi vengono cancellati da segni neri che richiamano alla memoria del lettore ideogrammi, ma che invece sono macchie di colore prive di significato. L'ironia della

¹²³ Cfr. *Ibid.*

¹²⁴ Cfr. LUCIO VETRI, *Letteratura e caos*, cit., p. 234.

¹²⁵ ADRIANO SPATOLA, *Verso la poesia totale*, cit. p. 83.

¹²⁶ Cfr. LUCIO VETRI, *Letteratura e caos*, cit. p. 235.

¹²⁷ FILIBERTO MENNA, *La linea analitica dell'arte moderna*, Torino, Einaudi, 2001, p. 219.

cancellatura delle immagini e di macchie di colore che appaiono come segni di un'altra lingua (che pure sarebbe incomprensibile per lo spettatore italiano) rappresenta la sovrapposizione di segni visivi e verbali della comunicazione di massa, la sovrastimolazione fa perdere il significato generale, confondendo i significati singoli delle parti. Dall'altro canto, l'accostamento nel medesimo contesto di immagini e linguaggio espande il codice verbovisivo. Da questo punto di vista la poesia visiva e altre forme di sperimentazione del Gruppo 70, come le cinepoesie,¹²⁸ si possono ricollegare, concordando con l'affermazione di Bonito Oliva, all'idea wagneriana dell'arte totale, attraverso una linea romantica della cultura occidentale che trova in Wagner il suo apogeo esplicito e nella poesia visiva uno più freddo e implicito.¹²⁹ Si va ben *Oltre la Galassia Gutenberg*, a voler citare il titolo di un lavoro di Barilli.¹³⁰ Quindi, se il reale è multidisciplinare e plurisensoriale, soltanto un segno totale e totalizzante che rispecchi tale realtà può descriverla. Prendendo spunto dalle osservazioni di Bonito Oliva, possiamo affermare che solo il raggiungimento del *segno totale*¹³¹, permette alla lingua non soltanto di raccontare di sé stessa, metalinguisticamente, ma anche di farsi guardare.

Nella poesia visiva parole e immagini condividono un medesimo contesto. Lo stesso Pignotti afferma che, a livello di codice, «la poesia visiva per essere tale, pretende un effettivo rapporto, una vera interazione, fra parole e immagini visive in un unico contesto (che in genere assume l'aspetto di un collage e più raramente si affida a elementi dipinti o disegnati), e non la loro semplice convivenza. Le componenti verbali e quelle visive non dovrebbero essere proposte né dovrebbero poter essere fruite separatamente, a meno di fraintendere, o voler

¹²⁸ Si parlerà più dettagliatamente delle cinepoesie in seguito.

¹²⁹ ACHILLE BONITO OLIVA, *La parola totale, una tradizione futurista, 1909-1986*, Fonte d'Abisso, Modena 1986, in *Poesia visiva 1963-1988*, cit. p. 397.

¹³⁰ RENATO BARILLI, *Oltre la Galassia Gutenberg*, nel *Catalogo* della Mostra Antologica di Lamberto Pignotti, Galleria d'Arte Moderna, Mantova, 1976 («Quaderni del Verri», n. 1).

¹³¹ Cfr. ACHILLE BONITO OLIVA, *La parola totale, una tradizione futurista, 1909-1986*, Fonte d'Abisso, Modena 1986, in *Poesia visiva 1963-1988*, cit., p. 400. Bonito Oliva parla di "parola totale", ma nelle sperimentazioni verbo-visive gli elementi sono segni costituiti da parole e immagini.

fraintendere il senso di una tale esperienza».¹³² C'è quindi un abbandono definitivo dell'universo Gutenberg, si passa all'idea di una poesia libera dai legami con il libro. La poesia visiva si può appendere al muro come un quadro, nasce l'idea del libro-oggetto, la poesia si concretizza a livello visivo e tattile.¹³³ Il nuovo codice verbo-visivo porta con sé l'abbandono di un determinato significante, ossia il supporto cartaceo "libro". Carrega sostiene che «il libro è un modo di tener assieme delle scritture, modo che ha un suo significato storico e fenomenico, partecipante quindi a sua volta alla significanza. Nella presenza, il libro è un significante. [...] ma se la scrittura supera il concetto di verbalità, se la scrittura si fa *iconicodinamica* (come nel cinema, dove l'assenza è l'illusione che il significante e il referente coincidano)? Il libro come creazione è fottuto [...]».¹³⁴ Questo perché il concetto di libro è ispirato ad un'idea di totalità del significante e strettamente legato a un significante verbale e *graficonico*; nel momento che il significante muta anche il libro come supporto non è più sufficiente. Allo stesso modo, il concetto di linearità, ossia di scrittura lineare non è sufficiente a supportare il nuovo codice verbo-visivo; la poesia visiva non può avere la stessa fruizione temporale e spaziale della poesia tradizionale e per tanto lo spazio che occupa sulla pagina è completamente a-lineare. Carrega parla di «scrittura atomica»,¹³⁵ riferendosi alla poesia visiva. Come per un atomo i segni della poesia visiva si combinano per relazioni che non privilegiano un atomo/segno rispetto ad un altro. Lo spazio e la collocazione dei segni sulla pagina diventano allora fattori di significanza. Questo perché, come notato anche da Apollonio, la poesia non si legge, nel senso tradizionale, ma si vede, come si ascolta e si dice.¹³⁶ Non ci si deve soffermare su uno o

¹³² LAMBERTO PIGNOTTI, *Fra immagine e parola*, cit., p. 76.

¹³³ Non a caso Pignotti ed altri poeti di poesia visiva si cimenteranno nelle cinepoesie che coinvolgono oltre alla vista anche l'udito ed in operazioni di happening artistico che coinvolgono anche l'odorato ed il gusto.

¹³⁴ UGO CARREGA, *La nuova scrittura*, in *Poesia totale, 1897-1997. Dal colpo di dadi alla poesia visuale*, a cura di Sarenco e Mascelloni, Adriano Parise Editore, p. 242.

¹³⁵ *Ivi*, pp. 243-244. Carrega si riferisce con questa etichetta anche alla poesia concreta e tecnologica.

¹³⁶ Cit. in MICCINI, EUGENIO, *Poesia e/o poesia. Situazione della poesia visiva italiana*, Firenze, Edizioni Sarmic, 1972.

su un altro segno, ma soltanto una lettura totalizzante e simultanea dà senso alla poesia visiva. Nell'uscire dal libro la poesia può diventare un mezzo di comunicazione di massa al pari della pubblicità. Questo perché appunto la poesia visiva si vede, come la pubblicità. Se, come nota Vetri, nella poesia concreta la parola si fa immagine, retrocedendo ad un livello preverbale,¹³⁷ la poesia visiva è uno stretto connubio di immagini e parole, in cui il segno usando una definizione di Russo è un «amalgama immagine-parola»,¹³⁸ quindi si può parlare di post-linguistico.

Come avviene fisicamente la composizione di una poesia visiva? Essa avviene attraverso la composizione dei materiali verbo-visivi, in quello che da molti è stato definito poema-collage. Il poeta è un *bricoleur*, perché l'attività maggiore è il reperimento di materiali verbali e non verbali provenienti da una realtà "scritta" precedente. Anche la poesia concreta si avvale di materiali preesistenti ed il poeta concreto come il visivo attua un'operazione di bricolage. Ma come descritto da Arrigo Lora Totino, «L'universo autonomo della lingua definisce i limiti entro i quali opera il poeta concreto; non vi è posto per elementi extralinguistici, come invece è il caso della poesia visiva».¹³⁹ Il poema concreto punta sull'asemanticità della parola, diversamente il poema visivo punta su un effetto di straniamento dovuto all'accostamento ad esempio di titoli di un giornale sulla guerra del Vietnam, con immagini derivate dalla pubblicità, come la *réclame* di un detersivo, la foto di un attrice. Se si prende in considerazione la poesia di Spatola *Zeroglifico*, lo straniamento avviene in quanto l'asemanticità delle parole trasformate in simboli-immagini ostacola la comprensione del lettore che si trova quasi davanti ad un quadro astratto. Diversamente, se si guarda, ad esempio, ad una poesia visiva di Pignotti come *La vita calda* (1964), lo straniamento avviene laddove

¹³⁷ Cfr. LUCIO VETRI, *Letteratura e caos*, cit. pp. 214 e sgg.

¹³⁸ Cit. in *Ibid.*

¹³⁹ Cit. in *Ibid.*

immagini tratte dal fumetto statunitense dei *Peanuts* sono accostati ad un titolo di giornale tragico come «In venti violentano una ragazza» e altri slogan su sesso e amore, se si pensa alla natura stessa dei fumetti dei *Peanuts* che spesso porta avanti riflessioni sull'esistenza e la vita in chiave cinica proprio perché portate avanti da bambini, allora si capisce l'intento critico di Pignotti sulla clamorizzazione degli eventi di cronaca e su come questo deformi la percezione della realtà.¹⁴⁰ Miccini ha definito la poesia visiva “extra-testuale”, in cui il materiale di partenza viene modificato “fisicamente” con lo scopo di svegliare il lettore dalla fruizione passiva del testo di partenza. Questo shock, o elettro-shock sul lettore si attua specialmente attraverso un sabotaggio di immagini e lingua per creare un’ironia barocca, come osservato da Gaudio.¹⁴¹ Si parlava poc’anzi, di poesia *in re*, ad un livello più profondo, si può dire che poesia *in re* significa anche una poesia che si abbandona all’oggetto del consumo, all’oggetto della comunicazione di massa, accumulandolo visivamente nel poema-visivo. Come spiegato chiaramente da Gaudio, i poeti visivi seguono una strada che consiste nel «lasciar essere le cose e, quindi, nell’abbandono di qualsiasi metafisica. [...] provano così la via dell’ironia. È un procedimento retorico che, tenendo conto di uno sfondo storico ben preciso, esamina e prende le distanze da alcuni aspetti essenziali del capitalismo: da un lato, l’accumulo di merci e materiali inutili, non funzionali, di rifiuti da smaltire, dall’altro, il gioco prezioso anch’esso non funzionale: è appena il caso di precisare che l’equivalente dell’oggetto nelle poesie visive è costituito dalla struttura sintattica».¹⁴² Le immagini artistiche che ne derivano sono *antimerci* come le definirebbe Francesco Orlando,¹⁴³ quella stessa «merce rispedita al mittente» spesso enfatizzata negli scritti di Pignotti. Eppure, è importante notare che la poesia visiva crea anche

¹⁴⁰ In seguito, si analizzerà più dettagliatamente quest'opera.

¹⁴¹ Cfr. ALESSANDRO GAUDIO, *Mai bruciati dalla cosa. Parole, figure e oggetti dell'inattualità alle origini della Poesia Visiva in Italia*, cit., p. 593.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ Cfr. FRANCESCO ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 19-20.

una nuova estetica, una *sine-estetica* con un proprio valore etico morale. La poesia visiva è fruibile e godibile da un occhio avvezzo alla pubblicità e un orecchio abituato agli slogan della comunicazione di massa, ma pone anche davanti a interrogativi etici e morali, in quanto l'ironia che crea questiona tutta una serie di valori e stereotipi esistenziali che la società consumistica ha normalizzato e la poesia visiva denormalizza. Per Ballerini la poesia visiva si dimena tra «una didattica rivoluzionaria, in cui il sarcasmo erode i luoghi comuni della repressione, e le contraddizioni dello *status quo* [...] logicamente rilevate» e un «livello utopico in cui l'immaginazione riprende il proprio ruolo demiurgico per la stesura concettuale di un universo umano radicalmente rinnovato».¹⁴⁴ Quindi appare possibile la fantasia anche laddove la società stereotipizzata della comunicazione di massa ripropone medesimi *topoi* e retorica. Nella ripresa ironica di tali modelli si trova l'originalità del poeta visivo. La poesia visiva è, come definito da De Vree, «un cavallo di Troia» capace di infiltrarsi nel cuore del sistema cogliendolo di sorpresa e alterando le idee pre-concette.

2.5 Lamberto Pignotti: dal segno *verbo-visivo* al segno *verbo-cinetico*

Come si è già detto, Pignotti, insieme a Miccini, è uno dei padri della poesia visiva. Un'analisi dell'opera poetica di Pignotti può portare alla luce elementi indispensabili per comprendere meglio il rapporto tra immagine e parola nel segno verbovisivo. Di seguito si procederà ad una lettura ed interpretazione delle prime opere di Pignotti e, in seguito, delle sue poesie visive degli anni Sessanta. Come già detto in precedenza, nella poesia visiva la dimensione poetica non viene mai concettualmente abbandonata, non soltanto perché gli stessi poeti visivi la sottolineano ripetutamente nelle opere critiche, ma anche perché la maggior parte dei poeti visivi nasce come tale e non come pittori. Le prime sperimentazioni di Pignotti prendono il via dalla parola. Comincia la sua carriera scrivendo poesie lineari e pubblicando

¹⁴⁴ LUIGI BALLERINI, *La piramide capovolta*, cit., p. 97.

insieme a Miccini e Salvi sull'inserto *Dopotutto* della rivista il «Letteratura». Anche le sperimentazioni di poesia tecnologica sono in un primo momento principalmente parola. Il processo di oggettificazione del segno linguistico è già *in itinere*; nelle prime raccolte di Pignotti, come ad esempio *Nozione di uomo* o *Odissea*, il poeta/*bricoleur* prende il proprio testo da un universo di pertinenza diverso da quello poetico per impiegarlo intenzionalmente in un contesto estetico dissimile.¹⁴⁵ Abbiamo già detto che con *tecnologismo* Pignotti intende il processo di prelievo e astrazione di materiale linguistico diverso da quello poetico e impiegato con intenzione e finalità estetiche.¹⁴⁶ Questa idea di riuso e adattamento, accosta la poesia tecnologica e visiva alla parodia, nel senso moderno del termine, non principalmente come ribaltamento comico, ma come accostamento critico, non sempre volto alla ridicolizzazione, ma piuttosto alla lettura/rilettura e riflessione. Questa nuova parodia si attiva anche nel momento della ricezione dell'opera, infatti, come affermato da Hutcheon l'importanza dell'interpretazione del testo riusato ha rinforzato la «postmodernist views of parody as performance, as involving an increase in the work and participation of the decoder, forced to draw extensively on his or her artistic memory».¹⁴⁷ Hutcheon sottolinea anche l'importanza di forme come la “trans-contextualisation” e “inversion” come forme parodiche, questi sono alcuni procedimenti usati nella poesia visiva per attuare l'«artistic recycling».¹⁴⁸ Molta della produzione letteraria moderna e contemporanea basa parte del proprio testo su

¹⁴⁵ Cfr. TERESA SPIGOLI, *Poetica e retorica della poesia visiva*, in AA. VV., *La poesia in immagine/L'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, cit., pp. 42 e sgg.

¹⁴⁶ Cfr. LAMBERTO PIGNOTTI, STEFANIA STEFANELLI, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, cit., p. 130. Con la definizione *tecnologismo*, Pignotti allude a questa prima fase di sperimentazione in cui la poesia era tuttavia legata al medium cartaceo sebbene già ampiamente votata alla tecnica del collage linguistico (con la poesia verbo-visiva si sarebbe arrivati a *collage largo* di immagini e parole, come definito da Pignotti e Stefanelli).

¹⁴⁷ LINDA HUTCHEON, *A Theory of Parody. The Teaching of Twenty-century Art Forms*, Methuen, New York, 1985, p. 108.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 15. La fortunata espressione di “riciclo artistico” per spiegare la parodia si deve a Peter J. Rabinowitz, nell'articolo “*What's Hecuba to Us?*”: *The Audience's Experience of Literary Borrowing* (in SUSAN R. SULEIMAN, INGE CROSMAN (eds), *The reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, 193-208. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980).

paratesti, o inserzioni di “palinsesti”, a volerli chiamare secondo la definizione di Genette, che richiamano ad altri testi o realtà e dimensioni diverse nello stesso testo. Nel caso della poesia visiva, come notato anche da Carlino, si potrebbe parlare di ipertesti, in quanto il materiale proviene da «testi mediatici»¹⁴⁹ di origine eterogenea e spesso il testo non è altro che una ricombinazione dei medesimi.¹⁵⁰

Sin dalla prima raccolta di Pignotti, *Odissea*, del 1954 l'orientamento sperimentale è in direzione del maneggiamento linguistico. Nel commentare questa prima pubblicazione lo stesso Pignotti afferma come, nel clima letterario post seconda guerra mondiale, la sperimentazione della raccolta non avesse riscontrato alcun successo. Infatti, afferma, «in quei primi anni Cinquanta in Italia si parlava di post-ermetismo, di neorealismo, di impegno sociale, di istanza religiosa. Non si parlava di tendenze sperimentali. Il discorso delle avanguardie, alla fine della seconda guerra mondiale, era stato dato per esaurito.»¹⁵¹ Pignotti, invece, sentì la necessità di riprenderlo da dove si era interrotto dichiarando che lo «attraevano ancora il

¹⁴⁹ Cfr. MARCELO CARLINO, *L'avanguardia che venne dal caldo: l'utopia dell'intermedialità*, in *La poesia in immagine/L'immagine in poesia*, cit., pp. 25-26.

¹⁵⁰ Pignotti ribadisce questa necessità del riuso sino ad anni più recenti. Infatti, in *Bisognerà ricominciare a dire tutto da capo*, poema contenuto in *Tutte le direzioni* (1988), raccolta poetica in cui riflette sul fare poesia, scrive:

In principio era dunque l'ironia.
Parole insopportabili e troppo dette: lui
Le ridice e con gusto. Non c'è bisogno di
Stare al gioco se il gioco è noioso. Intanto
via tutto, l'amore; tornando ad ora insolita,
poi l'amore di nuovo e ancora parole.
Tutto il resto era ironia.
Sì, stai in casa lontano da casa, e scusa-
Temi la banalità. Bisognerà ricominciare a
Dire tutto da capo in modo che parole e
fatti stiano insieme, ma i fatti si multipli-
cano, e via, non c'è tempo da perdere, at-
tenti alle curve, e io non sono quello che
ero sopra.
(LAMBERTO PIGNOTTI, *Tutte le direzioni*, cit., p. 11.)

È interessante notare come Pignotti rifletta a ritroso sul suo fare poesia e su come riusare «parole insopportabili e troppo dette». Il suo è anche un intento gioco, di dire in modo diverso e «da capo». L'innovazione del *detto* nel *ridetto* si vede anche dalla possibilità di creare *enjambement* del tutto sperimentali spezzando le parole a fine verso, in modo da seguire le «curve» e le moltiplicazioni della poesia.

¹⁵¹ LAMBERTO PIGNOTTI, *Introduzione a Odissea*, Fermenti, Roma, 1994, cit., p. 3.

potenziale espressivo e la reimpostazione linguistica messi in moto da certo futurismo, da certo dadaismo, da certo surrealismo». ¹⁵² Pignotti si sentiva attratto dalle sperimentazioni in ambito linguistico innescate da Marinetti, Palazzeschi, ma anche autori stranieri come Tzara, Joyce, Breton, Pound. Questo legame di Pignotti con le sperimentazioni di primo Novecento nasce come egli stesso ha spesso ricordato dalla pratica artistica, soprattutto disegni, a cui certamente per causa e grazia del padre pittore, si era dedicato negli anni Quaranta. In campo artistico infatti lo sperimentalismo di primo Novecento non aveva avuto nessun arresto. Questi primi disegni, come Pignotti stesso afferma, «si mostravano talora suscettibili in vario modo di evocare i frammenti di un discorso embrionale». ¹⁵³ La spaziatura di tali disegni sperimentali, le “frasi delineate negli stessi” già accennano a quel tipo di sperimentazione che avrebbe interessato le poesie di stampo verbo-visivo più tarde. Inoltre, mi sembra interessante notare come l'uso dello spazio ricordi la poetica pittorica di Mirò e le linee tracciate nel disegno si accostino alla sua pittura concettuale, le forme infatti sono semplici rette o geometrie basiche, alla ricerca di un simbolismo astratto di stampo dadaista e surrealista. Questi disegni che risalgono alla metà degli anni '40 mostrano un interesse per la rappresentazione e la spazialità dei segni che si sarebbe poi sviluppata nei collage verbo-visivi. Nello specifico, in *Disegno con gessi colorati* (1945-46), sono presenti segni che sembrano lettere e parole sovrastate da segni di gesso che le cancellano; la cancellatura in Pignotti ha la doppia valenza di impossibilità di comunicazione, ma anche di potenziamento all'infinito della significazione di enunciati non descritti, questo tipo di sperimentazione è presente, come vedremo, anche nelle sue poesie visive. All'inizio della propria carriera poetica Pignotti, sembra slittare questo medesimo interesse verso la poesia; «ebbene» afferma Pignotti, «proprio il fatto di riprendere manifestamente con *Odissea* il filo del discorso interrotto dalle avanguardie, il fatto di avviare

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*

la parola poetica in una dimensione spazio-visiva, tendendo a isolarla sulla pagina, in quella prima metà degli anni Cinquanta, non piacque».¹⁵⁴ La disposizione delle parole nelle poesie di *Odissea*, ricordano molto la poesia futurista:

bisognava andare
 l'aria fatta urlo tante mani solo un addio tem-
 po non sognare un fiore in ombra cronaca di
 tutti i fiori esclusi dal perimetro di un fiore sogno rap-
 preso un'ombra in fiore bimba nascosta dolo-
 re d'ombra nato da occhi tristi e da giorni risparmiati
 tempo cresciuto senza convinzione la scia del sole
 altre sciocchezze ancora andare per strade
 s'incontrano in un attimo
 buio di ghiaccio nata nuda a nulla la crea-
 tura e sfiora il silenzio una numero e colore
 intensa

La punteggiatura è assente, la dimensione visuale delle parole, ossia l'assetto tipografico del testo, acquisisce un'importanza estetica e poetica nel primo Pignotti, laddove possiamo vedere un primordiale interesse verso una lettura che trascende la linearità. L'occhio pur tendendo ad una lettura lineare e tradizionale dei versi, non può fare a meno di saltare da una linea ad un'altra alla ricerca della simmetria mancante, creando uno slittamento nella percezione del testo, che non è più soltanto lineare e bifasica, ma tende olisticamente ad abbracciare l'immagine/testo del componimento. Siamo ai primordi della lettura simultanea che interesserà la poesia visuale più tarda, che da tali prime sperimentazioni di stampo dadaista e futurista prende avvio. Questo stesso tipo di uso tipografico della pagina compare in vari poemi di Nanni Balestrini degli inizi degli anni '60, soprattutto della raccolta *Come si agisce*; le prime poesie di Balestrini di pochi anni più tarde rispetto ad *Odissea* (parliamo del '57-58) presentano, al contrario, molto meno elementi innovatori al livello tipografico, mantenendo ancora un certo rapporto con la poesia tradizionale. Inoltre, il testo di *Odissea*, è intercalato da immagini di opere pittoriche che sembrano voler ampliare il codice significante dell'opera

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 4.

stessa. Sebbene Praz ritenga che «quel che vi può essere in essa di autentica ispirazione poetica è guastato [...] dalla vetusta forma futurista: scrivere in questo modo poteva sembrare originale nel 1913 o giù di lì, ma oggi! Lo stile telegrafico appiattisce tutto, e le immagini, anziché ricevere maggior risalto dall'essere isolate come un lampo, si confondono come granelli di sabbia in un uniforme grigiore»,¹⁵⁵ a mio avviso, i poemi di Pignotti appaiono, a questa altezza cronologica, già anelanti verso una sperimentazione più radicale, che si distingua nettamente dalla poesia di stampo montaliano. Ovviamente, l'interesse sarebbe cambiato di lì a poco quando il clima del dibattito degli anni '60, avrebbe ampiamente riaperto il discorso futurista e avanguardistico di primo novecento; il futurismo sarebbe diventato “futuristico”¹⁵⁶.

Sin dalle prime raccolte è evidente come sperimentazione ed impegno si intersechino nel lavoro poetico di Pignotti, imprescindibilmente una dall'altro. In *Come stanno le cose* (1959), l'impronta della poetica del poeta fiorentino è già chiaramente delineata verso la critica della società contemporanea. «Eppure», scrive Pignotti, «va gridato a tutti come stanno le cose»¹⁵⁷; purtroppo, nella vita di tutti i giorni, che appare come un giardino pubblico ben curato, non si riesce a vedere ciò che si cela dietro la realtà, «davanti ai fiori schierati nell'aiuola scordiamo come stanno le cose»¹⁵⁸. Questa raccolta, pur non presentando una marcata sperimentazione a livello tipografico e visivo, è un esempio evidente di poesia tecnologica. I versi dei componimenti ricordano il linguaggio pubblicitario e hanno una lapidarietà da slogan. La raccolta è divisa in due sezioni, “Biologia (1956)” e “Cronaca (1956)”; i titoli all'insegna di una sottile ironia, rimandano a quanto Pignotti vuole mostrare, ossia la possibilità di usare

¹⁵⁵ Cit. in *ivi*, pp. 4-5.

¹⁵⁶ Si pensi che durante il convegno Arte e comunicazione nel 1963, gli intellettuali del Gruppo decisero di chiamarsi Gruppo 70, in nome di un “dopo”, futuro ormai più che prossimo, ma comunque da raggiungere. Al riguardo di quanto qui affermato sull'importanza del “dopo” si rimanda all'articolo di MARCELLO CARLINO *L'avanguardia che venne dal caldo: l'utopia dell'intermedialità*, in *La poesia in immagine/L'immagine in poesia*, cit. pp. 17-26.

¹⁵⁷ LAMBERTO PIGNOTTI, *Biologia (1956)*, Componimento 1, v. 1., in ID, *Come stanno le cose*, Editrice Pajano, Galatina (Lecce), 1959.

¹⁵⁸ *Ivi*, vv. 9-10.

linguaggi settoriali in poesia, alla ricerca di una nuova koinè poetica. Inoltre, sebbene nel '56 l'Italia sia soltanto all'inizio del processo che la porterà nel consumismo vero e proprio, Pignotti ed altri letterati avvertono il cambiamento che sta avvenendo. L'uomo continua a mantenere il proprio corpo biologico (da qui il titolo "Biologia"), ma esso è soltanto uno strascico di una naturalità ormai perduta e di un inarrestabile processo verso l'oggettificazione (donna/oggetto) e l'alienazione (uomo/macchina) che di lì a pochi anni la civiltà del consumismo avrebbe fatto esplodere. Il linguaggio usato nella raccolta dipinge scene che proiettano nella mente del lettore immagini (assenti nel testo, ma evocate da esso) di donne e uomini immersi in un contesto metropolitano che sembra quasi assorbirli nel cemento. La componente visuale del segno verbo-visivo non è presente ma evocata dal segno/parola, si potrebbe dire quindi che l'immagine (che sarà parte imprescindibile di molti lavori verbo-visivi di Pignotti) nei componimenti di *Come stanno le cose* è un *gost sign*, la cui controparte significativa è invece richiamata a livello cognitivo:

Ci buttiamo in massa
 nell'aria di gomma dei parco-divertimenti:
 subito la realtà gonfia, c'investe.
 Dilaghiamo apparentandoci con tutti,
 accaparrando la felicità,
 siamo veri e in gara.
 I suoni pigiati si spingon l'un l'altro
 per passare, le donne sono ampie, a bollire.
 Partecipiamo in furia a tutto,
 anche alle attrazioni imminenti,
 ma rimangono sempre troppe cose
 da prendere per mano.
 Queste donne hanno una veste in tirare
 sul corpo dalle mosse in voga, ridere
 è la loro specialità. La vita è rigogliosa
 e parliamo (o cantiamo) di noi. Poi si vola.¹⁵⁹

La lingua usata è tagliente e asciutta, evocativa; Pignotti dipinge una scena metropolitana in cui si brama inutilmente il raggiungimento della felicità attraverso palliativi.

¹⁵⁹ *Ivi*, Componimento 4.

Le donne si piegano all'omologazione, guardando ad un ideale alla moda di stampo medio-borghese; sfoggiano sorrisi falsi e mosse in voga («una veste in tirare / sul corpo dalle mosse in voga, ridere / è la loro specialità») che attraggono verso un desiderio di esperire la realtà innaturale in cui sono immerse, un'apparenza «di gomma dei parco-divertimenti». Sebbene, alla fine degli anni Cinquanta, ancora non esistesse l'immagine della donna della pubblicità televisiva, l'Italia stava subendo influenze esterne, principalmente statunitensi, e si era innescato un processo di omologazione ad un certo modello femminile hollywoodiano che già riduceva la donna a donna/oggetto.¹⁶⁰ All'interno del Gruppo 70 (quindi dal 1963 in poi), molti poeti visivi, soprattutto la componente femminile come Ketty La Rocca, Lucia Marcucci e Giulia di Nardo, sentirono l'esigenza di demistificare la nuova immagine/corpo della donna che iniziava ad imporsi al grande pubblico attraverso la pubblicità. I tempi erano concomitanti con il movimento femminista e molta poesia visiva risente e spesso si associa con esso.¹⁶¹ Quello che i poeti visivi percepirono fu un'oggettificazione del corpo femminile e una tendenza all'erotizzazione dell'immagine della donna che iniziava ad imporsi anche nella quotidianità. Negli anni '60, la situazione si sarebbe intensificata maggiormente, erano l'inizio del processo di pornografia del consumo, soprattutto con la diffusione del mezzo televisivo nelle case degli italiani, e alla traslazione del desiderio sessuale dalla donna ai prodotti commerciali

¹⁶⁰ C'è da ricordare anche l'interesse di Pignotti verso la moda e le immagini pubblicitarie legate ad essa. In anni successivi, si dedicò ad un'analisi delle immagini del fashion business in *Figure scritte* (LAMBERTO PIGNOTTI, *Figure scritte. Su certi segni delle arti e dei mass media*, cit.). Questa pubblicazione di Pignotti può essere ritenuta a pieno titolo un'opera di estetica, laddove l'autore analizza la situazione semantica delle immagini nella società degli anni '80; la rassegna spazia da immagini artistiche, alla fotografia, al fumetto sino all'uso dell'iconicità verbo-visiva (riferendosi a più riprese anche agli anni '60). Non meno pertinente sarà la pubblicazione *Marchio&femmina* (LAMBERTO PIGNOTTI, EGIDIO MUCCI, *Marchio&Femmina, la donna inventata dalla pubblicità*, Vallecchi, Firenze, 1978), un'indagine del ruolo dell'immagine femminile nella pubblicità, della riduzione della donna a oggetto del desiderio e nel ruolo della donna come “compratrice”, in quello che per Pignotti appare un circolo vizioso di anti-femminismo normalizzato (la donna accetta di essere un corpo e per raggiungere lo status di donna/oggetto compra convulsamente quello che la donna/oggetto pubblicitaria gli consiglia nelle réclame).

¹⁶¹ Nel 1969 in Italia si sarebbe costituito il Fronte italiano di liberazione femminile che era un'estensione del Partito radicale e che avrebbe avuto una grande importanza per le manifestazioni per la legge sul divorzio e sull'aborto. Ma già dall'inizio degli anni Sessanta si comincia ad assorbire le idee femministe provenienti da Francia ed Inghilterra.

pubblicizzati. Sebbene, *Come stanno le cose* sia un'opera del 1956, Pignotti descrive donne che già desiderano aderire ad un certo modello di donna medio-borghese che il crescente benessere stava creando (una donna libera dai lavori domestici grazie all'arrivo di elettrodomestici, ma anche una donna moglie e madre, apparentemente perfetta ma intellettualmente non delineata).¹⁶² Lo spaesamento del lettore avviene laddove il poeta descrive la donna come se non provasse alcuna indignazione verso tale sentimento eroticizzante, al contrario lo normalizza nella sua vita di tutti i giorni:

La ragazza si sente un corpo
Da buttare di schianto nel letto
Mentre si spoglia dentro e fuori.¹⁶³

Nonostante questo, però la ragazza non sente l'abuso, la sua vita "biologica" non subisce alcuna alterazione:

L'odore del letto sa di salute,
il fisico funziona a meraviglia; gonfiandosi
il petto col respiro si sente in forma,
piena di sangue caldo e sulla pelle l'allegria [...]¹⁶⁴

È interessante notare come *La ragazza Carla* di Elio Pagliarani, poemetto pubblicato nel 1961, ma composto tra il '54 e il '57, ricordi molto da vicino questo componimento di Pignotti. Una donna della classe operaia, alienata dal lavoro, che riduce la propria vita a quella biologica del soddisfacimento di bisogni primari, all'interno dell'urna di cemento della città industriale, che pur percependo una profonda disperazione per l'innaturale ritmo della sua vita, si rinchiude in medesimi piaceri minimi.

¹⁶² Questo tipo di donna era anche dovuto all'influenza della Chiesa cattolica e a un modello di perbenismo borghese che avrebbe portato alla fine degli anni '60 alle rivolte studentesche e alle contestazioni sociopolitiche; una ribellione che avrebbe portato all'emancipazione della donna italiana.

¹⁶³ LAMBERTO PIGNOTTI, *Come stanno le cose, Biologia* (1956), in *Come stanno le cose*, cit., Componimento 5, vv. 1-3.

¹⁶⁴ *Ivi*, vv. 13-16.

Nel componimento di Pignotti, per l'operaio il profumo familiare e rassicurante del cibo che appaga le necessità corporali fa dimenticare come ormai l'urbanizzazione senza freni abbia distaccato l'uomo dall'uomo e cementificato la sua realtà:

Gli operai delle officine escono
Incontro a un odore di baccalà in umido:
eccoci qua, case e uomini alla rinfusa.¹⁶⁵

Tutto ciò che rimane da fare al poeta è prendere coscienza che «la natura è stata sfrattata/per far posto a queste strade da cronaca»;¹⁶⁶ Pignotti denuncia la realtà cercando di creare nuove letture per scioccare il lettore e smuoverlo dall'apatia in cui è stato confinato dalla produzione di massa e dall'alienazione del lavoro.

Tra i piaceri di gomma che distraggono l'uomo della civiltà industriale dalla snaturalizzazione del suo essere, vi è anche il cinema, che proietta realtà ideali, la cui visione passiva crea nello spettatore l'appagamento di quanto insoddisfatto dal presente:

Il cinema è a due passi: s'entra
nel bacio abbagliante di una coppia col cielo addosso,
una nuvola fa il pizzicore a lei.
Tutt'occhi la gente ha lo stesso sorriso.
Lei minuziosamente bellissima.
Lui nato sotto buona stella,
paroline, baci: la storia è piaciuta.
Le ragazze rifanno la frase del momento,
hanno i gesti visti fare da lei.
I giovanotti fischiano il ritornello del finale,
escono ansiosi di avventurarsi nella vita.¹⁶⁷

La realtà illusoria del cinema di stampo hollywoodiano distrae dalla vita di tutti i giorni, l'imitazione del divo e della diva del momento e la speranza irrealizzabile dell'emulazione di un mondo creato dalla macchina da presa, anestetizza e mantiene occupati nella monotona alienazione consumistica. Come scrive Pignotti la scelta è poca «che facciamo stasera? Dopo

¹⁶⁵ *Ivi*, Componimento 6, vv. 14-16.

¹⁶⁶ *Ivi*, *Cronaca* (1956), Componimento 9, vv. 1-2.

¹⁶⁷ *Ivi*, *Biologia* (1956), Componimento 10. Si ricorda che anche ne *La ragazza Carla* di Pagliarani andare al cinema è un modo per distrarsi, anche se a Carla i film non piacciono.

una buona cenetta, al cinema/ a vedere quanti sopravvivono alla fine».¹⁶⁸ Non si può o non si vuole pensare alla realtà in quanto tale, il serio viene completamente rimpiazzato dalla soddisfazione di piaceri e illusioni facete che attraverso la retorica della produzione e del consumo si tramutano in ideali “politici” e “sociali”. Della politica vera non ci si preoccupa più, «si sta in pace/ acquattati con le mani nel naso/ al riparo dagli avvenimenti, /staccati vivi da tutto. In testa un pensiero rimasto va per i fatti suoi».¹⁶⁹ È una società solipsistica la società dei consumi, una “società liquida” come l’ha definita Zygmunt Bauman. L’uomo nella società contemporanea subisce una crisi dello stato inteso come comunità di persone di cui sentirsi partecipe; egli sente che ormai “stato” non è che un nome cappello che invece fa riferimento a poteri sovranazionali, ingranaggi che si intersecano al di sopra dei singoli paesi. In tale realtà l’ideologia decade e la possibilità d’azione viene soppressa, non vi sono punti di riferimento stabili e tutto si riduce ad una pericolosa fluidità di valori, sicurezze, movimenti. L’unica azione “sicura” possibile rimane il consumo. L’uomo nella società liquida deve trasformarsi in consumatore per essere accettato nella società stessa. Si innesca così un circolo solipsistico in cui ogni uomo/consumatore è solo di fronte al prodotto da consumare, ma con un desiderio bulimico di consumare che non può soddisfare. Il consumo nella società è il feticcio della socializzazione perduta. Tutto è bloccato all’interno della società dei consumi, «I sogni sono fermi, /l’orribile concentrato della realtà/ [...] s’abbatte addosso»¹⁷⁰ all’uomo.

In anni coevi, sul fronte della sperimentazione verbovisiva, nelle opere di Pignotti possiamo riscontrare le medesime tematiche sociopolitiche. Sul piano del codice usato, possiamo notare come la sperimentazione punti al riuso parodico in senso moderno, creando spaesamento e critica al medesimo tempo. L’interesse per i vari codici e canali usati dalla

¹⁶⁸ Ivi, *Cronaca* (1956), Componimento 9, vv. 14-16.

¹⁶⁹ Ivi, Componimento 12, vv. 13-17.

¹⁷⁰ Ivi, *Cronaca* (1956), Componimento 2, vv. 10-12.

comunicazione di massa, potrebbe far pensare ad una affiliazione della sperimentazione verbo-visiva di Pignotti, ma anche di Miccini ed altri, con la Pop Art. La Pop Art fu il primo movimento artistico ad usare in maniera estensiva le immagini della pubblicità e della società consumistica. Questo movimento si sviluppò negli Stati Uniti alla fine degli anni '50 e si diffuse in Europa attraverso l'Inghilterra. Agli inizi degli anni Sessanta, il movimento della Pop Art era al suo apice creativo, soprattutto con le opere di Andy Warhol. La Pop Art è stata sicuramente una delle espressioni artistiche di maggior importanza nate come risposta alla società dei consumi. L'impiego dell'oggetto quotidiano nel campo artistico, come *ready-made* già era stato impiegato da Duchamp e dal Dada; a livello di *collage* si possono ricordare le opere scultoree e pittoriche di Picasso; l'utilizzo del simbolo-oggetto, sia esso immagine o oggetto propriamente detto, diventa sistematico in vari artisti americani aderenti alla Pop Art. Ad esempio, l'uso dell'immagine fotografica, già adoperato in varie sperimentazioni artistiche di inizio Novecento, è un modo con cui questi artisti introducono il mondo "reale" all'interno dell'opera d'arte.¹⁷¹ L'immagine fotografica che diventa mezzo privilegiato della comunicazione nella società dei consumi, risulta il *medium* rappresentativo principale per chiunque voglia riprodurre o mimare la realtà medesima. Essa rappresenta anche la riproducibilità della stessa immagine potenzialmente all'infinito, come per il prodotto industriale. La ripetitività che è propria della retorica pubblicitaria viene ripresa da vari artisti come retorica della Pop Art, arte-prodotto. Ne è un esempio l'opera di Andy Warhol dei primi anni Sessanta, si pensi a creazioni come *Green Coca-Cola Bottles* (1962), *Coca-Cola Bottles* (1962) oppure *100 Cans* (1962). In queste opere, l'immagine riprodotta nell'intera tela illustra, come notato da Finch «the standardization and mass production of consumer goods such as Coca-Cola through the sterile repetition of the image».¹⁷² L'immagine che ne deriva è quella

¹⁷¹ Cfr. CHRISTOPHER FINCH, *Pop Art. Object and Image*, Studio Vista Limited Blue Star House, Highgate Hill, London, 1968, p. 9.

¹⁷² *Ivi*, p. 57-58.

che un acquirente potrebbe vedere sugli scaffali di un supermercato- una serie infinita di bottiglie e lattine di un prodotto- ma che potrebbe anche benissimo comparire in una pubblicità del prodotto stesso. Le opere della Pop Art richiamano a più livelli le campagne pubblicitarie dei prodotti industriali di compagnie monolitiche americane come Coca-Cola o Campbell che negli anni '60 avevano avviato operazioni di *advertising* massivo negli Stati Uniti.¹⁷³ Riprodurre l'oggetto realisticamente su tela o inserire la fotografia dell'oggetto nell'opera d'arte ha il medesimo valore estetico. Seguendo un procedimento di tipo dadaista l'oggetto si fa arte. Sebbene la retorica pubblicitaria di quegli anni si ispiri molto all'arte e viceversa l'arte alla pubblicità, creando una sorta di sovrapposizione estetica delle due forme comunicative, la Pop Art non ha per oggetto la retorica della commercializzazione del prodotto, ma l'immagine pubblicitaria si trasforma in un "feticcio" nei quadri della Pop Art, sovvertendola e abusandola, creando un nuovo contesto estetico e d'uso.

Per quanto riguarda l'uso dell'immagine fotografica- segno prediletto anche dai poeti visivi- si deve tenere presente che la superficie fotografica è un oggetto estensivo che può riprodurre tutti gli attributi della realtà in una superficie bidimensionale. Nonostante da Lessing in poi l'idea di un'imitazione "mimetica" della realtà, propria di una concezione artistica derivata dal Rinascimento e dall'aristotelismo, soprattutto in pittura, riveli tutta la sua implausibilità, il mezzo fotografico, prima, e il cinema, in un secondo momento, sono sicuramente i *medium* in cui tale *mimesis* si esprime massimamente. Benché la pellicola fotografica permetta questa adesione al reale, essa rimane pur sempre un *medium* che può essere manipolato ed alterato, né più né meno che la materia dei pigmenti con cui l'artista dipinge un quadro. Quello che muove gran parte delle sperimentazioni visive di primo Novecento è la realizzazione che il medium artistico è un'illusione, Gombrich in *Arte e illusione* dichiarava che «il tentativo più radicale per togliere di mezzo l'ambiguità e imporre

¹⁷³ Cfr. *ivi*, pp. 51-52.

una lettura del quadro come costruzione fatta dall'uomo e come tela colorata». ¹⁷⁴ Pertanto, ci si deve soffermare sulla rappresentazione in quanto creazione, ossia oggetto prodotto artificialmente. L'immagine di tale oggetto rappresenta una dimensione altra dalla realtà, con regole sintattiche proprie, un suo proprio simbolismo e un linguaggio alieno da quello degli oggetti concreti che rappresenta. Tale linguaggio deve essere sperimentato e codificato. ¹⁷⁵ Gli esperimenti pittorici di primo Novecento, si rivolgono tutti verso l'investigazione del linguaggio della realtà artistica. Sintassi e segni di tale realtà hanno la medesima natura di quelli della realtà materiale, essi stessi sono materiali, siano consistenti di pigmento o carta, pietra, legno, oggetti. Mettere assieme tali segni, in una sintassi indipendente, porta alle sperimentazioni di Picasso, Picabia, Duchamp, Rauschenberg, Wesselman. L'introduzione di un oggetto reale, che siano piume, biglietti dell'autobus, parti di biciclette, o un orinatoio, ¹⁷⁶ dimostra come l'atto artistico e la lettura (da ambo le parti dell'artista e del fruitore) su e di tale oggetto, diventano fondamentali per l'opera d'arte stessa. Le sintassi si moltiplicano, come nella letteratura, così nella pittura i modelli univoci del canone decadono a favore dell'apertura dell'opera a interpretazioni plurime. Ad esempio, nell'opera d'arte entrano parole, nella loro veste di simbolo, immagine prelevata dal mondo reale (come nel caso dei *collage* di Picasso e Picabia), oppure immagine dipinta, perdendo spesso la dimensione propriamente semantica e riducendosi a mero significante o simbolo. È da ricordare che specialmente in pittura, ma non solo, le parole (dipinte) erano spesso entrate nella rappresentazione; specialmente nella pittura barocca e in quella olandese del XXVII secolo, la parola, sigle, citazioni, erano state privilegiate. In tali dipinti la parola non aveva però perso la sua natura linguistica, sintattica e

¹⁷⁴ Cit. in MARSHALL MCLUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, cit., p. 21. Da questa definizione di Gombrich, McLuhan deduce la sua famosa "il medium è il messaggio". Gombrich riteneva che il cubismo smascherando il gioco illusionistico della prospettiva avesse rivelato la pittura in quanto mezzo. E per tanto la retorica del mezzo pittorico, ormai oggetto/contenuto della pittura, fosse diventato il messaggio stesso di tale mezzo (Cfr. *Ibid.*).

¹⁷⁵ CHRISTOPHER FINCH, *Pop Art. Object and Image*, cit., p. 16 e sgg.

¹⁷⁶ Cfr. *Ivi*, p. 9.

semantica; laddove la parola compariva isolata era pur sempre un segno, mantenente la doppia articolazione di significato e significante.¹⁷⁷ Nella Pop Art il prelievo di immagini della comunicazione di massa ha una natura simile al prestito dadaista; come afferma Finch afferma per Duchamp «An object is chosen- for example, a comb- and a new thought is created for it. This new thought emerges from a confrontation of choice and chances. [...] the object takes on a new significance (just as oil on paint does when brushed on to canvas)».¹⁷⁸ Questa stessa affermazione è valida per la Pop Art, in cui il prestito trasforma l'immagine pubblicitaria in rappresentazione feticizzata dell'immagine stessa.

La differenza tra le sperimentazioni di poesia visiva e di Pop Art sta nel ruolo della parola scritta, che nella Pop Art si traduce in immagine, riproduzione artistica di parole, laddove nella poesia visiva mantiene volutamente la propria natura linguistica, sebbene innescando una retrocessione a simbolo o icona. Nonostante questa differenza ontologica sostanziale, l'uso di immagini pubblicitarie, di francobolli e fumetti è senza dubbio molto simile a quello di artisti della Pop art. I poeti visivi decontestualizzano pezzi di comunicazione verbale o visuale e fanno di tale comunicazione l'oggetto delle loro poesie. Nel riuso di materiale linguistico o iconico-verbale preesistente, possiamo differenziare l'esperienza dei poeti visivi anche da altre sperimentazioni letterarie coeve. Ad esempio, se per Balestrini, come abbiamo visto, il riciclaggio verbale, mantiene quasi esclusivamente una memoria “formale” del materiale linguistico impiegato nel processo di riuso (linguaggio giornalistico, linguaggio tecnico ecc.), nel riciclaggio del materiale verbo-visivo compiuto da Pignotti ed altri poeti visivi, la memoria non è soltanto “formale” ma necessita e “pretende” ai fini critici e parodici una memoria “contenutistica e semantica”. Questo è possibile in quanto si prende uno spezzone

¹⁷⁷ L'uso di testi scritti, libri o frasi serve principalmente a rendere il quadro più realistico, i dettagli, come appunto “etichette” o “scritte”, nella pittura fiamminga del Seicento avevano lo scopo di riprodurre la realtà in maniera particolareggiata.

¹⁷⁸ CHRISTOPHER FINCH, *Pop Art. Object and Image*, cit., p. 30.

esteso della comunicazione e si mette in relazione ad altri spezzoni comunicativi, in un contesto volutamente critico e spiazzante.

Sul piano contenutistico, quindi, le tematiche delle prime sperimentazioni di poesia visiva di Pignotti sono simili a quelle delle poesie tecnologiche coeve. Nell'analisi che presento di seguito mi soffermerò sulle poesie visive fino agli anni Settanta, seguendo una classificazione di tipo tematico e per analogia di materiali verbo-visivi impiegati. Un caso particolare è la serie di collage assemblati tra il 1962 e il 1965 dal titolo *Una forma di lotta*; dal punto di vista tematico i collage affrontano tematiche sociopolitiche come la raccolta di poesie tecnologiche *Nozione di uomo*. L'esperimento di *Una forma di lotta* è interessante perché i collage verbo-visivi di questa serie sarebbero stati trascritti nel 1967 in un linguaggio puramente verbale nella raccolta *Una forma di lotta contro l'anonimato dei prodotti in serie della civiltà tecnologica*,¹⁷⁹ questo, come detto da Aldo Rossi «opponendo, non più il linguaggio pratico a quello poetico, sì piuttosto quello che si è sostituito al primo, il cosiddetto “linguaggio tecnologico” della comunicazione di massa».¹⁸⁰ Il collage di testi della poesia verbo-visiva si traduce nel linguaggio tecnologico della raccolta che costruisce linguisticamente una serie simili di immagini estranianti. Quello che ne deriva è la creazione di un sostrato linguistico che prende spunto dalla prosa del romanzo borghese, ma se ne discostano drasticamente per l'inclusione di slogan e di linguaggio specialistico che creano l'estraniamento del lettore dal genere romanzo e dall'immaginario che esso comporta. Il risultato è uno sperimentalismo a livello formale e parodia a livello di contenuto; il lettore come un Don Chisciotte moderno tenta in vano di applicare nell'opera quanto di tale opera conosce trovandosi alla fine sconfitto e conscio dell'impossibilità di tornare indietro ad un genere ormai sorpassato. Il titolo stesso della raccolta *Una forma di lotta. Contro l'anonimato dei prodotti*

¹⁷⁹ L'editore Mondadori ritenne di dover escludere la parte visuale della serie per non incorrere in fastidi con le agenzie pubblicitarie (Cit. in *Parole contro, il tempo della poesia visiva, 1963-1968*, cit., p. 44).

¹⁸⁰ Cit. in LAMBERTO PIGNOTTI, STEFANIA STEFANELLI, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, cit. p. 139.

in serie della civiltà tecnologica è eloquente per quanto riguarda le tematiche parodiate, infatti ritroviamo le tematiche dell'alienazione, della materializzazione del corpo della donna, dell'omologazione, della perdita di naturalezza del genere umano. Quasi applicando alla lettera la tassonomia elaborata da Genette in *Palinsesti*, Pignotti impiega largamente la parodia, intesa come citazione alla lettera di un altro testo al fine di dargli un significato nuovo, spesso solo cambiandogli il contesto.¹⁸¹ I testi di *Una forma di lotta contro l'anonimato dei prodotti in serie della civiltà tecnologica* sono una serie di collage verbali derivati dalle fonti più svariate tra cui anche brani del saggio *La poesia tecnologica*,¹⁸² che vengono messi a seguito di un racconto erotico di *strip-tease* che sembra, invece, alludere, come notato da Spigoli, anche al saggio di Barthes *Strip-tease* (1957).¹⁸³ Si legga ad esempio l'estratto da *Una forma di lotta contro l'anonimato dei prodotti in serie della civiltà tecnologica* che segue:

Dopo aver rilevato che il tecnologismo mostra il progressivo socializzarsi e razionalizzarsi del processo poetico con un movimento semplice, elegante, si spogliò. Era completamente nuda. Essa sì avanzò, le braccia tese, come una dea abbronzata che va incontro al suo amante... il profumo che emanava da lei era inebriante. Si chinò in avanti per baciarmi.¹⁸⁴

Si concorda con Spigoli che questa poesia di Pignotti ricordi da vicino la riflessione di Barthes sullo *strip-tease*. Nel saggio di Barthes l'uomo è descritto come un *voyeur* che assiste allo spogliarello completamente soggiogato dal movimento della donna-vamp che domina la scena fin tanto che le rimangono dei vestiti da far scivolare via, creando quasi un clima di terrore con l'attesa sessuale. Nel momento che la donna rimane completamente nuda in Barthes

¹⁸¹ Cfr. TERESA SPIGOLI, *Poetica e retorica della poesia visiva*, in *La poesia in immagine/ L'immagine in poesia*, cit., p. 43.

¹⁸² LAMBERTO PIGNOTTI, *La poesia tecnologica*, «Questo e altro», n. 2, 1962.

¹⁸³ Cfr. TERESA SPIGOLI, *Poetica e retorica della poesia visiva*, in AA. VV., *La poesia in immagine/ L'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, a cura di Teresa Spigoli, Marco Corsi, Federico Fastelli e Maria Carla Papini, Campanotto Editore, Firenze, 2014, p. 43. Il saggio è parte del volume ROLAND BARTHES, *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957.

¹⁸⁴ LAMBERTO PIGNOTTI, *Una forma di lotta. Contro l'anonimato dei prodotti in serie della civiltà tecnologica*, Mondadori Editore, Milano, 1967, p. 19.

avviene una de-sessualizzazione della donna in quanto ormai il travestimento che le dava potere sensuale è caduto e non è altro che corpo. Credo che questa idea del travestimento e della donna-*vamp* è usata ampiamente da Pignotti per rivelare e demistificare l'uso dell'immagine della donna seduttrice della pubblicità e della comunicazione di massa; la donna riesce a mantenere alto il desiderio e l'attenzione maschile attuando una serie di mosse rituali che la mantengono in una posizione di potere, questo potere è usato molto nelle pubblicità in cui avviene una reindirizzazione di tale attesa sessuale verso il prodotto commercializzato. Questo rito seduttivo è antico e si trova in molte forme di danza o rituali tradizionali, come la danza dei sette veli o forme di intrattenimento teatrali asiatiche. La pubblicità quindi usa la prima parte del rituale dello *strip-tease* per soggiogare lo spettatore; mantenere il rituale seduttivo inconcluso è la retorica che permette alla comunicazione di massa di dominare l'uomo. Tale retorica si applica indistintamente all'uomo e alla donna che si identifica nella donna del rituale. Pignotti lasciando la donna "completamente nuda" conclude il circolo del rituale, lo disinnesca e mostra la retorica della comunicazione di massa. La donna in Pignotti riacquisisce il suo corpo, il suo odore e la scena può concludersi con un bacio, normalizzazione e perdita del potere di condizionamento. Inoltre, Pignotti crea ulteriore spaesamento nel lettore catapultandolo dal discorso teorico ed impegnato dell'articolo *La poesia tecnologica* a una scena erotica. Spaesamento che avviene già dalle aspettative deluse del lettore che dal titolo, *Completamente nuda*, e dalla prima descrizione della scena erotica, si trova, all'improvviso, a ragionare sull'estetica sociologica di Pasolini e poi sul *tecnologismo*. Pignotti contemporaneamente si serve e rivela la medesima retorica della pubblicità per deviare l'attenzione erotica dalla donna alla riflessione teorica; questo crea anche la parodia della stessa.

Da un altro punto di vista, *Una forma di lotta*, serie di collage e raccolta, può essere definito come un'auto-riuso, infatti i palinsesti e le citazioni sono alla seconda potenza essendo, in primo luogo, prestiti da altre fonti, e in secondo luogo prestiti che Pignotti riusa dai suoi

stessi *collage*. Quello che ne deriva è un'opera scritta vibrante e interessantissima sebbene come afferma Aldo Rossi «avendo la possibilità di compiere una sinossi delle sue esperienze, quella verbale e quella visiva, ci si accorge immediatamente dei vantaggi che presenta la versione visiva: l'ostensione dei campioni di partenza usufruisce di tutto il contingente verbale, con in più la grafica spazialmente organizzata nel "quadro" con le immagini e gli enunciati cancellati. Nel libro mondadoriano di "Nuova Letteratura" si assiste[eva] al depauperamento dell'immagine e del rapporto fra questa, gli enunciati assunti e quelli cancellati, eppur leggibili». ¹⁸⁵ Inoltre, questo volume rappresenta come un ritorno alla poesia tecnologica, dopo anni di sperimentazioni visive, quindi una sorta di riflessione poetica su un percorso in cui ormai il solo prestito linguistico è stato rimpiazzato da prestito verbale e visivo assieme. Un esempio da *Una forma di lotta. Contro l'anonimato dei prodotti in serie della civiltà tecnologica* è la composizione intitolata *Ai limiti dell'assurdo* che inizia:

Poesie è la mutandina-guaina invisibile!
 Poesie slancia, delinea, snellisce senza comprimere.
 Dona una linea tanto più femminile.
 Ammiratevi!... avete indosso un modello firmato
Triumph International!
 Il seno è il più bell'ornamento della donna.
 Avrete il fascino di un seno fresco, giovanile, seducente, con *Serosen*.
 Più bella... ogni giorno più bella con *Cadum* il sapone di Parigi.
 Il profumo aggiunge eleganza. ¹⁸⁶

È evidente la ripresa delle medesime parole, slogan e tematiche dell'esperimento verbo-visivo del 1962 (Fig. 28). Nella poesia visiva la forza espressiva è sicuramente maggiore soprattutto grazie alla scelta grafica delle parole "Poesie", "Serosen" e "Triumph", usate rispettando le scelte grafiche della marca nelle pubblicità di tali prodotti. Lo spettatore

¹⁸⁵ LAMBERTO PIGNOTTI, STEFANIA STEFANELLI, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, cit., p. 141.

¹⁸⁶ LAMBERTO PIGNOTTI, *Una forma di lotta. Contro l'anonimato dei prodotti in serie della civiltà tecnologica*, cit., p. 13.

riconosce la grafica delle campagne pubblicitarie, ma il suo orizzonte d'attesa viene spezzato nel momento in cui Pignotti crea accostamenti volutamente strani. Il termine *Poesie* e la disposizione grafica dello slogan "Più bella.../ ogni giorno/ più bella" sembra ammiccare alla tradizione della poesia d'amore; essa entra in contraddizione però con la nuova "poesia d'amore" dell'immagine pubblicitaria e con un nuovo modello di bellezza femminile consumistico, non più della donna-angelo ma della *femme fatale*. Soprattutto la parola "Poesie", si riferisce sia alla pratica poetica che al nome di "mutandine con guaina invisibile"; creando una demistificazione del genere della poesia accostato a biancheria contenitiva. Chiamare un tipo di slip "poesie" è la forma di retorica vincente della pubblicità, ma qui Pignotti gioca con il doppiosenso marca/significante; il lettore si chiede se lo slogan di un reggiseno è di per sé una poesia o se un reggiseno possa essere oggetto di una poesia visiva; il procedimento è quasi di stampo dadaista. In fine, l'immagine della donna, focalizzata sul suo collo e sul labbro inferiore, richiama alla seduzione femminile come in molte pubblicità, accostando metaforicamente queste parti visibili con altre parti erotiche non visibili, seno e genitali che sono in contatto con la biancheria intima.

Anche in un'altra poesia visiva della serie *Una forma di lotta* (Fig. 29) si può rintracciare il medesimo tema della seduzione, ma con altre intromissioni tematiche di natura politica. In essa, va osservato l'uso del fumetto e del fotoromanzo, l'uno e l'altro sono tecniche predilette da Pignotti per i suoi *collage*. Si deve ricordare che il fotoromanzo è un'espressione culturale di stampo borghese e piccolo borghese propria della realtà italiana del dopoguerra, ma che continuerà ad avere successo anche per tutti gli anni '60, '70 e '80. Un determinato tipo di messaggio passava dal fotoromanzo, l'immagine della donna nei fotoromanzi è una voluttuosa presenza, spesso sottomessa al dominio dell'uomo o della propria passione; il fotoromanzo presentava situazioni spesso indifferenti alla morale comune, c'erano amanti, triangoli amorosi, figli illegittimo. La presenza di foto e fumetti con il testo rendevano il

fotoromanzo un genere di veloce consumo soprattutto per le donne. Le donne sono quasi sempre belle, e rispecchiano un certo tipo di donna che viene dal cinema e che si sarebbe evoluta nella donna-oggetto della pubblicità. Il genere stesso del fotoromanzo, ossia connubio di parole ed immagini, si prestava molto bene ad essere materiale per i collage verbo-visivi. Il riuso di Pignotti è sempre volto alla parodia, ed infatti, il fotoromanzo è base per la trattazione di tematiche politiche e sociali, in modo che l'accostamento straniante provochi la riflessione del fruitore dell'opera. Usare un genere di alto consumo per trattare tematiche di cronaca di per sé crea un'alterità interpretativa che costringe ad una riflessione diversa e quindi possibilmente generatrice di idee diverse.

Una delle due donne del fumetto/fotoromanzo di *Una forma di lotta*, è intenta a fare un maglione, donna borghese intenta a lavori domestici. Lo scambio tra le due ragazze sembrerebbe ricalcare un modello narrativo tipico del fotoromanzo:

- Quando avrò finito questo pullover non saprò proprio che farne.
- Non è per Rino?
- Sì, ma non si fa più vivo da molto tempo.¹⁸⁷

Il lettore si sente coinvolto sin dall'inizio da quella che sembra una storia d'amore problematica, è spinto alla lettura, le immagini attivano una parte ulteriore della corteccia celebrale; l'orizzonte d'attesa del lettore è indirizzato verso la promessa di un'evoluzione romantica della scena viene invece completamente disatteso:

Non disperarti Giuliana perché non provi ad andare dal dentista lui ti dirà come eliminare l'alito cattivo.¹⁸⁸

Con queste parole e le immagini che le accompagnano, Pignotti rompe il patto autore/genere/lettore creando lo straniamento e la necessità di una riflessione critica. La simpatia del lettore per questa donna e la sua disperazione d'essere stata abbandonata dall'uomo che ama, il sentimento ormai condiviso con lei, viene ridirezionato verso l'alito

¹⁸⁷ LAMBERTO PIGNOTTI, *Una forma di lotta*, collage, 1964.

¹⁸⁸ *Ibid.*

cattivo, creando uno sfasamento tra il coinvolgimento simpatetico con un essere umano e il suo imminente problema di cattiva igiene orale. Dopo il primo spiazzamento, l'attenzione del lettore è risvegliata e pronta e rileggere l'intera scena sotto una luce diversa. Il dentista della terza vignetta usa un linguaggio tecnico, la scena d'amore si trasforma completamente in uno slogan per un noto dentifricio:

Per eliminare l'alito cattivo le consiglio di usare il dentifricio Colgate, la sua schiuma ricca e attiva pulisce l'alito mentre pulisce i denti e combatte le carie per tutto il giorno.¹⁸⁹

Nell'arco di tre scene, Pignotti svela la retorica pubblicitaria e il processo di slittamento di empatia che essa crea tra desiderio romantico o sessuale e il desiderio dell'acquisto del prodotto presentato. Ovviamente, questo procedimento nella pubblicità è innescato a livello inconscio, qui il lettore lo vede attivarsi repentinamente e palesemente sotto i propri occhi. In aggiunta, è da notare che parte del testo qui proposto è il medesimo riusato da Pignotti nel componimento già citato *Ai limiti dell'assurdo*, della raccolta stampata *Una forma di lotta dei prodotti in serie della civiltà tecnologica*. Pignotti usa l'incipit della nota marca di liquore Campari «Contro l'anonimato», nonché anche le parole/slogan di apertura «Il profumo aggiunge bellezza», in entrambe le opere, creando un ulteriore riconoscimento nello spettatore che conosce tali slogan, ma che deve ripensarli alla luce del nuovo contesto creato da Pignotti. Inoltre, a mio parere, la disposizione del collage *Una forma di lotta* (Fig. 29), crea una lettura circolare, gli inserti testuali sono parti di trame, anche cancellate, esse si innescano nella storia dello pseudo-fotoromanzo, creando un disturbo ed interruzione alla storia stessa. Assistiamo anche ad una sperimentazione a livello grafico con l'uso di diversi caratteri e di diverse fonti, letterarie e non, che creano una commistione di generi che negano il genere della poesia tradizionale.

¹⁸⁹ *Ibid.*

Il medesimo uso estraniante del fumetto/fotoromanzo si trova ad esempio in *Sì... sì... verrò* (1964), in cui immagini da fotoromanzo sono intercalate da immagini di militari e dalla foto di Karl Marx. Il mini-fotoromanzo visuale si apre con la tipica scena da fotoromanzo cozza con l'idea di una rivoluzione comunista che si palesa con la foto di Marx. Un'apatia d'azione è chiara nelle parole dell'uomo della prima vignetta che rimane inerte al sicuro del suo salotto borghese limitandosi ad affermare «Non sono un amico della rivoluzione, ma non ho nulla contro di essa»; la dichiarazione crea un ulteriore livello di significazione se si osserva lo sguardo preoccupato dell'uomo che guarda dal basso all'alto la donna che è in una posizione dominante e sovrasta la scena alludendo non solo alla rivoluzione politica, ma anche possibilmente a quella di genere. L'affermazione di Marx «Sì... sì.. verrò», da cui il titolo, si riferisce, al contrario, alla necessità di un'azione concreta contro un potere politico che usa anche la forza per impedire l'emancipazione. La forza e la repressione è rappresentata dall'immagine dei militari intenti a manganellare una persona. Accanto a questa serie di immagini e testo ideologicamente connotati, una donna in lacrime, tipica da fotoromanzo, sembra rappresentare non solo la disperazione amorosa ma anche quella sociale e politica. La discrepanza tra la scena amorosa e la necessità di un'azione sociale e politica rende il collage di Pignotti fortemente parodico e critico. Le battute finali creano un'ulteriore ironia, tutto si riduce ad un intreccio da fotoromanzo o da film «un po' sfruttatino», come due donne discutono in un salotto borghese; Karl Marx si ritrova a vestire il ruolo di un non troppo famoso attore con i baffi di cui non si ricorda il nome «Non valgo niente con i nomi. Vi era quello con i baffi, alto...». Anche altri poeti visivi fanno ampio uso del fotoromanzo come Ori in *No al dolore*, in cui il poeta, come sottolineato da Pignotti e Stefanelli, usa la tecnica del fotoromanzo «per ottenere una realizzazione che in parte è controfumetto e in parte contropubblicità».¹⁹⁰

¹⁹⁰ LAMBERTO PIGNOTTI, STEFANIA STEFANELLI, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, cit. p. 142.

Simili implicazioni sociopolitiche che si mischiano con la retorica del consumismo e dell'immaginario del corpo della donna nella pubblicità, si possono osservare nella poesia verbovisiva di Pignotti *La guerra è orribile* (1965). Possiamo vedere una mistura tragica in cui gambe con collant di avventi donne della pubblicità diventano addirittura l'*appeal* ironico alla guerra, che viene invece demonizzata dal viso della ragazza in *déshabillé* sulla sinistra e dall'affermazione nel fumetto «La guerra è orribile». L'antitesi tra i sorrisi delle persone nelle immagini e l'affermazione tragica rivela la falsità idilliaca del mondo della comunicazione di massa, che come una patina satinata si staglia davanti all'essere umano rendendolo dimentico delle tragedie mondiali come la guerra. L'uso della ragazza ammiccante e del fumetto/slogan, anche qui ovviamente si riallaccia all'uso del fumetto in veste ironico/satirico; Pignotti usa il genere minore del fumetto per trattare di tematiche di cronaca creando un ulteriore livello di straniamento. Il particolare del tacco che sembra trafiggere al petto una donna che sta indossando dei collant, vuole introdurre anche la tematica di una certa immagine della donna e dell'antifemminismo trasmessi da molti spot pubblicitari. La donna viene schiacciata dagli stessi *gadget* che la pubblicità vuole che siano un suo ornamento; il corpo femminile rimane prigioniero del modello proposto e per tanto la donna perde la propria libertà. In fine, l'immagine dell'uomo sulla destra della poesia visiva, richiama all'immaginario hollywoodiano dell'uomo avvenente e seduttore. Anche Miccini in *La felicità* (1967) crea un contesto simile in cui immagini di donne seducenti o ammiccanti convivono con immagini di rivolta politica. Miccini usa vari titoli di giornale giustapposti per creare uno slogan pacifista «cancellate dal mondo armi ed eserciti», mentre colloca in basso una foto di manifestanti politici. Ovviamente l'opera di Miccini è contemporanea a tempi ormai maturi per i moti rivoluzionari del 1968, ma è interessante vedere come la tecnica di contrasto comunicativo usata da Pignotti per creare una parodia critica è condivisa anche da altri poeti del Gruppo 70.

Un'altra tematica usata da Pignotti è quella dell'alienazione politico-culturale dell'essere umano nella società di massa, come ad esempio in *Gli indifferenti in ogni casa*, opera di collage su cartone del 1964. In questo caso Pignotti fa un collage prelevando materiale fotografico da rotocalchi. Il rotocalco era un genere di lettura tipicamente femminile e di cultura medio-bassa che trattava di tematiche leggere e di cronaca rosa. L'uso del rotocalco per affrontare una tematica di emancipazione sociale e femminile è ovviamente il ribaltamento ironico che Pignotti innesca con il suo collage. «Che cosa succede dietro il mondo di casa vostra», sono le parole in alto a sinistra con cui si apre l'opera, simultaneamente l'occhio del lettore/spettatore viene proiettato su immagini tipiche della pubblicità; l'animo del consumatore si sente rassicurato dall'immagine felice di una coppia circondata da fiori, cibo, una mano che si posa calma su una ciotola, pronta a preparare forse la cena, che infatti è richiamata da un'altra immagine in cui la mano tiene un cucchiaino, in una specie di sequenza filmica. Le immagini di una metropolitana tutelano un dentro/fuori cittadino borghese e innocuo, richiamato a sua volta dal corpo di una donna intenta alla lettura. «Gli indifferenti in ogni casa», chiusi nel proprio consumo di classe medio-alta, all'interno di immagini di falso benessere universale che attraverso la retorica pubblicitaria anestetizza l'uomo contemporaneo. Ogni classe sociale punta ad emulare le immagini di questa retorica pubblicitaria borghese e per tanto è alienata dal proprio presente ed indifferente agli altri. L'uomo si ritrova nel proprio solipsismo casalingo di ozio, controllato dalla retorica della comunicazione di massa e da modelli sociopolitici omologati. Questa forma di controllo avviene tramite la retorica pubblicitaria come svela Pignotti in *La super arma* (1964). La retorica del consumo coinvolge qualunque classe sociale, il prodotto sponsorizzato è «la super arma» che «vi libera dalla schiavitù delle pulizie»¹⁹¹, non importa se c'è la crisi economica o sociale, l'unica cosa che

¹⁹¹ LAMBERTO PIGNOTTI, *La superarma*, collage, 1964.

importa è il cambiamento in quanto «il giorno del bucato non c'è più»¹⁹². L'emancipazione tecnologico-consumistica attiva una nuova socialità e umanità con una moralità e ideali distorti verso la logica del consumo. Pignotti già nei primi anni Sessanta, aveva intravisto quel processo che, ad oggi, è ancora attivo, per cui il consumatore spende tutto ciò che possiede pur di restare al pari con il consumo e non perdere il proprio status socio-umano di “consumatore”.

L'uso del rotocalco è molto comune tra i poeti visivi ad esempio Miccini lo usa nel suo collage-manifesto *Arte tecnologica* (1963), in cui il collage di immagini di rotocalchi e titoli di giornale e riviste, rappresentano diegeticamente il processo stesso di creazione della poesia visiva. Un altro esempio è il collage *Amica* (1965) in cui Miccini mostra la stereotipizzazione del modello femminile di successo mostrato dai rotocalchi, come appunto la nota rivista femminile «Amica» che dà il titolo all'opera. Sul fondo del collage Miccini colloca fogli di giornale, simbolo di una comunicazione più seria che viene sovrastata dalla futilità dei consigli di bellezza o di vita che accompagnano le immagini di donne alla moda. Anche Stelio Maria Martini usa immagini e le pagine di testo di un rotocalco in *La prova* (1964). Martini compone il collage come un *sandwich* chiudendo l'immagine di una donna tra pagine di testo prelevato dallo stesso rotocalco. A mio avviso l'idea che Martini vuole dare è che la donna è soffocata dalle notizie e dalle idee futili e semanticamente vuote dei rotocalchi, da una comunicazione che non comunica niente e la sviscerisce come essere pensante. Altri esempi significativi vengono dal fronte femminile della poesia visiva con *È guerra di eroi* e *Signora d'Italia* (1965) di Lucia Marcucci e *Reflex l'italiana '69* di Anna Oberto, in cui le due autrici come ricordato da Pignotti e Stefanelli «mettono ironicamente a punto una satira pungente contro i rotocalchi femminili, che anticipa di vari anni le analisi sociologiche del femminismo».¹⁹³

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ LAMBERTO PIGNOTTI, STEFANIA STEFANELLI, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, cit. p. 142.

In *Chi si difende si salva* (1965), Pignotti affronta il tema della guerra sostenuta a fini di profitto. Difendersi o attaccare? «Sotto le bandiere del marxismo» scrive Pignotti, alludendo ovviamente alla guerra fredda fra Stati Uniti e blocco sovietico, il mondo è ridotto ad immagini di mappe, sterili piani d'attacco o proiezioni radar. La guerra intesa come diversivo «contro il logorio della vita moderna» richiama la pubblicità di una nota marca di un liquore digestivo italiano.¹⁹⁴ La guerra, soprattutto quella nel Vietnam è un tema ricorrente tra i poeti del Gruppo 70. Miccini lo affronta, ad esempio nel collage *Il male oscuro* (1964) e in *1968* (1968). In quest'ultima opera Miccini mette delle immagini che rappresentano il potere degli Stati Uniti, come metropoli, aerei, U.S. Army, in collisione con le scritte e il testo che in stampatello grida «VIETNAM: VENTUN ANNI DI GUERRA SENZA GLORIA» oppure «YANKEE GO HOME», usando l'appellativo dispregiativo per indicare la natura di invasione della guerra nel Vietnam come era stata quella contro i nativi americani. Al centro, si staglia una mano con immagini di icone del cinema, della politica, della religione, frammiste a televisioni, aeroplani, bandiere, autovetture; il progresso non ha alcun valore socioculturale laddove la guerra fa regredire l'uomo alla sua natura più irrazionale. Anche, Lucia Marcucci, per citare un altro esempio, affronta la tematica del Vietnam in *L'imprevedibile gioco* (1965). In questo collage un braccio di uomo punta una pistola verso l'immagine di donne e bambini vietnamiti; «L'imprevedibile gioco del destino» di cui parla la didascalia allude alla strage senza pietà di civili vietnamiti da parte degli Stati Uniti. La Marcucci sceglie come innesco dello straniamento dello spettatore l'immagine di una ragazza avvenente che saluta ammiccante. In questo modo Marcucci vuole alludere che parole come «pace» e «libertà», presenti nel collage, sono quasi soltanto slogan vuoti di significato, come l'immagine della donna sorridente a

¹⁹⁴ La medesima ironia su guerra e realtà consumistica si riscontra in *Osate esser bella* (1967), in cui Pignotti mescola la tematica della guerra, con la paura nuova al tempo del cancro causato dall'inquinamento e l'incoscienza della pubblicità in cui la donna, ma anche l'uomo attraverso un procedimento di effeminazione sensuale, è spinto a preoccuparsi solo della propria bellezza e di restare nell'incoscienza, «La guerra batte alle porte/quante signore lo sanno?»

confronto con le donne disperate vietnamiti. Anche Ketty La Rocca in *Bianco Napalm* (1965) parla del Vietnam sottolineando le responsabilità americane, sintetizzandole, come osservate da Pignotti e Stefanelli, nell'allusione ironico-drammatica allo slogan dei detersivi.¹⁹⁵

Come abbiamo osservato finora, l'uso dello slogan pubblicitario in contrapposizione a immagini di cronaca è una delle tecniche privilegiate dai poeti visivi per creare lo straniamento e la parodia critica. È importante ricordare il ruolo che lo slogan pubblicitario assume all'interno della retorica consumistica. Esso viene ad avere una funzione simile a quella del rito ecclesiastico; si pensi a quando tale rito era in latino e i credenti parlavano il volgare; essi percepivano il potere del rituale senza capirne il significato. Allo stesso modo il rituale pubblicitario è vuoto di significato ma controlla il consumatore. Gli slogan sono simboli vuoti di significato che si basano sulla forma e sono sottomessi alla retorica stessa della pubblicità. Pertanto, il consumatore/parlante volgare non può che ripeterli privo di coscienza semantica chiudendo con l'"amen" dell'acquisto e consumo del rito capitalistico. Gli slogan pubblicitari, come l'ecclesia medievale, si basano su figure retoriche, per meglio influire sul subconscio umano. Nel Medioevo la similitudine era la figura retorica più usata, per la pubblicità invece è l'iperbole. "Issimo", "iper", "mega", l'iperbole è la forma retorica dell'eccesso, del *surplus* di parole e di beni di consumo. Inoltre, l'appropriazione dello slogan ha una natura simile all'appropriazione dell'oggetto nel *ready made* ad esempio duchampiano. Lo slogan come qualunque altra cosa nella realtà consumistica si riduce ad oggetto. La poesia stessa è oggetto fisico, quadro da appende ed ammirare in un museo e ancora una volta la tendenza è alla materialità. La poesia visiva capovolge l'uso dello slogan rivelando la sua assurdità. Sono molte le poesie visive che funzionano come manifesti della poesia visiva stessa. Ne è un esempio *Fantastico* (1964) di Pignotti. Qui il capovolgimento del contenuto è soprattutto dovuto al fatto

¹⁹⁵ Cfr. LAMBERTO PIGNOTTI, STEFANIA STEFANELLI, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, cit. p. 142.

che «gli uomini di cultura passano all'offensiva»¹⁹⁶, ed è un attacco eclatante come una trasmissione televisiva di grande successo, *Fantastico*, da cui prende il nome l'opera. Come tale trasmissione l'offensiva culturale vorrebbe e dovrebbe avere una grande accoglienza dal pubblico, invece quella dei poeti visivi non è che una guerriglia minima, dall'interno, e sembra che «non succeda mica niente»¹⁹⁷, che tutto sia normale come un caffè in tazza o le mani in vita delle immagini del collage appena menzionato. Il tema della rivoluzione letteraria, ma aggiunto anche a quello della rivoluzione sociale è presente in *La rivoluzione per vie trasverse* (1968). Quella della poesia visiva è una «rivoluzione per vie traverse»¹⁹⁸, un attacco intestino contro i simboli del benessere borghese, bottoni baroccheggianti, bordature e toppe di pelle, ma diretta ai simboli dell'imperialismo capitalistico, rappresentato nel collage da un arco di trionfo. In questo collage più tardo si sente molto forte il clima di protesta del 1968, ma l'idea della poesia visiva come guerriglia al sistema rimane un mezzo attraverso il quale i poeti possono ribellarsi. Anche Miccini in *Una volta per tutte* (1963) come osservato da Pignotti e Stefanelli «verifica le potenzialità della sintassi verbovisiva applicata a slogan pubblicitari».¹⁹⁹

Tra le opere verbo-visive di carattere spiccatamente teorico, quasi manifesto, si può menzionare *Divampa la guerriglia nel linguaggio* (1966) di Pignotti. Ovviamente si tratta della "guerriglia" al sistema intrapresa dai poeti del Gruppo 70. Il linguaggio viene rappresentato da una sequenza di lettere in vari formati tipografici, ma anche dal *collage* di un testo a stampa antico con una miniatura, che allude non solo alla guerriglia al sistema contemporaneo, ma anche a quella con la tradizione e all'intenzione di ribaltare la monotonia di generi e linguaggio. Qui si ha anche una riflessione sulla lingua scritta e sull'alfabeto come mezzo simbolico di rappresentazione del linguaggio e del mondo. Ma anche una riflessione sulla letteratura e sulla

¹⁹⁶ LAMBERTO PIGNOTTI, *Fantastico*, collage, 1964.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ ID., *La rivoluzione per vie traverse*, collage, 1968.

¹⁹⁹ LAMBERTO PIGNOTTI, STEFANIA STEFANELLI, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, cit., p. 142.

tradizione della letteratura. Inoltre, possiamo vedere anche la messa in crisi del libro in quanto mezzo privilegiato della poesia, in quanto la poesia visiva è qualcosa da vedere come un quadro. Pignotti converte lo slogan «NON LO SA CHI NON LO PROVA» a propaganda della nuova letteratura. Un tipo di riflessione sull'alfabeto che appare molto simile a questa di Pignotti e che vedremo meglio nell'ultimo capitolo è condotta anche nel campo della pittura; la lingua entra a far parte della sfera estetica della pittura, ma i pittori attuano una retrocessione dell'alfabeto alla sua natura primitiva di immagine. Solo per citare alcuni esempi di questa riflessione si pensi a *Primo alfabeto* (1959-1960) di Baruchello e *Il grande linguaggio* (1963) di Novelli.²⁰⁰

Una tecnica prediletta da Pignotti ed altri poeti visivi è quella del riuso del fumetto. Questa tecnica è in comune con altre forme artistiche, ad esempio la Pop Art, ma principalmente serve a veicolare in maniera anomala e quindi incidente un messaggio di azione politica. Si pensi ad esempio alla poesia visiva *Ti prego!* (1964) di Pignotti, in cui la donna/fumetto in alto a sinistra ricorda evidentemente l'uso del fumetto di Roy Lichtenstein. L'intento di Pignotti però non è solo il riuso di una forma espressiva feticizzandola o estremizzandola, ma è militante laddove incita alle riforme. Tutta la serie di slogan e l'uomo sulla destra sono vuoti di significato e non daranno mai nessuna risposta, sono congetture da superare con una rivoluzione socioculturale. Inoltre, come osservato da Lichtenstein «[The comic strip] technique is a perfect example of an industrial process that developed as a direct result of the need for inexpensive and quick color-printing. These printed symbols attain perfection in the end of commercial artist through the continuing idealization of the image made compatible with commercial consideration. Each generation of illustrator makes modifications and reinforcements of these symbols, which they become part of the vocabulary

²⁰⁰ Si rimanda al Capitolo III per un approfondimento.

of all. The result is an impersonal form».²⁰¹ Non a caso questa “impersonalità” è la medesima del processo produttivo di massa, che negli anni '50 e '60 si stava trasmettendo anche all'editoria con la medesima produzione massiva di opere editoriali di rapido consumo come fumetti, rotocalchi e fotoromanzi. In *La calda vita* (1964) di Pignotti l'uso del fumetto dei *Peanuts*, medium innocuo, spesso dedicato alle letture dei ragazzi, viene impiegato per accusare un fatto di cronaca, lo stupro. Le parole candide dei bambini delle vignette «La mamma ha detto che se siamo buoni ci porta al cinema [...] però, non so mica se ne vale la pena!», così come le vignette della bambina che gioca con la ruota, acquistano un significato quasi macabro alla luce delle diciture di cronaca sullo stupro di gruppo. L'ironia, triste in questo caso, è data dall'inserimento delle frasi «finalmente svelati senza storture e falsi pregiudizi i misteri del sesso!» e «la vita eterna non sopprimerà, ma esalterà, l'amore e tutti i nobili sentimenti che abbiamo trovato in questa vita». Si presenta anche l'idea della morale cattolica falsa e della menzogna della vita dopo la morte in confronto alla realtà drammatica della violenza dei giovani il cui "anticonformismo" può portare anche allo stupro. In *La guerra dei mondi* (1964) e *L'Italia è di moda* (1964), in cui si allude alla conquista dello spazio come pretesto per espandere la società dei consumi, Pignotti usa il fumetto e il fotoromanzo in commistione con testi letterari e *slogan* pubblicitari. Nello specifico, nella prima poesia verbo-visiva si affronta ironicamente il tema dell'allunaggio che sarebbe accaduto da lì a qualche anno, ma dalla prospettiva opposta. Cosa se gli abitanti della luna e non quelli della terra fossero gli invasori? L'allusione alla *Guerra dei mondi*, film hollywoodiano uscito nel 1953, oltre a richiamare alla massiccia produzione cinematografica americana, serve anche a sottolineare come ogni occasione è buona per ampliare i confini dell'impero consumistico e generare guerre, che siano esse terrestri o spaziali, per mantenere il predominio nella produzione, anche l'allunaggio

²⁰¹ Cit. in CHRISTIN J. MAMIYA, *Pop Art and Consumer Culture. American Super Market*, University of Texas Press, Austin, 1992, p. 87.

non è che un ennesimo pretesto per “dinamizzare” gli affari ed espandere il consumo. Di nuovo Pignotti usa il fumetto come veicolo comunicativo per trasmettere uno stralcio comunicativo, il fumetto infatti è la convenzione visiva per riportare le parole di qualcuno e creare una finzione della comunicazione orale. L’uso del fumetto, è usato, come vedremo, anche nelle cartoline della serie *Souvenir* e *Journal* di Pignotti ma anche, ad esempio, in *Una esclusiva mondiale* (1966) di Michele Perfetti, in cui l’immagine di Superman è usata con il dito puntato come in molte campagne pubblicitarie di vari stati durante la Seconda guerra mondiale.²⁰² Ori, invece, scrive su scontrini, conti di albergo o di autogrill sbiaditi dal tempo con l’intento di richiamare alla pratica dadaista dell’*objet trouvée*, o anche dell’oggetto-ricordo.²⁰³ Per avviare la «guerriglia semiologica», i poeti visivi devono appropriarsi di qualunque codice, anche dei linguaggi marginali, quella che Ballerini ha definito «rivitalizzazione di rituali infimi».²⁰⁴ Come afferma la Stefanelli «è dunque il momento del recupero e della ricontestualizzazione di codici iconici “minori” che delineano il panorama dell’immaginario visivo di massa, all’interno del quale ogni autore costruisce il proprio percorso».²⁰⁵ Già l’uso del fumetto rientra in questo recupero e riuso di linguaggi marginali, ma anche l’uso di altri linguaggi marginali crea un medesimo risultato di straniamento. La serie *Rebus* (1964) collaborazione tra Miccini e i pittori Banfi, Ruffi, Lastraioli, Coppini, servono come lettura simbolica ed enigmatica della realtà

²⁰² Cfr. LAMBERTO PIGNOTTI, STEFANIA STEFANELLI, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, cit. p. 142.

²⁰³ Cfr. STEFANIA STEFANELLI, *Il presente-futuro del Gruppo 70*, in *La poesia in immagine/ L’immagine in poesia*, cit. p. 35. Il medesimo uso ironico e destabilizzante del genere vignettistico si può trovare in altre opere di Pignotti, come abbiamo già visto, ed è usato anche nella serie di scrittura sui francobolli, o nella *Bibbia Pauperum* del 1977, in cui Pignotti recupera anche un’iconografia popolare di origine sia laica che religiosa. In questo caso Pignotti «adotta, invece, la forma del balloon per proporre un esempio di “figurazione che narra” laddove le parole inserite nel fumetto tendono a dilatare le potenzialità narrative già inserite nelle immagini e nella funzione illustrativa che esse originariamente detenevano» (TERESA SPIGOLI, *Poetica e retorica della poesia visiva*”, in *Ibid.*, p. 47). Le immagini che Pignotti usa per comporre il libro sono prese dalla Storia del Testamento Vecchio e Nuovo stampata a Prato nel 1851, presso la tipografia D. Passigli, ad esse aggiunge testi e fumetti ritagliati da «Paese sera». Ovviamente qui Pignotti sta facendo una comparazione tra la Bibbia illustrata ottocentesca (ma anche medievale) e forme di comunicazione di massa contemporanee, come il fumetto, volte ad una diffusione massiccia e alla trasmissione di una certa retorica(*ivi*).

²⁰⁴ Cit. in LAMBERTO PIGNOTTI, STEFANIA STEFANELLI, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, cit. p. 143.

²⁰⁵ Cfr. STEFANIA STEFANELLI, *Il presente-futuro del Gruppo 70*, in *La poesia in immagine/ L’immagine in poesia*, cit., p. 35.

attraverso cui, come osservato da Mucci, si può giungere alla scoperta del segreto del mondo.²⁰⁶ Lo stesso Miccini fa esperimenti con altri linguaggi marginali, come la serie più tarda del 1979 *Eros & Ares* in cui riusa cartoline di innamorati scritte durante la Seconda guerra mondiale. La Marcucci, ad esempio, traccia commenti in rosso sulle civette dei quotidiani come in *Bleah!* (1967), creando un riuso di linguaggi “estremi” che spiazzano il fruitore. Ori in *Il bacio* (1968) usa la carta da musica in relazione a immagine stereotipe di uomini e donne della pubblicità così da creare un’ironia su un certo sentimentalismo della pubblicità.²⁰⁷ Pignotti, invece, usa i francobolli postali, su cui aggiunge fumetti ironici. Questa serie di Pignotti, realizzata tra 1966 e il 1968, ricorda il riuso di opere d’arte nella Pop Art e, infatti, spesso sui francobolli si trovano le immagini di opere d’arte o personaggi illustri. «La parola o la frase fumettata al personaggio raffigurato sul francobollo» spiega Accame «non esaurisce la “poesia” in sé, perché questa fa leva anche sul fatto che il francobollo è simbolo di comunicazione, e soprattutto sull’immagine canonizzata, semplificata, categorizzata che il francobollo dà al personaggio raffigurato e commemorato».²⁰⁸ Il francobollo stesso è il riuso di un’immagine con l’aggiunta comunicativa del valore di oggetto d’uso. Il significante francobollo è di per sé un significato doppio che il fumetto di Pignotti rende triplo. Come sostenuto da Aldo Rossi gli esperimenti su francobolli innescano anche un aspetto inerente alla fruizione del testo/francobollo da parte del destinatario: «si prenda un francobollo (minuscografia) ci si aggiunga un enunziato “fumettistico” (letteralmente); vi si viene a raggiungere, per conflagrazione, qualcosa di vicino a un quadro pop (gigantografia): si accostino nella riproduzione catalogica l’ingrandimento del francobollo e la riduzione della gigantografia alla scala comune, si avrà un movimento di senso per l’interazione reciproca delle grandezze che si aggiustano nel passaggio dalla referenza

²⁰⁶ Cit. in LAMBERTO PIGNOTTI, STEFANIA STEFANELLI, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, cit. p. 143.

²⁰⁷ Cfr. *Ivi*, p. 145.

²⁰⁸ Cit. in LAMBERTO PIGNOTTI, STEFANIA STEFANELLI, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, cit. p. 144.

“unica” al “multiplo” riprodotto».²⁰⁹ Questo procedimento simile al quadro pop, si può vedere ad esempio in opere come *Ancora la musica* (1966), *Aiuto* (1966) e *Gulp* (1966). In *Gulp*, una frase fumettistica che indica tipicamente stupore viene attribuita a Benedetto Croce. Ovviamente, l'ironia sta appunto nello stupore del critico di fronte ad un esperimento poetico che spinge al limite la definizione stessa di poesia tradizionale. Un medesimo uso della parola “gulp” si trova nell'opera della Marcucci *Gulp* (1967), in cui l'autrice scrive a tempera su un giornale l'espressione fumettistica, nettamente in contrasto con il titolo di cronaca sottostante, parzialmente leggibile, “SCONTRO a fuoco sul treno”. La medesima ironia dell'esperimento *Gulp* si può riscontrare in *...e io non credo agli spiriti* (1966) di Pignotti, qui la citazione letteraria è dalla *Commedia* di Dante; l'ironia è data dal fumetto con cui Dante, intento a percorrere il suo viaggio nell'aldilà, comunica a Virgilio di non credere agli spiriti. Gli esperimenti sui francobolli permettono a Pignotti operazioni ironiche sui classici della letteratura, ma anche dell'arte; in *Mi fanno male i piedi* (1968), ad esempio, il poeta aggiunge il fumetto con l'affermazione “mi fanno male i piedi” a un nudo di Renoir; nel 1977 continuerà questo tipo di esperimenti con i francobolli in opere come *Che c'è scritto?* in cui appare un'opera parolibera di Marinetti e un bambino sullo sfondo che domanda appunto “che c'è scritto?”.

Anche nella serie *Souvenir* immagini “da buttare”, che andrebbero perdute nel tempo, vengono salvate e inserite nella comunicazione verbo-visiva. Infatti, Pignotti utilizza cartoline e foto ricordo e compie su di esse manipolazioni. Ciò che ne deriva sono una serie di opere-ricordo, a cui il riuso e la distanza temporale ha aggiunto nuovi significati sovrascritti (appunto l'operazione di Pignotti). In *Souvenir* come nella serie *Journal* Pignotti effettua un intervento manuale sul materiale riusato. *Journal* è come una “narrazione per immagini” in cui alla *Prefazione* di Giorgio Vasari, che è costituita da una serie di citazioni, segue una storia

²⁰⁹ Cit. in *Ibid.*

autobiografica che mescola storia collettiva e personale anche per mezzo dell'uso di foto di cronaca tratte da giornali.²¹⁰ L'intervento manuale secondo Barilli «apre anche nuove possibilità di convivenza con l'immagine fotografica: non più un rapporto di continuità, di buon vicinato...; bensì un rapporto di compenetrazione, di assimilazione: la scrittura ora aggredisce la foto, la solca, vi si incide sopra come un tatuaggio sulla pelle... la foto, per parte sua, così allargata, offre una vasta e docile superficie alle aggressioni...: la sua grana si fa rada e sbiadita invitando così all'intervento, che invece verrebbe scoraggiato se la foto stessa si mostrasse troppo chiaroscurata o definita».²¹¹ L'operazione di manipolazione porterà Pignotti verso la fine degli anni Settanta alla cancellatura della foto come nella serie *Visibile invisibile*, oppure alla sovrascrittura della stessa. Sempre nella serie *Journal* e *Souvenir*, la firma e la data impresse dal poeta sulle immagini indicano la presa di possesso dell'oggetto e del materiale riusato, ma anche un desiderio di privatizzare forme espressive di comunicazione di massa che in questo modo vengono sovrascritte in una forma diaristica e personale; materiale destinato a diventare spazzatura iconica, «relitti grafici» come definiti da Dorfles,²¹² diventa invece importante e l'intervento dell'autore vi aggiunge un valore sociale ed estetico.²¹³ Operazioni simili vennero effettuate da Ori e Marcucci. Ori ad esempio in *Insieme* (1971) si appropria di oggetti usati come biglietti dell'autobus, conti di autogrill o alberghi che monta in composizioni simili a quelle di Schwitters, ma più che *object trouvé* qui si tratta di elevare un momento intimo a intervento artistico.²¹⁴

Pignotti usa anche prestiti o allusioni letterarie per creare lo straniamento nelle sue poesie visive. Un riuso di materiale artistico e letterario ai fini di critica sociopolitica si ha

²¹⁰ Cfr. TERESA SPIGOLI, *Poetica e retorica della poesia visiva*, in *La poesia in immagine/ L'immagine in poesia*, cit. p. 47.

²¹¹ Cit. in LAMBERTO PIGNOTTI, STEFANIA STEFANELLI, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, op. cit., pp. 160.161

²¹² GILLO DORFLES, *Introduzione a Lamberto Pignotti* a cura di Aldo Rossi e Gillo Dorfles, op. cit. p. XVIII.

²¹³ Cfr. LAMBERTO PIGNOTTI, STEFANIA STEFANELLI, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, op. cit., p. 161.

²¹⁴ Cfr. *Ivi*, p. 145.

nell'opera *I padroni* (1965), in cui l'affermazione «I padroni sono come noi... con la carne di maiale», allude contemporaneamente alla differenza di classe tra chi può mangiare e chi non può permettersi carne di maiale, ma ammiccando ovviamente all'opera orwelliana *La fattoria degli animali* (1945). In *Superleopardi* (1966) l'idea di modernità tecnologica, rappresentata dalle immagini di donne “pubblicitarie” intente a mostrare prodotti per la casa e da quelle di elettrodomestici, si sovrappone all'idea di rinnovamento e di sperimentazione poetica. Le nuove tecnologie rispondono allo slogan/massima «Super è il super insuperabile», in cui l'anafora rende ancora più iperbolica l'affermazione; tale massima, la cui veridicità viene accettata nel gioco verità pubblicitaria/consumatore, non è un ossimoro, in quanto il “Super” è già superato, e l'ultima tecnologia sponsorizzata è già roba vecchia. Allo stesso modo, il “Super Leopardi”, il cui ritratto viene ripresentato come una grande novità, quasi fosse ancora vivo, è invece stato superato dalla poesia contemporanea, «qualcosa di nuovo, qualc-/cosa di rinnovato/quasi la stessa cosa». Il “Superleopardi” rivenduto come “Superleopards”, è un Leopardi insuperabile e rinnovato? Il prefisso Super come per la retorica pubblicitaria è privo di significato e il nuovo “Leopards” (non a caso anche inglesizzato per sottolinearne la modernità) solo ha una lettera nuova, ma la verità scoperta è che è la “stessa cosa” del vecchio. Nella retorica pubblicitaria, quello che si vende ha sempre lo stesso significato, anche se si spaccia per nuovo, così come *L'infinito* di Leopardi, che nel collage di Pignotti ha la stessa valenza iconica degli elettrodomestici. Essi vengono duplicati due volte nel collage, la poesia leopardiana pur avendo una forma diversa è la terza duplicazione di uno stesso sistema di massime ormai superato. Anche l'immagine di Leopardi in alto a destra è esteticamente accostata alle immagini delle donne, la cui silhouette è come riprodotta “a catena”, ripetizione in diverse pose della medesima persona. Non a caso le donne delle pubblicità sembrano tutte uguali, come, sembra dire Pignotti, la storia intera della poesia italiana ed in entrambi i casi di dovrebbe invece puntare all'univocità. Dall'altro canto il riuso letterario di Leopardi è un

tributo a quella stessa storia della poesia italiana; sotto accusa è la poesia contemporanea che come “Leopards” non è che un’imitazione poco originale (solo la lettera “s” cambia) di quanto di unico c’è stato (grandi poeti innovatori come Leopardi).

Un discorso a parte merita la tecnica della cancellatura. Le cancellature saranno usate molto da Pignotti alla fine degli anni ‘60, soprattutto nei fumetti di fotoromanzi usati nelle sue poesie verbo-visive. Nelle opere di questo tipo il significante linguistico appare deteriorato a tal punto da perdere corpo e venir cancellato. Esperimenti simili saranno compiuti da Spatola nella raccolta *Zeroglifici* all'inizio degli anni '70, ma anche altri poeti visivi ne fanno ampiamente impiego nelle loro opere. Si è già visto ad esempio l'uso che ne fa il Balestrini poeta visivo in opere come *Con l'America* (1965) o *Benvenuto Marcello* (1965). Nella prima il tema trattato è il Vietnam e Balestrini incolla piccoli ritagli di giornale quadrati senza testo o con testo molto piccolo, su immagini cinematografiche intervallate da titoli di giornale sulla guerra. I ritagli creano un'interruzione della significazione circostante. In *Benvenuto Marcello* invece lo stesso procedimento è applicato ad immagini di film di Marcello Mastroianni, i ritagli vuoti si alternano in questo caso a mozziconi di parole senza significato; la comunicazione appare interrotta o ridotta alle singole lettere. La perdita del linguaggio anche negli esperimenti di Pignotti è volta a sottolineare la perdita di un significato eterogeneo all’interno della comunicazione di massa, ma anche a potenziare all'infinito il significato del messaggio cancellato in quanto non più leggibile. Il significato che ne rimane è univoco e per tanto non ha più alcun senso che esso sia presente. Esempi di opere di Pignotti in cui compare la cancellatura sono *Ricchezza degli avvenimenti* (1967) e *Visione senza ingredienti* (1967), in cui le cancellature ricordando ideogrammi giapponesi e vorrebbero alludere ad una incomprensibilità dovuta alla non conoscenza del codice, in realtà invece dimostrano l'impossibilità di apprendere tale codice (non sono ideogrammi reali) in quanto appunto, come allude il titolo, mancano gli “ingredienti”. A mio parere l'uso degli pseudo-ideogrammi

richiama anche l'uso degli ideogrammi nelle poesie di Pound e come essi rappresentino la retrocessione del segno linguistico a simbolo.²¹⁵ La perdita di tutto o parte del “significante” avviene anche per la componente delle immagini. Il corpo umano si trova a essere occultato o decomposto in concomitanza con la cancellatura totale o parziale di scritte e parole nelle opere di Pignotti *Di scena il peggio* (1967), *Confezione d'inganni* (1967) e *Perdite di bellezza*. Nelle ultime due opere citate accanto alle cancellature dei fumetti, troviamo anche parti del corpo decontestualizzate dall'immagine circostante seppur ancora riconoscibili come parte di immagini pubblicitarie. In *Perdite di bellezza*, la donna al centro della composizione è scomposta da rettangoli che rideterminano lo spazio creando significanti espansi di parti di corpo, materiale verbale cancellato ed altre immagini di cui anche quella di un'altra donna; la donna ha una cancellatura sugli occhi, appare qui esplicita l'allusione alla cecità della donna riguardo alla propria condizione di corpo smembrabile e assemblabile con altre realtà²¹⁶. Pignotti usa forme geometriche per spezzare ulteriormente immagini-segno già ritagliate dal loro contesto iniziale, creando tutta una serie di questioni su quale sia l'elemento minimo della sua poesia verbovisiva, se di elemento minimo si può parlare. Un'operazione simile è quella di Balestrini nella sezione *Perimetri* di *Come si agisce*, in cui forme geometriche tagliano non immagini ma testo. In questo caso, il segno linguistico subisce un incremento da parola a spezzone di testo ritagliato da una forma significante geometrica.²¹⁷ Inoltre, la cancellatura in ambito di poesia visiva ha anche un altro significato. Se la comunicazione si riduce a slogan, ed esso viene introdotto nei componimenti verbo-visivi come un oggetto, in un procedimento di appropriazione “del linguaggio degli oggetti, tipico del *ready made*, del dadaismo e della

²¹⁵ Si veda il Capitolo I per un'analisi più approfondita dell'influenza della poesia ideogrammatica.

²¹⁶ Questo acquista ancora più senso se si pensa all'uso del corpo femminile per attrarre il compratore verso altri prodotti, il corpo della donna allora può essere fatto a pezzi come un oggetto.

²¹⁷ Si veda il Capitolo I.

Pop Art.²¹⁸ Se di tale slogan/oggetto è la forma retorica il “contenuto” di maggior importanza, allora esso può essere cancellato o rimosso dalla poesia stessa non alterando la struttura retorica, vignette vuote o vignette con parole avranno il medesimo risultato in quanto l’attitudine di tale immagini non avrà subito nessuna alterazione. Ad esempio, in *Bellezza senza complimenti* (1967) Pignotti accosta tutti riquadri con immagini di donne in esplicite pose seduttive o erotiche che presentano fumetti cancellati con scarabocchi in cui permangono sporadici di interpunzione o lettere, ma il cui messaggio è ridotto solo ad un embrione di parola. Inoltre, è presente anche un’immagine del Vietnam sotto la quale la scritta «Win!» è stata semi-cancellata da Pignotti, ma che ancora porta un fossile del proprio significato originario. Nonostante la cancellatura le immagini sono portatrici di significati a cui non serve l’accessorio della parola. Sebbene nelle poesie visive la parola rimanga parola e non solo rappresentazione fittizia di essa, qui Pignotti sembra dirci che la parola è accessoria e che forse le immagini possono trasmettere da sole il proprio significato. Ad esempio, lo spazio dell’opera verbo-visiva si riduce a pura geometria in *Dolori senza riferimento* (1968), in cui la comunicazione, uno spazio caotico di molteplici piani, viene divisa da figure geometriche che tagliano casualmente la materia proposta come farebbe il lessico di una lingua²¹⁹, ma che qui taglia referenti vuoti di significato, fumetti senza testo, creando di fatto la negazione stessa della lingua, ossia una no-lingua.²²⁰ Eppure nonostante questi esperimenti estremi, che continuerà a

²¹⁸ Cfr. CHRISTOPHER FINCH, *The language of objects, in Pop Art. Object and Image*, cit., pp. 29 e sgg.

²¹⁹ Ci si riferisce qui alla categorizzazione linguistica. Ogni lingua crea categorie proprie della materia del reale di modo che il suo lessico ha una propria estensione; tale estensione è diversa da quella di altre lingue e questo crea frequentemente l’impossibilità di tradurre ogni concetto fedelmente da una lingua ad un’altra.

²²⁰ LAMBERTO PIGNOTTI, *Dolori senza riferimento*, 1968 (Fig. 60). L’espressione massima della rarefazione del corpo femminile nelle immagini reclamistiche riusate da Pignotti, di maniera che esso diventi visivamente un transfert trasparente per altri “prodotti”, si raggiunge negli anni ’70 ed ’80, con le serie *Decomposizione* e *Visibile invisibile*. In questa serie di sperimentazioni Pignotti, agisce direttamente sul medium della rivista per manipolare le immagini e cancellarne alcune parti. L’effetto è la perdita di integrità del “significante” /immagine e il sabotaggio della retorica di cui tale immagine è portatrice. Quello che ne deriva, inoltre, si può collocare fa un antico palinsesto e un affresco rovinato dal tempo, alludendo a quello che sarà delle immagini pubblicitarie in un futuro in cui esse saranno memorie sbiadite della comunicazione di massa odierna. Con questo genere di manipolazioni abrasive, si crea una smagliatura nella maglia del reale visibile e la parola sembra quasi riacquistare una certa predominanza. Parlando di *Visibile invisibile* Stefania Stefanelli afferma che questa sperimentazione rispetto a *Decomposizione* «tende a restituire all’immagine della donna la sua integrità emergente dalla nebbia

fare negli anni, Pignotti ancora oggi continua a usare parole ed immagini nelle proprie opere, mai rinunciando completamente alla sfera verbale della comunicazione. La serie *Zero* (1970) ha in comune parte del titolo con l'opera *Zeroglifici* di Spatola dell'inizio degli anni Settanta. In questa serie si perde quasi completamente il significante che viene cancellato o sovrascritto. L'eliminazione del significante originario permette nella serie *Zero* l'acquisizione da parte del poeta del materiale riusato in una sfera di fruizione privata.

Le sperimentazioni di Pignotti vanno ben oltre l'immagine e la parola. Infatti, potremmo parlare per le sperimentazioni interne al Gruppo 70 piuttosto che solo di poesia totale, anche di arte totale. Questo perché molte delle sperimentazioni del Gruppo 70 uscirono dalla pagina, ma anche dal quadro, per diventare *happening* poetico e artistico creando una fruizione plurisensoriale. Data l'importanza delle poesie visive nella loro natura opere d'arte da ammirare in mostra, alcune parole si devono spendere sulla nozione di libro-oggetto che è un'altra tecnica usata dai poeti visivi, per collezionare sperimentazioni collagistiche. Come per le opere di Pignotti su francobolli o cartoline riusate, anche il libro oggetto è un *unicum* irriproducibile. Nella nozione stessa di libro-oggetto vi è una negazione dell'idea di riproducibilità. Nella produzione industriale ogni esemplare prodotto è identico a livello formale e a livello di valore. Non esiste il concetto di originalità, ogni prodotto è copia di un modello primario che non viene messo in vendita, per tanto il compratore riceve una "copia" dello stesso valore delle altre copie. Il libro-oggetto in quanto creazione artistico-letteraria è originale, unico, ha un valore estetico proprio e irriproducibile proprio come un'opera d'arte.

delle abrasioni. In questi casi, l'elemento di novità è dato dal fatto che, [...], la scritta emerge da momenti di amnesia o di rimozione dell'immagine, quasi una mano facesse schermo agli occhi per udire di nuovo la voce». (STEFANIA STEFANELLI, *Il presente-futuro del Gruppo 70*, in *La poesia in immagine/ L'immagine in poesia*, cit. p. 38.). Sempre per quanto riguarda la decomposizione delle immagini (significante visivo) del corpo femminile, si ricorda la serie *Collage + polvere brillante* del 1986, in cui una stessa immagine viene ritagliata e incollata in maniera decomposta nell'opera verbo-visiva. Il significante in questo caso seppur presente è smembrato, avendo perduto la propria unità originaria, appare come un relitto inutilizzabile ai fini comunicativi; allo stesso modo il corpo femminile è irriconoscibile nelle réclame, spesso accostato al profilo di una macchina o a quello di un elettrodomestico.

Ogni riproduzione di tale oggetto, sarà una copia, a meno di una diversa intenzione dell'autore e a quel punto sarà un'opera diversa, un nuovo libro-oggetto. Quindi nell'idea stessa di libro-oggetto c'è una negazione della produzione a catena, l'azione della creazione è univoca e unica e per tale il libro oggetto deve essere compresa ed indagata. Il libro-oggetto, anche chiamato libro d'artista, enfatizza l'unicità dell'atto poetico, irripetibile!²²¹ Se all'inizio, come si è visto, i poeti visivi si sono affidati al libro tradizionale, la presa di coscienza dell'insufficienza e non affidabilità (anche la stampa è un medium della comunicazione di massa) li ha spinti alla «fuga dal libro e all'entrata in galleria».²²²

Da questa necessità di puntare l'attenzione sull'irriproducibilità, nasce la necessità all'interno del Gruppo 70 dell'*happening* poetico. All'impegno di decodificare e trovare un uso alternativo sia a livello ideologico che artistico del linguaggio dei mass media Pignotti ed altri poeti del Gruppo 70, tra cui Miccini, aggiunsero una componente ludica e spettacolare, volta al coinvolgimento polisensoriale nel processo del “fare poesia”.²²³ Si parlava precedentemente dell'importanza dell'interdisciplinarietà, ma anche dell'inter-artisticità, infatti, non soltanto codice verbale e linguistico si trovarono con le sperimentazioni del Gruppo 70 a creare un iper-codice, ma anche altri codici come ad esempio quello musicale. Questa esigenza di sperimentazione di un codice comunicativo espanso portò, ad esempio, allo spettacolo *Poesie e no*, tenutosi al Gabinetto Vieusseux di Firenze nel 1964. Durante tale spettacolo a cui presero parte Pignotti, Miccini, Lucia Marcucci e Antonio Bueno avvennero letture di poesie tecnologiche e proiezione in diapositiva di opere di poesia visiva, frammezzate da musica

²²¹ Per il libro d'artista si veda: ARRIGO LORA-TOTINO, *Il libro d'artista*, a cura di Eugenio Miccini, Arrigo Lora-Totino e Annalisa Rimmaudo, Torino, Meta, 1999; Catalogo della mostra *Il non libro*, De Luca, Roma, 1985; Catalogo della mostra *LIBEROLIBROdARTISTA*, s. e., Spoleto, 2006; Catalogo della mostra *Libri d'artisti. Pagine e dintorni*, s. e., Comune di Gallarate, 1991; Catalogo della mostra *Liber Lober. “Libri liberi” di artisti italiani*, Confluenze, Arezzo, 1991.

²²² ANNALISA RIMMAUDO, *Libri d'artista*, Mantova, Simenti, 1999, pp. 32-33.

²²³ Cfr. PIETRO FAVARI, *Introduzione*, in EUGENIO MICCINI, LAMBERTO PIGNOTTI, *Poesie in azione*, Giubbe Rosse, Firenze, 2001, pp. 10-11.

classica e leggera, lettura di giornali e creazioni pittoriche in estemporanea.²²⁴ La sperimentazione di Pignotti si spinge a livelli di massima fruizione e consumo istantaneo della poesia. Ad esempio, si può ricordare un richiamo ironico a Dante durante un *happening* del 1996 in cui Pignotti scrisse su una torta “Dolce stil novo” con la panna montata. Le poesie diventano anche prodotti da consumare nella serie *Drink Poemes* che sono «poesie alcoliche doc da centellinare verso per verso, sorso per sorso»;²²⁵ oppure sono da mangiare come in *Ostie di poesia* «per compiere il miracolo di trasformare in carne il verbo poetico».²²⁶

Lo scopo di queste sperimentazioni è di coinvolgere lo spettatore-destinatario e fare in modo che la sua azione di consumazione o intervento nella performance lo renda partecipe del procedimento stesso del fare poesia. Nella “mostra-spettacolo” *LunaPark*, della fine del 1965, a Firenze, accanto all’esposizione di quadri, ai “soprammobili” di Miccini, alle “poesie auditive” di Pignotti, si allestì anche l’opera *Preistoria contemporanea*, nella quale lo spettatore dava voce a cinque enormi personaggi, realizzati da Bueno, Moretti e Raffaele, per mezzo di fumetti creati da Pignotti; faceva da colonna sonora all’evento la musica di Bussotti e Chiari, mentre Loffredo partecipava con “film-collages”.²²⁷ Sempre sul fronte del gusto, anche se più tarde rispetto al periodo da me preso in esame, sono i *Chewing poems*, gomme di poesia da masticare. Aldo Rossi nel consumo di queste poesie commestibile ha visto anche una sorta di “transustanziazione” del verbo; come nell’eucarestia, “la parola”, verità poetica, si fa cibo e viene assimilata dal fruitore.²²⁸ Alla luce di tali performance poetiche non ci si deve

²²⁴ Cfr. STEFANIA STEFANELLI, *Il presente-futuro del Gruppo 70*, in *La poesia in immagine/ L’immagine in poesia*, cit., p. 31.

²²⁵ PIETRO FAVARI, *Introduzione*, in EUGENIO MICCINI, LAMBERTO PIGNOTTI, *Poesie in azione*, cit. p. 12.

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ STEFANIA STEFANELLI, *Il presente-futuro del Gruppo 70*, in *La poesia in immagine/ L’immagine in poesia*, cit., p. 32.

²²⁸ Cfr. ALDO ROSSI, *Introduzione a Lamberto Pignotti*, a cura di Aldo Rossi e Gillo Dorfles, Beniamino Carucci Editore, 1975, p. IX. Ancora più pertinenti in questo senso, la serie già *Ostie di poesia* (1977), poesie scritte su ostie da mangiare.

sorprendere nello scoprire un forte interesse di Pignotti per il Living Theater con cui collaborò in una serie di sperimentazioni di poesia visiva, arti visive, comunicazione di massa, design e architettura e da cui nacque anche una serie di opere verbo-visive omonima del 1970. In questo modo come affermato da Pignotti stesso «il codice sinestetico (*della poesia visiva*) [...] intersecando e talora assimilando una linea che dagli happenings degli anni Sessanta arriva alle performances nella visione più attuale, tende a coniugare, soprattutto tramite forme di spettacolo, i suoi segni più peculiari con i tratti, ancora molto labilmente segmentati di alte forme di comunicazione».²²⁹ Quello che Pignotti intende con tale affermazione è che la poesia visiva, intesa come poesia totale, ha ancora molto da sperimentare e può e deve spaziare nella complessità dei “linguaggi” filmici, teatrali, musicali, innescando esperienze non solo uditive e visive ma anche tattili, olfattive, gustative.²³⁰ Non a caso la sperimentazione del Gruppo 70 si aprì a tutto tondo a qualunque medium comunicativo, dalle *Cinepoesie* della Marcucci a *Volerà nel 70*, film-collage di Pignotti in collaborazione con Bueno, Marcucci e Miccini, presentato nel '65, in cui è palese l'allusione al nome prescelto per il Gruppo 70 e l'intenzione del fare poesia futuristica, appunto in anticipo sui tempi. Quindi, il segno verbovisivo ben lungi dal restare confinato alle sole parole ed immagini, si spinge all'oggetto, all'*happening*, all'azione e alla filmografia, facendone a pieno diritto un segno verbo-cinetico, con i vantaggi e gli svantaggi che tale segno labile e dal consumo facile può causare alla trasmissione e tradizione della poesia del Gruppo 70.²³¹ Come vedremo di seguito quest'uso di diversi mezzi della comunicazione di massa è necessaria per la guerriglia al sistema e per attivare la parodia critica della struttura comunicativa della società consumistica.

²²⁹ LAMBERTO PIGNOTTI, *Sine æsthetica, sinestetica. Poesia visiva e arte plurisensoriale*, Empiria, Roma, 1990, p. 16

²³⁰ Cfr. *Ibid.*

²³¹ Quello che rimane di molte delle performance di Pignotti sono solo fotografie che pur immortalando il momento ne sottolineano l'irriproducibilità e l'impossibilità di una ri-fruizione del pubblico. (si veda EUGENIO MICCINI, LAMBERTO PIGNOTTI, *Poesie in azione*, cit. per le foto di tali performance).

2.6 Il collage largo e il segno verbovisivo tri-partito

L'analisi delle opere di Pignotti a mio avviso permette di giungere a delle conclusioni forti sulla natura del segno verbo-visivo. Come abbiamo visto, le esperienze dei poeti visivi sono diverse e mosse da diversi interessi e ragioni, come ad esempio per la componente femminile con le poetesse Lucia Marcucci, Giulia Nicolai e la pittrice Ketty La Rocca, che nelle loro opere anticipano di alcuni anni le analisi sociologiche del femminismo.²³² Nonostante questo, a livello teorico i poeti visivi seguono la medesima pratica poetica nei propri componimenti. Tenendo presente quanto si è analizzato per l'opera di Pignotti di seguito delineerò quelle che secondo me sono le caratteristiche principali del codice verbovisivo.

Nella concezione più comune, parola e immagine sono due concetti nettamente distinti facenti riferimento a due capacità umane diverse, il vedere e il parlare. Questa distinzione di base non può certo abbracciare le molteplici implicazioni connesse alla vista e alla parola ma sicuramente può, in linea di massima, far capire come questi due concetti si riferiscano a modi diversi di percezione (vista e udito) e trasmissione (occhi e bocca). In realtà, dal punto di vista cognitivo, parola e immagine, sono tutt'altro che separate; il linguaggio innesca reazioni cerebrali di tipo visivo e viceversa le immagini attivano aree cerebrali inerenti al linguaggio. Come descritto da Sibona entrambe, parole e immagine, si sovrappongono nella nozione di *segno*, in quanto il *segno* è una relazione tra una forma significativa (sia essa visiva o sonora) e un'unità di significato.²³³ Ci si trova quindi davanti a un'interdipendenza tra parola e immagine, laddove ad esempio una parola richiama un'immagine o un'immagine una parola o nel caso in cui linguaggi diversi si relazionano per dar vita a un significato (si pensi al cinema, alla

²³² Al riguardo si vedano ad esempio, KRISTIN PHILLIPS, «Guerrilla Warfare». Lucia Marcucci e la «Poesia visiva», cit.; LUCIA RE, *Language, Gender, and Sexuality in the Neoavanguardia*, in AA. VV., *Neoavanguardia. Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*, edited by Paolo Chirumbolo, Mario Moroni, and Luca Somigli, Toronto, University of Toronto Press, 2010, pp. 171-211.

²³³ Cfr. CLARA SIBONA, *Dal testo come immagine all'immagine come testo*, in *Immagine- segno- parola. Processi di trasformazione*, Atti del Secondo Colloquio Internazionale "Testo e contesto", Macerata 23-26 ottobre 1996, a cura di Hans-Georg Grüning, Milano, Giuffrè Editore, 1999, tomo I, pp. 3-11.

comunicazione visiva e mimica, ecc.). Queste “interferenze” rientrano nello studio della significazione a più ampio spettro che si definisce *semiologia*. La semiologia può quindi ritenersi a pieno diritto una scienza utile allo studio della poesia visiva; anche Pignotti ritiene che nella società della comunicazione di massa «per meglio e meno settorialmente comprendere i fatti culturali e artistici relativi al presente si parla di semiotica o semiologia, di scienza generale dei segni, di una linguistica cioè che oltre all’aspetto puramente verbale del linguaggio, tenga anche conto, per dirla con Barthes, di “sostanze non linguistiche”». ²³⁴ Visto che la poesia visiva si presta ad uno studio di tipo semiologico, dato la natura eterogenea del codice da essa usato, non sorprende che anche Roman Jakobson se ne sia occupato. Nella definizione del linguista russo si legge che:

La poesia visiva è un fenomeno di tipo sincretico. Occorre tenere presente che il linguaggio parlato è primitivo, primario, rispetto al linguaggio scritto. Non c’è dubbio- tutte le caratteristiche mondiali dimostrano che è così- che non si può insegnare al bambino la scrittura prima di insegnargli il linguaggio parlato. Ma il passaggio dalla fase orale a quella scritta cambia, per certi versi, il carattere della percezione del linguaggio, perché quando leggiamo qualcosa, non siamo più vincolati alla sequenza temporale. Possiamo tornare indietro con l’occhio, saltare parole o intere preposizioni, fare confronti sintattici; abbiamo insomma a che fare con lo spazio. Allora la poesia visiva non è che un seguito, un’estensione nella stessa direzione. ²³⁵

Se dunque la poesia visiva estende le potenzialità della scrittura e della percezione del parlante, creando nuove relazioni semantiche e aprendo nuovi orizzonti sintattici, allora per poter comprendere a pieno il segno verbovisivo è necessario cercare di descrivere in che modo esso si forma.

Nella poesia visiva, immagini e parole entrano a far parte di uno stesso codice, in cui segni *ossimorici*, usando la definizione di Pignotti, si trovano a dover instaurare un rapporto di

²³⁴ LAMBERTO PIGNOTTI, *Scritture convergenti*, cit., p. 55. Lo stesso Barthes ha cercato di creare una grammatica per i linguaggi della pubblicità, della moda, dell’arredamento (Cfr. *Ibid.*).

²³⁵ Cit. in *Ibid.*

interdipendenza, ossia le parole non sono descrizioni delle immagini come le immagini non sono descrizioni di parole. Scrive Pignotti:

La poesia visiva, per essere tale, pretende un effettivo rapporto, una vera interazione fra parole e immagini visive in un unico contesto (che in genere assume l'aspetto del collage e più raramente si affida a elementi dipinti o disegnati), e non la loro semplice convivenza. Le componenti verbali e quelle visive non dovrebbero essere proposte né dovrebbero poter essere fruite separatamente, a meno di fraintendere, o voler fraintendere il senso di una tale esperienza.²³⁶

Quindi la fruizione di un'opera verbovisiva deve essere un'esperienza totalizzante in cui parole e immagini siano fruite in maniera complessiva e totalizzante. Il contesto in cui tali segni si trovano è quasi sempre quello del *collage*, di cui si parlerà a breve. Per quanto riguarda la sintassi verbovisiva, essa mima in un certo qual modo la sintassi usata dalla pubblicità e dalla comunicazione di massa; quindi per parlare del codice linguistico e della retorica della poesia verbovisiva, è necessario analizzare il codice e la retorica della pubblicità e della comunicazione di massa. Una breve descrizione del linguaggio e retorica pubblicitari può essere utile a comprendere linguaggio e retorica della poesia verbovisiva.

Pignotti è stato da molti definito un "critico della pubblicità", infatti, ha pubblicato molti studi che analizzano la pubblicità a livello linguistico, retorico e sintattico e di seguito analizzeremo alcune sue riflessioni proprio sulla pubblicità e la comunicazione di massa. Come descrive nel suo lavoro critico *Il Supernulla*, la pubblicità ha creato negli anni un nuovo vocabolario di neologismi e nuova sintassi, «mostri linguistici»²³⁷ con cui stupisce il ricettore dei messaggi e lo aliena, al pari della quantità di prodotti sfornata dall'industria di cui è mezzo comunicativo. La lingua della pubblicità, una "neolingua", in un certo senso, non soltanto crea neologismi, ma può riesumare termini antichi o assumere il lessico proveniente da ambiti diversi. Cosicché non ci si deve stupire se nel tentativo di risalire all'etimologia della parola

²³⁶ LAMBERTO PIGNOTTI, *Fra parola e immagine*, cit. p. 76.

²³⁷ LAMBERTO PIGNOTTI, *Il supernulla* cit. p. 57.

“vasellina” si scopre che essa è composta da elementi derivati da lingue diverse, di cui una morta (vas-, dal tedesco «wasser», -el, iniziale del greco «élaion», e -ina, suffisso italiano per parole di ambito scientifico).²³⁸ Quello che caratterizza però tutto il lessico pubblicitario è la sua natura di «parola-etichetta», come definito da Gianfranco Folena, sottolineando che il lessico pubblicitario non è che il marchio di fabbrica; un prodotto imposto dall’alto, evasivo dal punto di vista semantico, volto ad alienare la risposta critica dell’utente; ipnotizza il ricevente con i suoi fuochi di artificio retorici e lessicali, si attiva così un meccanismo di «obsolenza», ossia un consumo rapido delle forme retoriche, come dei prodotti che tali forme sponsorizzano. Le coniazioni del codice pubblicitario, sono effimere e veloci, sono da consumare velocemente, in modo che l’utente possa essere catapultato verso la comunicazione successiva e così via.²³⁹

Molti termini di uso comune ormai, come “aspirina” o “varechina”, non vengono percepiti più nella loro origine pubblicitaria, sono entrati nell’uso comune con un’utilità linguistica comune. Il pubblicitario attinge dal passato e dal presente senza distinzione, arcaismi, neoformazioni dal greco e dal latino, forestierismi, neoformazioni da lingue diverse, entrano a far parte del vocabolario caduco della pubblicità. Come descrive Pignotti, si usano parole di origine greca come “Alpha” per una serie di veicoli e una marca di collirio, “Beta” per un modello di motocicletta.²⁴⁰ Anche formazioni in pseudo-greco come la marca di biscotti per bambini “Plasmon” (derivata dall’analogia con “plasma” e “plancton” con proprietà nutrienti). Varie parole nascono con elementi provenienti dal greco o che richiamano al greco in quanto esso è usato nella lingua scientifica e per tanto ha un valore di qualità e certezza accademica. Così il compratore penserà con fiducia nell’applicare la crema “Kaloderma”. Allo

²³⁸ Cfr. *Ivi*, p. 57.

²³⁹ Cfr. *Ivi*, p. 58.

²⁴⁰ Cfr. *Ibid.*

stesso modo l'uso del latino, nobilita il prodotto acquistato e lo avvolge quasi di un'aurea sacra ("ipse dixit pubblicitario"). Come non fidarsi della crema "Venus" che porta il nome della dea della bellezza? Anche pseudo latinismi, di cui il ricevente medio solo percepisce la pseudo-origine nella fonetica servono per trasmettere affidabilità e sicurezza ("Findus", "Duplo" ecc.).²⁴¹ Per gli esotismi, il trattamento verso i prestiti da lingue straniere o pseudo-prestiti, soprattutto dall'inglese, servono per trasmettere un'idea di modernità, di qualità tecnica e scientifica che i paesi parlanti tale lingua sembrano aver raggiunto prima dell'Italia.²⁴²

Ma sono sicuramente i neologismi italiani che, secondo Pignotti, rappresentano la percentuale maggiore del lessico della pubblicità. Nomi come "Buondi", "Baci" rappresentano parole comuni usate per designare prodotti in base ad associazioni di significato. A volte tali associazioni possono avere la natura di figure retoriche, come ad esempio la metafora di chiamare un formaggino "Tigre", la metonimia di "Bravo" per un sapone in polvere, la similitudine per i già menzionati cioccolatini "Baci". La formazione di parole composte può o non seguire le regole di formazione dei composti italiani, come ad esempio "mangiapolvere", "granragù", "salvaroma". Quanto si è detto è solo per fare qualche esempio del lessico creato dalla pubblicità.²⁴³

Pignotti nota come, dal punto di vista dell'uso dell'aggettivo, esso è usato principalmente al grado superlativo assoluto. Esso è talmente abusato da poter essere definito il «grado zero» della qualificazione pubblicitaria.²⁴⁴ Il suffisso aggettivale -issimo viene addirittura applicato ai sostantivi, parole come "shampissimo" "occasionissima", "Canzonissima" sono all'ordine del giorno nella designazione pubblicitaria. Anche la

²⁴¹ Cfr. *Ivi*, p. 60.

²⁴² Cfr. *Ivi*, p. 61.

²⁴³ Per ulteriori esemplificazioni al riguardo si rimanda a LAMBERTO PIGNOTTI, *Il supernulla*, cit. pp. 57 e sgg.

²⁴⁴ *Ivi*, p. 68.

prefissazione con suffissi quali “super”, “iper”, “extra”, “mega” vengono aggiunti a sostantivi, così che possiamo trovare affermazioni quali “Ace toglie le supermacchie e il supersporco”.²⁴⁵ Per quanto riguarda l’uso dei tempi verbali sicuramente imperativo e presente indicativo sono i più usati dalla pubblicità. La frase pubblicitaria assume sempre l’aspetto di una proposizione che non si può mettere in dubbio, certa, a volte sembra anche un comandamento categorico, qualcosa che deve essere fatto in modo che ci si possa uniformare al *dictat* della pubblicità stessa.²⁴⁶ La sintassi delle frasi punta sull’efficacia e semplificazione grammaticale. Si ha un largo uso dei tempi nominali del verbo, ad esempio del participio (“Il carburante lubrificante”, Caffè liofilizzato”) o dell’infinito (“Vivere Shell”, “Perché solo spolverare?”).²⁴⁷ Dato che la comunicazione pubblicitaria si basa sulla relazione venditore-compratore la prima e seconda persona, spesso singolare, a volte plurale (plurale maiestatis), sono le più usate; in tale maniera si crea una relazione particolareggiata, privata tra chi parla e chi ascolta. La prima persona che parla, spesso esperto o garante della qualità del prodotto, si rivolge al singolo compratore instaurando un rapporto uno a uno di familiarità.²⁴⁸ La sintassi della frase pubblicitaria è volontariamente disarticolata, in tale modo rimane impressa nella mente dell’acquirente proprio in quanto struttura desueta, diversa dal parlare comune e dalla grammatica canonica. Famoso è l’esempio “Chi Vespa mangia le mele, e dà un bacio a chi gli pare”, della campagna pubblicitaria della Piaggio. Lo stile della pubblicità non è uniforme, si adatta al destinatario, così se il prodotto è di élite lo stile sarà raffinato e retoricamente più complesso, se invece il prodotto è per il compratore medio le frasi tenderanno al parlato, al semplice da ricordare. Il

²⁴⁵ *Ivi*, p. 69.

²⁴⁶ *Ivi*, p. 72.

²⁴⁷ *Ivi*, p. 73.

²⁴⁸ *Ibid.*

tono passa dallo scherzoso, all'allusione, al poetico propriamente detto, con richiami al campo burocratico, del cinema, scientifico e così via.²⁴⁹

Per quanto riguarda l'uso di figure retoriche, la pubblicità è maestra della sorpresa e invenzione. Ad esempio, l'uso delle immagini in senso metaforico nella pubblicità è importantissimo, «si prenda ad esempio uno slogan pubblicitario di un carburante che avverte “Fate rifornimento dappertutto” accompagnandosi all'immagine di un grazioso uccellino che succhia il nettare di un fiore: siamo di fronte a una vera e propria metafora visivo-verbale, poiché il serbatoio dell'auto evocato verbalmente viene illustrato mediante la correlazione di una analogia trasposta esteticamente. Un caso di iperbole visiva si ha con l'immagine del copertone reclamizzato attraverso un tappeto di chiodi; un caso di litote si presenta, accompagnato alla scritta “Questo è tutto ciò che abbiamo da vender” nella pubblicità di una marca di sigarette che mostra soltanto una nuvoletta di fumo».²⁵⁰ La pubblicità fa ampio uso di metonimie, asindeti, preterizioni, iperboli (“Candy un'idea che cambia tutto”, “All è rivoluzione”), antonomasie, e così via.

Questa premessa sulla retorica e lingua della pubblicità è fondamentale per comprendere il codice della poesia visiva e come esso sia un codice composto non da segni che si combinano in una sintassi specifica, ma da segni che sono pezzi di un altro codice. La retorica della pubblicità viene usata nella poesia verbo-visiva, è un riappropriarsi della retorica poetica, ma utilizzando il codice allargato, immagini e parole della pubblicità. In questo modo, la poesia visiva si configura come un ampliamento delle possibilità della poesia tradizionale. Ma come avviene l'appropriazione del codice della pubblicità da parte della poesia visiva? In *Scritture convergenti*, Pignotti elenca sostanzialmente tre tipi di operazioni compiute dai poeti visivi:

- 1) Operazione simbolica, consiste nel tentativo di riconquistare e riqualificare esteticamente l'ingente materiale simbolico estorto progressivamente alla poesia e all'arte dalla comunicazione di massa. Il problema, per riprendere

²⁴⁹ Per esempi al riguardo si rimanda sempre a LAMBERTO PIGNOTTI, *Il supernulla*, cit. pp. 75 e sgg.

²⁵⁰ ID., *Fra parola e immagine*, cit. p. 77.

un'impostazione di S. I. Hayakawa, è quello di poter riutilizzare ad esempio i simboli dell'avventura, dell'eleganza, dell'amore, della giovinezza, senza dover rispettivamente pensare (come mediante una tecnica progressiva di riflessi condizionati ci ha imposto la pubblicità) a sigarette, vestiti, alimenti per bambini, bevande analcoliche.

2) Operazione sociologica, che presuppone un radicalmente nuovo concetto del lettore di poesia, ricavandolo non da quello tradizionale sia pure riveduto e corretto da quello di pubblico dei mass media. La poesia visiva si rivolge a un fruitore ormai condizionato, come abbiamo appena detto, dalle comunicazioni di massa e partecipe (nel bene e nel male, volente o nolente) di una nuova convenzione di codificazione e di ricezione dei messaggi. Questo secondo tipo di operazione è possibile per la poesia visiva perché la tecnica di trasmissione di un messaggio non si identifica col messaggio stesso, e ciò viene messo in luce proprio dal successivo tipo di operazione.

3) Operazione ideologica, che mira a invertire di segno il senso utilitaristico dei messaggi veicolari dai mass media. Se questi messaggi sono stati fin qui e prevalentemente impiegati su un binario a senso unico e allo scopo di strappare passivamente e acriticamente il consenso del pubblico, nulla vieta che la poesia visiva stia cercando di tracciare un secondo binario per avviare sul tragitto inverso un discorso reattivo, esteticamente fondato, ricalcato su di essi.²⁵¹

La poesia visiva quindi si trova ad avere un doppio vocabolario, un primo che è formato da singole parole e un secondo che invece consiste di elementi verbali ed iconici "prefabbricati" perché presi in prestito dalla pubblicità. Inoltre, Pignotti precisa che la distinzione tra i due vocabolari decade laddove molti simboli, icone, marchi presentino una forte natura verbale e al contrario, slogan, didascalie ed intitolazioni assumano quasi la natura di immagini.²⁵² Come per la comunicazione pubblicitaria, anche la poesia visiva, usando medesimi *topoi* e canali deve puntare alla massima imprevedibilità ma con la certezza di una ricezione controllata (da cui la necessità di includere istruzioni per la decodifica nelle opere stesse).²⁵³ Le regole semantiche della formazione dei messaggi verbovisivi delineata da Pignotti prevede sei regole:

1) Il calco, col quale si mira a generare in una determinata area semantica l'imprevedibilità della tecnica comunicativa del segno ricalcando alcuni moduli propri di aree semantiche diverse;

²⁵¹ ID., *Scritture convergenti*, cit. p. 56.

²⁵² Cfr. *Ivi*, p. 57.

²⁵³ Cfr. *Ibid.*

- 2) La trascrizione, con cui si tende a determinare l'imprevedibilità della tecnica comunicativa del segno in un'area semantica mediante il riporto di messaggi, interi o parziali, prelevati da aree semantiche diverse;
- 3) La contaminazione, con cui si tende a determinare l'imprevedibilità con il semplice accostamento, la violenta contrapposizione, la fusione di messaggi, interi o parziali, più o meno estesi, di varia origine semantica;
- 4) Il paradosso, in cui l'imprevedibilità viene perseguita, senza sconfinare da una determinata area, mirando alle contrastanti direzioni dell'iper-inconsueto e dell'iper-ovvio;
- 5) La ripetizione, o la variazione sul tema, con cui si persegue anche se elementarmente un'accentuazione semantica;
- 6) La concentrazione, che scaturisce dall'esigenza dell'economia del discorso compatibile con un massimo d'informazione.²⁵⁴

Le prime tre regole semantiche sono valide in senso prettamente linguistico, per quanto riguarda l'aspetto iconico della poesia visiva la tecnica di formazione del messaggio può usufruire singolarmente o congiuntamente delle prime tre: il calco, la trascrizione e la contaminazione.²⁵⁵ L'efficacia di queste tre regole nel campo iconico è minore rispetto all'ambito verbale; nel secondo ambito, i "linguaggi tecnologici" (linguaggi secondi, prefabbricati, di massa) sono molteplici e ben caratterizzati; al contrario in alcuni elementi figurali della comunicazione di massa non sono delineate a sufficienza le zone semantiche da loro occupate e il tipo di linguaggio visivo a cui appartengono. Di conseguenza, le regole descritte sopra non possono essere applicate matematicamente. Questo anche perché non è possibile che esista una totale equivalenza tra messaggio verbale e messaggio visivo; essi differiscono radicalmente nella loro codificazione, nel primo si ha una lettura temporale e lineare, nel secondo, una lettura simultanea e non sempre lineare.²⁵⁶

Se attraverso queste regole è possibile montare formalmente i poemi visivi, bisogna ricordare che esse sono le medesime usate dagli operatori della comunicazione di massa per la formazione dei messaggi pubblicitari. Come detto sopra, la pubblicità ruba a piene mani dalle

²⁵⁴ *Ivi*, p. 57.

²⁵⁵ Cfr. *Ibid.*

²⁵⁶ Cfr. *Ivi*, pp. 57-58.

altre discipline e per tanto ne mima e simula codici e retorica. Allo stesso modo la poesia visiva si riappropria di quanto rubato e stravolta dalla pubblicità, riapplicandovi le medesime regole di formazione.

Se si considera quanto detto sopra e le poesie visive di Pignotti analizzate in precedenza, possiamo affermare che il segno verbo-visivo a differenza del segno linguistico non è un segno discreto, ossia, non esiste un vocabolario di segni verbovisivi con significati prestabiliti che, combinati sintatticamente, possano produrre i vari significati. Il segno verbovisivo è un segno allargato, che coincide con il *collage* verbo-visivo stesso. Infatti, i singoli segni che compongono il collage mantengono di per sé solo i significati del contesto originario, ma concorrono al significato globale del segno verbovisivo. Si vuole qui affermare che il segno verbovisivo è a tre facce in quanto in esso si trovano i significanti originari del materiale linguistico e visuale della pubblicità, il significato di tale materiale segnico e una terza componente che è l'assemblamento/procedimento combinatorio di tali componenti; l'assemblamento porta con sé il nuovo significato satirico/ribaltato che si basa sia sul significato che sul significante originario. Il nuovo significato esiste solo alla luce del significato originario, sebbene appaia semanticamente sottomesso al codice della comunicazione di massa; in realtà acquisendo come parte del segno la retorica di tale comunicazione e dissezionandola nelle sue parti, ne distrugge lo statuto di serietà, mostrando il vuoto contenutistico della stessa. Si potrebbe parlare di un referente/significato *in absentia* della pubblicità che crea una relazione paradigmatica con il referente/significato *in presentia* al "negativo" del poema verbovisivo. La connessione sintattica dei vecchi segni manipolati porta con sé un nuovo elemento significante, il "segno" meno che cambia la direzione della comunicazione. La domanda da porsi è allora se il segno del codice verbovisivo è un nuovo segno o soltanto una variante aleatoria del segno originario. Siamo di fronte al riuso del codice della comunicazione di massa o alla creazione di un nuovo codice? Quello che appare evidente

è che il poeta verbovisivo manipolando e montando il codice del poema visuale crea una sorta di *supersegno*; in aggiunta, anche la sintassi è una sintassi nuova data dall'interazione tra segni linguistici e visivi. Quello che ne viene fuori non sono vere e proprie preposizioni, ma spezzoni comunicativi, che alla stregua di quelli della pubblicità hanno un significato solo nel loro valore di sintagmi. Si potrebbe allora parlare più propriamente di un *sintagma verbovisivo*. Tale sintagma mantiene la natura ambigua e irrisolvibile di essere allo stesso tempo testo e immagine.

Le relazioni e accostamenti strani tra gli elementi verbali e visivi all'interno del sintagma verbovisivo crea la rottura con il sistema comunicativo di massa e la pubblicità. Estremizzando la retorica di massa e usando un intero sistema comunicativo come oggetto poetico, la poesia verbovisiva scopre le assurdità semantiche della pubblicità e della retorica del potere, rivela l'ingenuità del parlante "pubblicitarizzato" che di tali menzogne rifocillava la propria *langue*. La poesia visiva quindi «cambia di segno»²⁵⁷ i messaggi della comunicazione di massa e li rimanda al mittente con una nuova accezione derisoria e satirica che ne svela la debolezza semantico-retorica. Infatti, la poesia visiva resta una bolla, una cellula, un atomo nel sistema che non può essere riassorbito dallo stesso, perché di segno opposto alla retorica del potere. Come definito da Calabrese, la poesia visiva fa dell'*anti-retorica*, intesa come deposito di figure e tropi usurati e non come insieme di meccanismi di produzione estetica su cui il poeta visivo continua a fare buon affidamento.²⁵⁸

Come per le opere di Baudelaire, Klee, Kandinsky e per le poesie concettuali, anche nelle poesie visive sono contenute le corrette chiavi di lettura delle stesse. Come si diceva pocanzi, il procedimento fa parte della natura segnica, non si tratta di una vera grammatica o sintassi, quella verbovisiva è un accostamento soggettivo in cui il segno stesso contiene elementi

²⁵⁷ OMAR CALABRESE, *Parola, immagine, ideologia, scienza dei segni: alla ricerca del codice della "poesia visiva"*, cit., pp. 130-131.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 131.

associativi di tipo sintattico che sono appunto il montaggio del segno verbovisivo. Queste regole grammaticali che servono anche all'interpretazione da parte del lettore sono contenute nelle opere stesse, «l'opera d'arte *contiene dentro di sé* anche le istruzioni per il proprio uso».²⁵⁹ Tale caratteristica è possibile in quanto spesso la figura del critico coincide con quella del poeta stesso, sono la medesima persona, «l'opera d'arte dal suo interno ha bruciato la distanza che la separava dalla sua esegesi». Proprio per questa distanza accorciata, o cancellata, per la poesia visiva si può e si deve parlare di un'arte che si rifà ad ogni lettura, che si crea nel momento stesso dell'interpretazione. Questa natura estemporanea della poesia visiva fa sì che molti poeti visivi si sono cimentati in sperimentazioni poetiche di *happening*.²⁶⁰

Il codice verbovisivo fa sì che si attui una *coincidentia oppositorum*, come nel nome stesso poesia visiva. Poesia e visiva, quindi parole e immagini, si fondono insieme creando non più una distinzione tra visto e detto, tra discipline *scriptae* e discipline *depictae*, bensì un luogo dove, afferma Gaudio, «strettamente interagiscono su un piano di simultaneità tanto la parola quanto l'immagine».²⁶¹ Si ha il superamento della monoglossia della poesia tradizionale e della distinzione saussuriana tra *langue* e *parole*. La poesia visiva, si basa infatti, sulla singlossia definita da Apicella come «punto d'incrocio del linguaggio idosemantico (o iconico) con il linguaggio fonosemantico».²⁶² Più dettagliatamente Apicella afferma che:

SINGLOSSIA. È lo specifico della Poesia Visiva. L'uno dei due linguaggi (parola e immagine) non può essere eliminato senza decodificazione del contesto. È la totale rivoluzione delle Poetiche del secolo ventesimo. La scoperta della singlossia elimina la possibilità di verifica al di fuori dell'area semiologica: ogni interpretazione prevalentemente visiva o verbale, non tenendo conto dello *specifico* della singlossia, è totalmente negativa ai fini di una *verifica* della Poesia Visiva come scoperta di un linguaggio totalmente nuovo.²⁶³

²⁵⁹ *Ivi*, p. 132.

²⁶⁰ Ad esempio, Miccini e Pignotti e le loro, già menzionate, poesie da mangiare e bere.

²⁶¹ OMAR CALABRESE, *Parola, immagine, ideologia, scienza dei segni: alla ricerca del codice della "poesia visiva"*, cit., p. 134.

²⁶² ALESSANDRO GAUDIO, *Mai bruciati dalla cosa*, cit., p. 600.

²⁶³ *Ivi*, p. 602.

Ed infatti, proprio tramite la singlossia è possibile introdurre all'interno dell'opera una riflessione concreta sulla logica poetica usata nell'opera stessa.

In conclusione, l'atteggiamento critico che muove l'operato dei poeti visivi nasce dall'esigenza di rileggere «in chiave eretica»²⁶⁴ e con nuovi strumenti l'universo della comunicazione. Tale comunicazione, o meglio spezzoni di tale comunicazione vengono tagliati e inseriti nel collage verbo-visivo in cui mantengono la propria natura di immagini e parole, ma accostati in maniera provocatoria creano una reazione avversa a quella voluta dalla retorica di massa. I vari linguaggi che entrano a far parte dei poemi visivi denunciano il messaggio da cui provengono e nello stesso tempo l'universo di significazione della società consumistica. In un certo senso la poesia visiva come la semiotica cerca di spezzettare e decodificare una comunicazione chiusa, quella di massa, la cui sintassi non esiste e le cui regole non rispondono a un codice accettato universalmente da emittente e destinatario. Tale procedimento continua ad evolversi con l'evoluzione dei canali, mezzi e codici della comunicazione di massa. Il codice verbo-visivo non ha creato una grammatica da studiare, come quella delle lingue naturali, che i parlanti possano applicare per la libera creazione dei messaggi, esso è un metodo di montaggio di materiale preesistente potenzialmente espandibile all'infinito allo stesso modo in cui si crea la sintassi di una lingua. I poeti visivi creano un nuovo linguaggio poetico che identifica in un intero codice comunicativo, quello pubblicitario, l'oggetto e significato del codice, permettendo attraverso il procedimento poetico lo sfaldamento e messa in crisi dello stesso.

²⁶⁴ OMAR CALABRESE, *Parola, immagine, ideologia, scienza dei segni: alla ricerca del codice della "poesia visiva"*, cit., p. 134.

CAPITOLO III

Imago mentis: la natura visuale della parola e del logos nelle opere di Gianfranco Baruchello**3.1 Baruchello e il clima artistico degli anni Cinquanta e Sessanta**

Volendo inquadrare l'opera di Gianfranco Baruchello,¹ si deve prendere coscienza che egli è lungi da essere solo pittore, ma bensì un artista a tutto tondo. Tommaso Trini, nella sua *Introduzione a Baruchello. Tradizione orale e arte popolare in una pittura d'avanguardia*, scrive che cercare una spiegazione per i quadri di Baruchello presso l'autore stesso è impossibile in quanto egli «[...] spiega un mistero mediante un altro mistero, raro caso di un artista che parla come dipinge»². Questa definizione di Trini è, a mio avviso, molto interessante perché collega la pittura e la parola in Baruchello e abbraccia con precisione la sua ricerca estetica, che, fin dalla metà degli anni Cinquanta, egli ha indirizzato verso l'indagine e la sperimentazione del linguaggio artistico come forma comunicativa dell'essere umano, spaziando dalla pittura, alla scultura, al cinema e alla letteratura. Le opere di Baruchello sono formalmente ed esteticamente molto complesse. Ad esempio, Giorgio Manganelli nella sua introduzione alla mostra *Uso e manutenzione*, presso la galleria Schwarz di Milano nel 1965, si lascia andare ad una descrizione allo stesso tempo smarrita ed emozionale, sorpresa e disturbata, seguendo le emozioni e i percorsi che il suo sguardo compie sui quadri di Baruchello. Egli scrive:

Guardare un quadro di Baruchello mi dà un piacere, un'eccitazione che non è puramente, forse in primo luogo, visiva. La direi una sensazione cunicolare: include l'esperienza di un labirinto di emozioni periferiche, di insidie svagate e casuali, di suggerimenti e accenni elusivi. Quei segni sparsi, la molestia che mi

¹ Nato a Livorno nel 1924, trasferitosi con la famiglia a Roma nel 1931, ha trascorso la sua infanzia in pieno regime fascista e sperimentato l'orrore della guerra e della resistenza che hanno lasciato un segno indelebile nella sua ricerca artistica e anzi sono state il motore delle prime sperimentazioni all'insegna del cambiamento e della ricerca comunicativa tra il suo io interiore e il mondo esterno.

² TOMMASO TRINI, *Introduzione a Baruchello. Tradizione orale e arte popolare in una pittura d'avanguardia*, Milano, Galleria Schwarz, 1975, p. 15.

infliggono le forme indecifrabili, le didascalie mentite e seriose, danno una delizia ambigua, una agitazione lievemente illecita, quasi frivola e petulante.³

Continuando:

[...] I movimenti si ordinano in una schizoide, taciturna pantomima. Una freddezza anarcoide, una fantasia accanita, miniaturistica, un sommesso solipsismo, una elegante petulanza: una pittura gelida, ilare e allarmante.⁴

Questa complessità dell'opera di Baruchello nasce dalla concomitanza di una ricerca al tempo stesso artistica e linguistica che necessita di un'analisi non solo dal punto di vista pittorico, ma anche narrativo e letterario. Infatti, come si vedrà, i suoi lavori nascono da riflessioni che provengono da varie direzioni, dall'arte e dalla letteratura degli anni Cinquanta e Sessanta, e che permettono di includerlo non soltanto nei volumi di storia dell'arte, ma anche nei manuali di letteratura. Nella presente analisi, si descrive sperimentalmente l'uso di immagini e parole in relazione ad alcune opere di Baruchello nell'arco temporale tra la fine degli anni 50' e, pressappoco, la mostra del 1975 presso la galleria Schwarz di Milano⁵. Si è scelta questa finestra temporale, in quanto sembra comprensiva di sperimentazioni di natura plurima, che, ad esempio, portano Baruchello all'esperimento di *Cornelia agricola S.p.A.* del 1973, di cui si parlerà in seguito, e anche perché permette di coprire un arco cronologico fondamentale per la sperimentazione delle Neoavanguardie degli anni '60. Si cercheranno possibili strade interpretative della sua produzione e estetica in relazione alla storia dell'arte, alla psicologia del disegno infantile e dell'arte primitiva, nonché all'influsso di Duchamp e di altri pittori e artisti compagni con Baruchello di una reinterpretazione del segno artistico che sfondando la barriera immagine e parola, potesse esprimere l'indicibile, il nuovo, il non pensato.

³ GIORGIO MANGANELLI, *Gianfranco Baruchello*, in *Baruchello. Uso e manutenzione*, mostra presso Galleria Schwarz, Milano, Schwarz, 1965, (s.p.).

⁴ *Ibid.*

⁵ Mostra dal titolo *Gianfranco Baruchello*. In occasione di questa mostra venne pubblicato il testo TOMMASO TRINI, *Introduzione a Baruchello. Tradizione orale e arte popolare in una pittura d'avanguardia*, Milano, Galleria Schwarz, 1975. Si cercherà di mantenere l'analisi in questa finestra temporale anche se si farà riferimento a qualche scritto o opera successive se rilevanti ai fini dell'analisi.

Si concorda in parte con Jean-François Lyotard, che ha definito Baruchello «pittore postmoderno»⁶, soprattutto in relazione al *mélange*, multimedialità e all'uso caleidoscopico dei segni e mezzi che sono propri dell'artista. Ma egli è anche post-moderno in quanto usa l'arte come risposta ideologica alla società moderna, che come si vedrà in seguito lo spingerà alla creazione di *happening*, come *Artiflex* (1964) e *Agricola Cornelia S.p.A.* (1973); una vita devota all'arte, ma anche una vita che si fa arte.

A questa consapevolezza estetica, Baruchello è giunto attraverso un percorso artistico particolare. Laureato in Giurisprudenza, ma sempre appassionato d'arte, decide di essere artista a tempo pieno quando ha già più di trent'anni. Nel 1946 fonda una società di ricerca e produzione chimico-biologica, la Società Biomedica, ma come ricordato da Subrizi, cominciano per lui dieci anni di contraddizioni e crisi durante i quali l'interesse per l'arte culmina nella scrittura del testo inedito *L'utile e l'inutile* (1946).⁷ In questo testo sono contenute descrizioni verbali delle immagini con cui Baruchello avrebbe riempito superfici, carte, oggetti all'inizio degli anni Sessanta.⁸ Quindi già negli anni Cinquanta, la passione per l'arte lo distoglie dal lavoro imprenditoriale; Baruchello dipinge e disegna, un'arte che si aggrappa al reale come risposta alla bruttura della Seconda guerra mondiale, vissuta da Baruchello nella Marina militare, ma che già presenta embrionalmente tratti distintivi del Baruchello più maturo, soprattutto disposizione e studio dello spazio artistico.⁹ Alla fine degli anni Cinquanta, Baruchello comincia ad assemblare oggetti. In questi anni, come ricorda Subrizi, lo influenzò molto l'opera di Bruno Munari, principalmente le sue "macchine inutili".¹⁰ L'idea della

⁶ JEAN FRANÇOIS LYOTARD, *La pittura del segreto nell'epoca post-moderna, Baruchello*, Feltrinelli, Milano, 1982, p. 9.

⁷ Cfr. CARLA SUBRIZI, *Piccoli sistemi*, in *Baruchello certe idee*, a cura di Achille Bonito Oliva, Carla Subrizi, Milano, Electa, 2011, pp. 36-37.

⁸ Cfr. *Ibid.*

⁹ Cfr. *Ibid.*

¹⁰ Cfr. *Ibid.*

macchina, l'interesse verso la tecnologia e l'interazione dell'uomo con essa, come vedremo, saranno una costante nelle opere di Baruchello anche durante gli anni Sessanta e inizio Settanta. Dall'altro canto, la lettura di *Science and Sanity. An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics* (1933) di Alfred Korzybski lo spingono alla riflessione sugli ordini conoscitivi e sul ribaltamento degli stessi, ossia imparare a ragionare oltre le categorie logiche di stampo aristotelico.¹¹ Proprio su questa lettura, all'inizio degli anni Sessanta, basa una serie di opere tra cui *Idea as an abstraction of Higher Order* (1962). Questo interesse per l'apprendimento e il sistema cognitivo umano, connesso con l'idea della macchina e del corpo umano come macchina sono alla base della sua analisi sul cervello e il ragionamento di cui si diceva sopra. È sul finire degli anni Cinquanta e inizio degli anni Sessanta, quando Baruchello decide di abbandonare la carriera imprenditoriale per dedicarsi soltanto all'arte. In quegli anni, legge i lavori di critica estetica di Julia Kristeva, Roland Barthes, Michael Foucault e Lacan.¹² Soprattutto la lettura di Lacan lo porterà a mettere in discussione i confini dell'io come conseguenza di un sistema politico, ideologico e culturale.¹³ Da questo tipo di influenze nasce la serie *Altre Tracce* (1959), l'interesse di queste opere è la riflessione sullo spazio della tela come possibile spazio infinito in cui si può creare qualunque realtà; «la traccia, il segno hanno un valore dinamico di direzione d'apertura»¹⁴, scrive Baruchello in *Spazio e Tempo* (1962), riferendosi anche allo spazio mentale. Inoltre, nei medesimi anni soprattutto in opere di assemblaggio, Baruchello riflette sull'uso dell'oggetto quotidiano come elemento minimo di un nuovo alfabeto artistico, ne sono esempi *Immediatamente prima (A)* (1958) e *Radici profonde dell'Entità Ostile n. 2* (1959), che risentono anche dell'influenza dadaista dell'*objet trouvé*. Sin

¹¹ Cfr. *Ibid.*

¹² Cfr. *Ivi*, p. 41.

¹³ Cfr. *Ibid.*

¹⁴ GIANFRANCO BARUCHELLO, *Spazio e tempo*, testo inedito, datato maggio 1962, dattiloscritto (AGB), citato in *Ibid.*

da subito, l'interesse di Baruchello è connettere il diverso, i "cavoli e re" di Lewis Carroll di *Alice in Wonderland*, lettura che lasciò una profonda impronta nella sua opera, non a caso intitolerà proprio *Cabbages and Kings* un'opera del 1964. La connessione del diverso avviene in Baruchello attraverso l'accumulazione di oggetti, l'elenco e l'assemblaggio, che sono le tecniche predilette da Baruchello sia nelle installazioni, sia nei quadri di quegli anni.

L'impianto artistico della sperimentazione di Baruchello e le tecniche da lui usate sono anche influenzate dalle tendenze artistiche degli anni Cinquanta e Sessanta; Subrizi ricorda che all'inizio degli anni Sessanta nascevano «i *combine* di Rauschenberg, i montaggi di Johns, le accumulazioni di Arman, le parole e le immagini di Fahlström».¹⁵ Inoltre, bisogna anche ricordare la riflessione sul linguaggio condotta da diversi artisti dell'epoca ed ispirata soprattutto all'opera di Paul Klee, che come si vedrà ha in comune diversi tratti con l'opera di Baruchello. La ricerca artistica della metà degli anni Cinquanta, soprattutto in pittura, come ricorda Ballesi, riconosce la propria componente verbale accettandola come componente costitutiva dell'opera e a volte addirittura come componente centrale.¹⁶ La Ballesi ricorda che artisti come Capogrossi, Sanfilippo, Accardi, Cy Twombly avevano sperimentato l'uso della segno, come cifra o modulo, con valenza soprattutto decorativa e plastico-figurale, sottraendo la componente significante; la parola era intesa come simbolo.¹⁷ Questa riflessione sul segno artistico e sul linguaggio aveva anche influenze dadaiste; infatti il Dadaismo influenzò notevolmente l'arte italiana degli anni Cinquanta e Sessanta. Già nel Dopoguerra si cominciarono sperimentazioni artistiche di stampo dadaista. Nel 1947 un gruppo di artisti tra cui Achille Perilli, Carla Accardi, Piero Dorazio, Antino Sanfilippo e Giulio Turcato, firmano un manifesto dal titolo *Forma* che venne pubblicato sul primo numero della rivista omonima.

¹⁵ *Ivi*, p. 39.

¹⁶ Cfr. PAOLA BALLESI, *Arte e scrittura*, in AA. VV., *Immagine, segno, parola. Processi di trasformazione*, Atti del secondo colloquio internazionale "Testo e contesto" Macerata 23-26 ottobre 1996, a cura di Hans-Georg Grüning, Tomo I, Milano Giuffrè Editore, 1999, p. 366.

¹⁷ Cfr. *Ibid.*

Questo manifesto è l'inizio di un dibattito che si sarebbe mantenuto vivo fino agli anni Sessanta e Settanta. Gli artisti del manifesto «Forma», come descritto da Poli condividono:

la volontà di una rottura totale con il passato, con la cultura artistica troppo condizionata dal regime fascista, e dunque l'esigenza di una "rinascita", di un rinnovamento radicale, dal punto di vista etico sociale e da quello linguistico, delle nuove ricerche. Questo rinnovamento significava da un lato recuperare le istanze più incisive e progressiste dell'Avanguardia italiana (in particolare gli aspetti più liberi e creativi del Futurismo) e dall'altro, soprattutto, ricollegarsi in modo attivo (non subalterno e provinciale) alle correnti artistiche internazionali, il che voleva dire per l'epoca guardare soprattutto a quanto stava avvenendo a Parigi e in Europa.¹⁸

Gli artisti di *Forma* ispirano le proprie sperimentazioni in parte al Futurismo in parte ad artisti stranieri. Il primo artista da ricordare è Paul Klee le cui riflessioni sulla significazione ispirarono ad esempio l'opera di Carla Accardi, Toti Scialoja e Burri. Questo tipo di sperimentazioni di stampo esistenzialista permeano anche i lavori di Baruchello e artisti come Novelli e Perilli, che come vedremo hanno molto in comune con l'artista livornese; si sviluppa un nuovo linguaggio artistico che lascia spazio alla parola scritta come componente strutturale del quadro. Un altro gruppo artistico si formò tra il 1958 e 1959 per influenza di Peggy Guggenheim al Cavallino ispirandosi soprattutto all'arte statunitense ed europea.¹⁹ Presero parte al gruppo artisti di rilevanza internazionale come Lucio Fontana e artisti che avevano partecipato al manifesto *Forma*, tra cui Perilli e Novelli. Per questi artisti, Fontana *in primis*, l'evento pittorico si interiorizza, introflettendosi in una riflessione sulla significazione della pittura e sul linguaggio pittorico come forma comunicativa segnica, spingendo l'arte verso l'essenzialismo espressivo. Questo genere di tendenza verso l'essenzialismo è ispirato ad artisti stranieri, come ad esempio Mirò; all'inizio degli anni Sessanta, anche Baruchello sembra

¹⁸ FRANCESCO POLI, *Prefazione*, in *Pittura degli anni Cinquanta*, catalogo della Mostra, online: <http://www.giovaniantisti.it/articoli/la-pittura-degli-anni-50>.

¹⁹ ARNALDO POMODORO, *Gastone Novelli*, in *Gastone Novelli*, catalogo della mostra presso la Fondazione Arnaldo Pomodoro, a cura di Flaminio Gualdoni, Walter Guadagnini, Milano, SKIRA, 2006, p. 19.

rivolgere la propria attenzione all'artista spagnolo, ne è un esempio l'opera tributo *Le 48 est à Mirò (1)* (1962), in cui si può riscontrare una forte influenza dell'artista spagnolo.

Un altro campo di discussione fondamentale per l'arte del finire degli anni Cinquanta furono le riviste. Fondamentale fu «AnaEccetera» e tutto il clima artistico che vi si formò intorno. La rivista nacque alla fine degli anni Cinquanta su iniziativa di Martino Oberto e Anna Oberto. Come ricorda Accame le influenze della rivista furono di diversa natura, se da una parte Martino Oberto praticava egli stesso la pittura, dall'altra, vi erano anche le frequentazioni della logica formale di Wittgenstein e la lettura di Pound e Cummings.²⁰ Quello che ne deriva è una rivista aperta al dibattito sia sul fronte artistico che su quello letterario. Come dichiarato da Martino e Anna Oberto «la nostra attenzione era rivolta alla possibilità di invenzione di un linguaggio, polivalente, una sorta di interlingua panestetica»²¹, una lingua capace di riempire il vuoto di significato lasciato da arte e letteratura. Il disegno di Martino Oberto *Je sais pas encore* (1959) rappresenta questa necessità di ricerca di un linguaggio comunicativo amplificato che comprenda segno grafico e parola e che lo accomuna ad esperimenti simili di Baruchello di quegli anni. Questo clima di riflessione sull'arte e sulla letteratura fu quello in cui Baruchello sviluppò le proprie riflessioni e sviluppò la propria poetica artistica aperta come vedremo a sperimentare con media diversi per indagare il linguaggio artistico nelle sue molteplici manifestazioni.

Parlando delle influenze artistiche nelle opere di Baruchello, bisogna ricordare il ruolo che Marcel Duchamp ebbe nella formazione dell'estetica di Baruchello. Egli conobbe Duchamp a Milano nel 1962 durante una colazione che l'artista francese stava facendo in compagnia di alcuni artisti, tra cui Enrico Baj e Emilio Rodríguez-Larrín, e Arturo Schwarz che all'epoca era tra i collezionisti d'arte italiani più illustri, nonché proprietario di una galleria d'arte in cui

²⁰ Cfr. VINCENZO ACCAME, *Il segno poetico*, cit. p.101.

²¹ Cit. in *ivi*, p. 102 (in nota).

Baruchello avrebbe più volte esposto. Come ricorda Subrizi era stato Robert Sebastian Matta a parlare per la prima volta a Baruchello di Duchamp; Baruchello poi aveva letto *Marchand du Sel* (1958) di Duchamp che lo aveva profondamente colpito a livello intellettuale.²² Dopo questo primo incontro con Duchamp, che colpì positivamente entrambi gli artisti, esposero insieme nella mostra curata da Alain Jouffroy e Robert Lebel "Collages et objects". Anche l'amicizia con Jouffroy ebbe una notevole influenza sull'opera di Baruchello; con Jouffroy e con Duchamp Baruchello condivise pensieri simili sull'arte come luogo di riflessione, stravolgimento e dissenso.

L'influenza e amicizia con Duchamp²³ hanno lasciato tracce in molte opere di Baruchello. Ad esempio, Baruchello incluse alcune riprese dell'artista francese nel film sperimentale montato insieme ad Aberto Grifi *Verifica incerta* (1964). L'attrazione maggiore verso Duchamp è per Baruchello la sua mente, in quanto nel modo di pensare l'arte dell'artista francese riconosce il suo proprio modo di pensare e teorizzare l'arte come strumento di interpretazione della realtà oggettuale che lo circonda. Un'altra opera ispirata a Duchamp è *Marchel Duchamp's brain* (1965) un plexiglass in cui l'artista materializza il cervello dell'amico attraverso immagini e parole. In quest'opera l'uso plexiglass richiama all'opera di Duchamp *Grande Vetro* o *La sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche* (1915-1923), ma anche ai plexiglass di John Cage. Questo materiale trasparente e stratificabile è il mezzo prediletto da Baruchello, soprattutto nella prima metà degli anni Sessanta, che gli permette una riflessione aperta al cambiamento e alla sovrapposizione di elementi, come il vetro era stato per Duchamp.

²² Cfr. CARLA SUBRIZI, *Piccoli sistemi*, cit. p. 48.

²³ Baruchello racconta della sua amicizia con Duchamp nel libro *Why Duchamp* iniziato a scrivere con la collaborazione di Henry Martin nel 1981 e pubblicato nel 1985 (GIANFRANCO BARUCHELLO, HENRY MARTIN, *Why Duchamp: An Essay on Aesthetic Impact* McPherson & Company, New Paltz- New York, 1985).

La riflessione sulla parola o la pittura *d'apres paroles*, ossia pittura che nasce dalla parola e dalle cose del reale, attraverso la manipolazione celebrale delle stesse, interessa molto Baruchello; questa riflessione è ispirata anche dal dibattito sul linguaggio letterario in atto tra gli intellettuali della Neoavanguardia, specialmente del Gruppo 63. Infatti, Baruchello prese parte agli incontri del Gruppo 63 ed ebbe contatti con altri artisti orbitanti intorno al gruppo come i già nominati Perilli e Novelli che presentano estetiche artistiche molto simili. Novelli e Perilli, che presero parte alla fondazione della rivista «Grammatica» nel 1964 con Giuliani e Manganelli, durante gli anni Sessanta si proiettano verso narrazioni pittoriche in cui prevale una pittura-scrittura ispirata a Twombly ma orientata principalmente verso il problema della comunicazione nella società contemporanea e tecnologica e sulla natura linguistica dei sistemi di comunicazione.²⁴ Entrambi i pittori, come si legge in *La pittura del Novecento*, «come gli artisti pop americani [...] si pongono il problema della natura e delle funzioni del sistema linguistico dell'arte e a tale problema. danno una risposta di carattere tutto europeo, pervenendo all'elaborazione di un programma di segni-immagini, che contrasti la comunicazione uniformata dei mass-media».²⁵ La complessità costruttiva di molte opere di Perilli ricorda quella di Baruchello, anche se la realizzazione formale lo porteranno sulla fine degli anni Sessanta all'uso quasi esclusivo di oggetti geometrici, laddove invece Baruchello presenta un ampio *spectrum* di icone e parole durante tutta la sua produzione artistica. Sono soprattutto le opere della metà dalla metà degli anni Cinquanta fino alla metà degli anni Sessanta che ricordano da vicino le opere di Baruchello degli albori. Durante gli anni Cinquanta, Perilli oltre all'influenza del dibattito interno al gruppo *Forma* si ispirò alla scuola di Praga, soprattutto a Arp e Kandinsky, ma anche al dadaismo e surrealismo, e si interessò alla ricerca estetica e

²⁴ AA. VV., *La pittura in Italia. Il Novecento/2, 1945-1990*, Tomo I, a cura di Carlo Pirovano, Milano, Electa, 1993, p. 322.

²⁵ *Ibid.*

teorica di Klee.²⁶ Sebbene l'universo segnico di Baruchello sia molto più ampio, con Perilli egli condivide l'uso di forme geometriche come il punto e la linea; come si vedrà in seguito, a mio avviso, questo ricorso a geometrie elementari è una necessità per gli artisti degli anni Sessanta, per portare a termine un'indagine dell'origine della significazione attraverso la retrocessione ad una rappresentazione primordiale ed archetipica che è rintracciabile nelle rappresentazioni infantili e delle popolazioni primitive. Inoltre, la lezione di Klee spinge Perilli alla riflessione sulla significazione in relazione alla spazialità dell'opera d'arte, e al punto e alla linea come *arkè* stessa del significato²⁷ che sono presenti anche nell'opera di Baruchello. I quadri di Novelli, invece, sono visivamente più simili a quelli di Baruchello. Novelli cerca di affrontare il binomio arte-pittura, dapprima attraverso l'uso di *collage* e *assemblage*, poi, attraverso il *mélange* di parole ed immagini, perdurando la lezione duchampiana, in cui riflessione analitica e ironia artistica fanno parte in ugual misura della prassi artistica.²⁸ In *Permettere all'uomo di esprimersi* Novelli riflette sul linguaggio artistico affermando che attraverso la pittura è possibile esprimere quello che non si può con le azioni, propendendo per un'apertura del codice pittorico al campo della parola in quanto «[...] più universi linguistici, o segnici, verranno sperimentati e portati alla comunicazione, più largo sarà il campo delle possibili conoscenze

²⁶ Cfr. FRANCESCO VINCITORIO, *Continuum*, in *Achille Perilli, continuum 1947/1982*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1982, p. 9.

²⁷ L'opera di Perilli è molto più complessa, infatti, egli sperimenta anche l'uso dei fumetti, racconti che si sviluppano per paratassi, aventi come protagonisti forme biomorfe ed ambigue che si avvicina maggiormente all'uso del fumetto della poesia visiva. La paratassi sincopata che rimanda vorticosamente da una scena all'altra, costringe lo spettatore a una lettura dell'opera prolungata nel tempo in cerca di tutti i significati possibili e che lo costringe, come egli stesso dichiara, «ad utilizzare in maniera preponderante la memoria più che l'occhio» (ACHILLE PERILLI, *Le ragioni narrative della pittura*, in «Il Verri», n. 10, ottobre 1963, p. 140). Quello che ne deriva è un approccio extra-diegetico alla narrazione che ricorda l'opera di Baruchello, ma anche sperimentazioni letterarie proprie della Neoavanguardia. Infatti, Come ricorda Vincitorio, questo tipo di sperimentazioni derivano dai suoi contatti con gli scrittori del Gruppo 63; infatti, prese parte agli incontri e realizzò scene, proiezioni e costumi per lo spettacolo «Teatro Gruppo 63» durante il primo incontro a Palermo. Inoltre, come già ricordato partecipò con Giorgio Manganelli, Alfredo Giuliani, e Gastone Novelli alla fondazione della rivista «Grammatica», e collaborò con Nanni Balestrini per la creazione di «Grammatica no stop/teatro 12 ore-Trasformazione dello spazio», contaminazione tra letteratura e arte su tematiche di linguaggio e significazione (Cfr. FRANCESCO VINCITORIO, *Continuum*, cit., p. 12).

²⁸ Cfr. *La pittura in Italia. Il Novecento/2, 1945-1990*, cit., p. 322.

offerto ai fruitori».²⁹ La medesima commistione di immagini e parole si trova anche nell'opera di Baruchello. Nel vocabolario artistico di Novelli prendono posto graffiti, geroglifici elementari, iscrizioni, scarabocchi che si sovrappongono e si cancellano.³⁰ Il segno scrittorio si trasforma in un'estetica simbolica totalizzante, unica possibilità di trasmettere la realtà nella sua complessità segnica; questo medesimo desiderio comunicativo totalizzante si trova nelle opere di Baruchello; la tela bianca è il mezzo con cui l'artista trasmette al fruitore i processi psico-cognitivi attraverso cui percepisce il mondo e lo comprende. Da notare anche che sia Baruchello che Novelli dedicano varie opere al concetto di alfabeto come *A2* (1960) e *Il grande linguaggio* (1963) di Novelli oppure *Primo alfabeto* (1959-1960) di Baruchello. In entrambi gli artisti la riflessione sul linguaggio, che si ispira soprattutto a Klee, si manifesta ossessivamente sulla tela. Nella lettura che Simon ha dato di Novelli egli sostiene che l'artista «si ostina a cogliere la scrittura e il linguaggio nella loro essenza. Che differenza c'è all'origine tra il disegno (cioè il segno grafico) con il quale si rappresenta un oggetto e la scrittura, la combinazione di segni che compongono la parola che evocherà lo stesso oggetto? Il geroglifico, la lettera dell'alfabeto, la parola, la frase, i suoni».³¹ Si potrebbe riferire questa osservazione anche ai quadri di Baruchello in quanto l'artista spinge il limite di significazione tra immagini e parole sino all'origine della significazione verbo-visuale. In questo senso le sperimentazioni di Novelli sono molto più vicine a quelle di Baruchello rispetto a quelle di Perilli. Se si prende in considerazione la serie di illustrazioni che Novelli fece per *Hilarotragoedia* di Manganelli, si può notare come l'artista adotti un uso dello spazio e simbolico che si possono ritrovare in molti quadri di Baruchello degli stessi anni di Baruchello

²⁹ Cit. in *Ibid.*

³⁰ Cfr. SIMON CLAUDE, *Novelli e il problema del linguaggio*, in «Il Verrì», VIII, n. 7, Milano, gennaio 1963, cit. in *ivi*, p. 42.

³¹ Citato in BRIGITTE FERRATO-COMBE, *Simon e Novelli: l'immagine della lettera*, in *Gastone Novelli*, catalogo della mostra, cit. p. 46.

come ad esempio in *Ladies and gentlemen good evening* (1964) oppure il romanzo *Mi viene in mente* (1966).

L'influenza che il Gruppo 63 ebbe su Baruchello, non si riduce solo agli artisti; infatti egli instaurò anche collaborazioni con scrittori del Gruppo 63, che lo spinsero a sperimentare anche altre forme di comunicazione, come il cinema e la letteratura e ad incorporare nelle proprie opere pittoriche e scultoree soluzioni formali che derivano proprio del dibattito letterario. Il Gruppo 63 sebbene nasca come gruppo letterario, offriva un ambiente di confronto e dibattito anche per gli artisti, soprattutto per quanto riguarda il rinnovamento dei linguaggi. Gli incontri del Gruppo 63 ospitavano anche performance teatrali, happening artistici e proiezioni cinematografiche; una fucina di confronto e sperimentazione in molteplici campi. Non è un caso se la prima proiezione italiana di *Verifica incerta* avvenne proprio durante l'incontro del Gruppo 63 del 1965 a Palermo. Questo incontro si concentrò soprattutto sul dibattito sul nuovo romanzo. È interessante a mio che Baruchello abbia partecipato a tale incontro in quanto, come si vedrà alcune soluzioni formali di *Verifica incerta* condividono riflessioni che in anni simili erano proprie anche di letterati come Balestrini e Manganelli. Inoltre, vedremo che Baruchello si cimenterà anche in esperimenti letterari che applicano alcune delle strategie di scrittura esposte durante l'incontro, soprattutto quella dell'accumulo, dell'elencazione, del riuso.

Dalla partecipazione agli incontri del Gruppo 63 nacquero anche collaborazioni artistiche come quelle con Balestrini, che nel 1972 avrebbe descritto ekphrasticamente le figure inscatolate di Baruchello, dell'esibizione presso la Galleria Schwarz di Milano del 1975, nella seconda ballata de *Le avventure della signorina Richmond* (1972) dal titolo *Posando per il ritratto la signorina Richmond ripercorre le figure di Baruchello inscatolate*³². Questo genere

³² NANNI BALESTRINI, *Le avventure complete della signorina Richmond. Seguite dal Pubblico del Labirinto*, Testo & Immagine, Torino, 1999, pp. 8-12. Scrive Balestrini:

[...]

di commistioni a mio avviso è interessante perché dimostrano una sovrapposizione di ricerche in autori della Neoavanguardia sia nel campo letterario che in quello artistico. Soprattutto, è interessante che ne *Le avventure della signorina Richmond*, opera in cui Balestrini analizza metaforicamente il ruolo dello scrittore/poeta, si possa riscontrare un'*ekphrasis* artistica e la riflessione sull'arte e il fare arte, richiamando una prassi che era durante il Paragone delle arti nel Cinquecento, quando la poesia e la pittura conquistarono un medesimo statuto estetico. Negli anni Sessanta in un certo senso poesia e pittura attuano un ulteriore passo avanti, creando forme ibride e multilinguistiche.

Interessante è anche vedere che all'interno del Gruppo 63, la riflessione sul linguaggio e il segno come icona è presente anche sul fronte letterario. Nella prima edizione di *Nuovo commento* di Manganelli nel 1969, in copertina compariva una composizione di Takahashi Shohachiro, artista visuale giapponese che si interessò di significanza e rappresentazione segnica (soprattutto ideogrammi), con un approccio simile al concretismo e al Lettrismo.³³ La composizione di Shohachiro rappresenta un quadrato con all'interno icone ordinate a formare quadrati minori; le icone includono, tra l'altro, lettere dell'alfabeto, ideogrammi, simboli matematici, numeri romani, immagini geometriche o semi delle carte da gioco e varie altri simboli. A causa dell'accumulo di segni, la composizione causa la perdita di chiarezza semantica dei simboli, della loro linearità, riducendoli a immagini opache. In quarta di copertina Manganelli suggerisce:

naturalmente tutto smontabile
 come quello di cosa è la pittura
 come si inquadra il discorso del
 la percezione e una parte del disegno
 è dietro e non si vedrà mai più

 ma si può smontarlo per vederlo
 il problema di per sé di fare la
 pittura non esiste il vero
 problema è come farla insomma
 (Ivi, p. 9)

³³ Si veda il Capitolo II.

potremmo leggere il disegno della copertina come una immobile esplosione, in quanto quadrata [...] se scrutiamo l'interno di codesta esplosione quadrata, le schegge ci rivelano segni, numeri, ideogrammi, lettere. Assistiamo dunque ad un'esplosione alfabetica, alla occupazione nominalista dello spazio? E allora che sarà quella muraglia grafica se non l'esile e saldo confine della grammatica?³⁴

Il confine della grammatica e della sintassi data dall'accostamento dettato da regole di suoni e parole è per Manganelli menzognera, in quanto, come per la composizione di Shohachiro, l'ordine è morto al pari di quello del dizionario e dell'alfabeto, è semplicemente un fossile che non può produrre niente di nuovo, che non può significare niente seppur soggiacente alle regole della grammatica. Non a caso *Nuovo Commento* che Manganelli dice voler essere «supporto»³⁵ dell'immagine di copertina, sovverte le regole proprie del romanzo, essendo di fatto come brillantemente notato da Calvino in una lettera a Manganelli del 7 marzo del 1969, poco prima della pubblicazione, «un commento ad un testo che non c'è».³⁶ Calvino consigliava di rileggerlo di nuovo «con la chiave che il testo è l'universo come linguaggio, discorso d'un Dio che non rimanda ad altro significato che alla somma dei significati»³⁷, nello stesso modo Manganelli consigliava di guardare da vicino l'immagine di Shohachiro per scoprire l'inganno dell'ordine delle icone che non è altro che la rappresentazione di un'esplosione. La menzogna della letteratura è il pretendere di creare qualcosa di stupefacente e nuovo con medesimi ordini e regole, concetto che Manganelli vuole sovvertire.

Anche le opere di Baruchello formalmente sono intricate, ma invece di ordine rivelano un disordine, che crea una difficoltà anche a livello di contenuto. Proprio tale disordine sta alla base della narratività sperimentale di Baruchello, che sottende anche un realismo fortemente empirico; ordine e disordine sono nozioni molto relative se si vuole analizzare l'opera di

³⁴ GIORGIO MANGANELLI, *Nuovo Commento*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 143-144.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Lettera a Manganelli di Italo Calvino*, in *ivi*, pp. 149-150.

³⁷ *Ivi*, p. 150.

Baruchello. Nelle sue opere rientra tutto il pensabile, vi si trovano immagini della quotidianità dell'artista, come anche richiami a fatti di cronaca o opere di altri artisti, letterati, scrittori. Descrivendo il procedimento di composizione dei propri quadri Baruchello afferma che essi si basano su «categorie pre-aristoteliche»³⁸, ossia pre-logos. L'artista lo descrive come un flusso di coscienza:

Aggiungere al piatto ovale da portata per pollo in vetro, il TORSO DI UOMO ADULTO con testa infrangibile. *Classificare* accanto alla padella per bistecca con fondo a nido d'ape il bacino schematico ostetrico in legno e cuoio girevole. Liscio-vellutato il rivelatore di dilatazione di pupilla (inviato a Rosario Lo Perfido, direttore didattico in Sciacca) In ogni caso il MESSAGGIO risultò poi ricevuto solo da chi stava per inviarne uno SIMILE!³⁹

A mio avviso, Baruchello, attraverso le sue opere analizza uno stato primordiale della formazione del pensiero umano, lo stallo celebrale in cui immagini e parole si fondono per creare le proposizioni e i concetti. Inoltre, l'elenco sopra-descritto ha un valore quasi di "istruzioni d'uso" che è una tecnica molto usata anche dalla Neoavanguardia italiana, si ricordano ad esempio Balestrini, Pagliarani e Manganelli; lo stesso Baruchello adotta la tecnica delle "istruzioni d'uso" nella quarta di copertina del libro *Avventure nell'armadio di plexiglass*⁴⁰ in cui Baruchello elenca i vari passi per costruire un personale armadio di plexiglass. Il fascino delle classificazioni e degli elenchi, cosa fare e come farlo, è proprio di un certo tipo di sperimentazione d'avanguardia che dal Dada e dal Surrealismo arriva fino al Gruppo 63 e Gruppo 70. L'elenco, la catalogazione e le istruzioni d'uso sono tecniche amate da Baruchello, come vedremo in seguito, esse nascono inizialmente a livello linguistico per poi mutare in immagini che spesso Baruchello riprende e usa come *leitmotiv* durante tutta la sua produzione artistica.⁴¹

³⁸ GIANFRANCO BARUCHELLO, *Uso e manutenzione*, in Baruchello. *Uso e manutenzione*, cit., (s.p.).

³⁹ *Ivi*, (s.p.).

⁴⁰ GIANFRANCO BARUCHELLO, *Avventure nell'armadio di plexiglass*, Milano, Feltrinelli, 1968.

⁴¹ Cfr. CARLA SUBRIZI, *Piccoli sistemi*, cit. Anche l'analisi della Subrizi si concentra in parte sull'uso di Baruchello dell'elenco e il montaggio classificatore.

Secondo Baruchello, un suo quadro si deve leggere come la trasposizione di un ragionamento sul mondo, idee che gli vengono in mente; lo stesso artista nel 1966 cataloga una serie dei suoi nuclei di immagini presentandoli in libro dal titolo *Mi viene in mente*, che allude al flusso di coscienza che sottende le proprie opere; «pare che un giorno,» riporta Trini «mentre Baruchello stava dicendo “io penso” questo e quest’altro, Manganelli lo abbia interrotto così “tu non pensi, ti viene in mente”. La mente raccoglie un’enciclopedia vivente che si manifesta in libertà. Può tesaurizzare le informazioni futili e riservarsi la facoltà di contraddirsi o prendere mille direzioni».⁴² Io credo che piuttosto che l'uso del flusso di coscienza, nelle opere di Baruchello avvenga una ponderata analisi e registrazione della formazione dei propri pensieri; *specimen* da analizzare, modificare, rielaborare nel medesimo quadro, come nei plexiglass dell'inizio degli anni Sessanta in cui diversi strati "ragionativi" si sovrappongono gli uni a gli altri, o in quadri successivi. L'elenco-flusso di coscienza è a volte composto da nomi ed etichette, «Abelmosco, Abrostalo, Abrotamo, Acqua Coobata di stronziana, ecc., fino a Burro di Mangostano, Cararimò, Cedro-Cornuto, Cuscuta».⁴³ Questo tipo di associazioni linguistiche richiamano ai giochi di parole di Raymond Roussel, che Baruchello lesse e che ritorna spesso nelle sue opere degli anni Sessanta; un esempio è l'opera *Tre lettere a Raymond Roussel*, del 1969. Va ricordato comunque che, già nel '70, durante un'intervista con Eco volle discostarsene dichiarando «bene, non mi frega più niente di leggere libri scritti come quelli di nonno Roussel, non sopporto più le parentesi, le parole spezzate da accenti, le righe in libertà, gli spazi sapientemente impaginati, le parole cancellate, eccetera. Abbiamo giocato tutti e io per primo con queste cosucce e con il mio sincero e di vecchia dara amore per lo sperimentalismo adesso voglio esperimenti di altro livello, voglio libri e quadri che mi

⁴² TOMMASO TRINI, *Introduzione a Baruchello*, cit. pp. 35-36. Nel romanzo *Mi viene in mente* (1966) Baruchello fa anche un ritratto punteggiato di Picabia, riportando l'aforisma *notre tête est ronde pour permettre à la pensée de changer de direction*.

⁴³ GIANFRANCO BARUCHELLO, *Uso e manutenzione*, in *Baruchello. Uso e manutenzione*, cit., (s.p.).

provochino la mente, non l'occhio, sul piano dove ci troviamo ad agire.»⁴⁴ Questo desiderio di provocazione si ritrova anche nella prosa quasi surrealista di *Come ho dipinto certi miei quadri* (1975),⁴⁵ in cui l'artista "dipinge a parole" il "come ha dipinto" alcuni suoi quadri, riportando i collegamenti mentali da cui nascono le immagini. Il paradosso di *Come ho dipinto certi miei quadri* sta nel fatto che non si tratta di parole stampate, ma del corsivo dell'artista stesso, scelta che associa questa scrittura ai corsivi che egli "dipinge" nei propri quadri. La scrittura calligrafica porta ad una difficoltà o a volte impossibilità di lettura, che crea ambiguità tra la natura stessa di immagine e parola e aumenta l'inintelligibilità dei ragionamenti dell'artista. Baruchello scrive:

Insomma, un bozzetto di colore in luogo delle fredde statistiche, la foto ricordo invece dell'immediato intervento della linea calda, che- dicono qui- viene invece usato per comunicarsi i risultati della TIERCÉ. I giornali della sera usciranno con titoli di non più di tre, quattro colonne: Il Ministro degli Interni ha ucciso a fucilate moglie e amante, lo squallido triangolo borghese.⁴⁶

L'elencazione delle parole che è la forma prescelta per i ragionamenti di *Come ho dipinto certi miei quadri* è uno dei tratti con cui gli scrittori del Gruppo 63 definiscono la materializzazione della lingua necessaria per il rinnovamento del romanzo. Baruchello usa l'elenco sia nella componente verbale che in quella visuale delle proprie opere. In maniera simile alla poetica artistica dell'amico e maestro Marcel Duchamp, Baruchello fa della sua opera il prodotto catalogatore del suo pensiero, un flusso continuo di idee, schemi, impulsi, desideri, repulsioni che si dipana attraverso la sua produzione artistica e che difficilmente si può prendere in esame limitandosi alla singola opera d'arte. Il pensiero e la parola sono ciò che

⁴⁴ UMBERTO ECO, *Una conversazione con Gianfranco Baruchello* in *Baruchello. Bringer of Plurabilities*, catalogo della mostra presso Galerie Michael Hasenclever e Galleria Milano, Milano-München, 1989, pp. 8, prima in *Baruchello. De Consolatione picturae*, mostra presso Galleria Schwarz, Milano, Schwarz, 1970, (s.p.). Il desiderio di analisi personale e narrativa lo spinge oltre sperimentalismi formali, Baruchello è intellettuale impegnato e la sua opera vuole e deve essere portatrice di significati precisi.

⁴⁵ GIANFRANCO BARUCHELLO, *Come ho dipinto certi miei quadri*, Torino, Edizioni Gaiger, 1975.

⁴⁶ *Ivi*, (s.p.).

hanno spinto e ancora spingono Baruchello verso la rappresentazione pittorica, artistica e letteraria.⁴⁷ La sua arte prende il via dal silenzio, dal desiderio di narrare l'inenarrabile, ossia i vuoti del ragionamento in cui il pensiero stesso prende forma. Baruchello spiega che per possedere il vuoto e il nulla spaziale altrimenti sfuggente ed incomprensibile egli abbia bisogno di compiere un gesto meccanico ripetuto quasi sino all'alienazione della coscienza. Questo gesto meccanico crea il fondo bianco dei suoi quadri in cui egli sente di aver carpito e posseduto il vuoto conoscitivo per il tempo stesso dell'azione che lo ha prodotto. In *Spettacolo di niente*, zibaldone di riflessioni di Baruchello accumulate nel corso della sua carriera e pubblicato nel 2001, l'artista scrive:

L'esplorazione-interpretazione dello spazio (infraspazio?) io la compio con una mia tecnica che consiste in un gesto ripetuto fino a diventare automatico, neutralizzando ogni determinatezza del fare: la necessariamente lenta campitura del bianco (in realtà un leggerissimo grigio) della tela con il bianco di titanio, disteso in forma di piccole croci, che si sovrappongono a formare un disomogeneo ma corposo insieme di bianchi, sfumati in toni diversi. La ripetizione del gesto (centinaia di migliaia di colpi di pennello per metro quadro) costituisce una presa di possesso di quell'infraspazio.⁴⁸

L'*infraspazio* appare un po' come il "fuori campo", anche titolo di una mostra retrospettiva dell'artista del 1997, della produzione cinematografica. Infatti, come detto da Gilles Deleuze, letto e apprezzato da Baruchello, «il fuori campo rinvia a quanto non si sente né si vede, ed è tuttavia perfettamente presente»⁴⁹. Ma quello che indaga Baruchello, non è soltanto il vuoto dell'intelletto, ma anche i vuoti semantici del mondo reale, in quanto l'artista non metterà mai un limite tra esistenza e arte. Questi vuoti semantici come si vedrà vengono creati attraverso gli spazi bianchi dei quadri, l'uso dello scarabocchio, delle etichette illeggibili

⁴⁷ Si rifletterà meglio in seguito sulla connessione pittura-parola nell'opera di Baruchello.

⁴⁸ GIANFRANCO BARUCHELLO, *Spettacolo di niente*, Roma, Lithos, 2011, p. 47.

⁴⁹ GILLES DELEUZE, *L'immagine-movimento*, Milano, 1993, in Baruchello. *Fuoricampo*, catalogo mostra Comune di Livorno, Pisa, Pacini Editore, 1997, p. 36.

e con la ripetizione di icone-immagini spesso opache che si ripetono durante tutta la sua produzione artistica.

3.2 La riflessione sul segno artistico e le opere pittoriche di Baruchello degli anni Sessanta

Nelle opere pittoriche e scultoree di Baruchello si trova un vocabolario di immagini e parole in cui entrano a far parte privato e pubblico, scienza, letteratura, arte, filosofia, economia, in una sorta di estetica del pensabile. È la parola che crea l'arte, questa la fascinazione maggiore esercitata da Duchamp su Baruchello, come affermato da lui stesso in *Why Duchamp* (1985), dove dichiara «That's my first point of contact with him since I too am involved in painting from words, things that enter a kind of *jue d'idées* rather than just a *jue de mots*, things that work on the idea of trying to see what happens if you put together politics and science, philosophy and poetry, painting and psychoanalysis - trying to see what happens if all these things are put together and mixed up in a cultural cocktail shaker»⁵⁰. Questi nuovi significati e relazioni mentali, come anche i vuoti che appaiono inclassificabili con le parole, sono ciò che Baruchello vuole catalogare e accumulare nei suoi dipinti, scritti, *happening* e film. Quello all'opera di Baruchello non può essere un semplice approccio psicologico, ma piuttosto un approccio fisiologico e cognitivo allo stesso tempo, in quanto le sue opere, specialmente pittoriche e scultoree, ma non solo,⁵¹ sono come schemi cerebrali. Come scrive Trini «Baruchello stesso mi avverte: lo spazio del suo quadro è il *tableau* di cui parla Wittgenstein, lo spazio di tutte le cose che stanno nella mente, e che puoi pensare: lo spazio

⁵⁰ GIANFRANCO BARUCHELLO (& HENRY MARTIN), *Why Duchamp, an Essay on Aesthetic Impact*, McPherson & Company, New York, 1985, p. 36.

⁵¹ Si pensi a *Mi viene in mente* (GIANFRANCO BARUCHELLO, *Mi viene in mente. Romanzo*, Milano, Edizioni Galleria Schwarz, 1996 [1966]), libro del 1966 in cui Baruchello cataloga molte delle sue immagini o insiemi di immagini e parole ricorrenti nella sua produzione pittorico-artistica. Il sottotitolo *Romanzo*, allude ironicamente alla consuetudine di medium contenuto della tradizione. Infatti, all'interno non si trova nulla di simile al romanzo in prosa, ma schizzi e disegni. È questa una riflessione, in linea con le riflessioni del Gruppo 63 e del Gruppo 70 (si pensi ad esempio al libro-oggetto) su ciò che si dice più che sul come si dice, minimizzando l'importanza del medium, sia esso cartaceo, di plexiglass o altro materiale, e focalizzando invece sugli stessi simboli o archetipi simbolici.

del suo quadro è il *corpo* di cui parla Bachelard, il senso dello spazio inteso come confine del corpo»⁵². Verrebbe da dire che non si può guardare alla sua opera senza immaginare l'organizzazione materiale e biologica del corpo e della mente di Baruchello, che agisce come cavia per l'analisi generale del pensiero umano. Baruchello stesso registra:

Quasi pezzi del mio stesso corpo li mettevo nell'universo dell'incerto, del caos del bianco che, abbandonate le casuali tracce di nero,⁵³ avevo scelto come abbreviazione del concetto di spazio pittorico mentale, fosse questo un altopiano sconfinato⁵⁴ o un lontano orizzonte desertico.⁵⁵

Da questa affermazione si deduce il desiderio di comprensione e analisi di come funzioni la mente e la conoscenza. Le opere di Baruchello appaiono come una sindone del cervello dell'artista, una riproduzione, che egli descrive «come se ti aprissi il cervello e poi prendessi una carta assorbente per ricavarne un frottage».⁵⁶ Non a caso una delle sue opere, *The Queen* esposta nel 1963 a New York, è una testa in pianta, in cui non c'è il cervello, ma scritte e un aeroplano in volo, manifestazione di un pensiero dell'artista in un determinato momento.⁵⁷ La pittura di Baruchello è come dice Trini «una pittura software», in quanto descrive i ragionamenti, il modo di apprendimento del cervello di Baruchello che spazia dalla cultura popolare, alla classificazione quasi scolastica del sapere. Ma si vuole qui aggiungere che essa è anche una «pittura hardware» perché nel fare l'impronta del proprio pensiero Baruchello porta con sé anche informazioni materiali sulla struttura del suo cervello che permettono una materializzazione dell'opera d'arte. L'arte di Baruchello è un'avanguardia

⁵² TOMMASO TRINI, *Introduzione a Baruchello. Tradizione orale e arte popolare in una pittura d'avanguardia*, cit., p. 17.

⁵³ Si riferisce probabilmente alla serie *Altre tracce* di cui si parlerà in seguito.

⁵⁴ Si riferisce probabilmente al dipinto *Altopiano dell'incerto*.

⁵⁵ GIANFRANCO BARUCHELLO, *Spettacolo di niente*, cit., p. 25.

⁵⁶ *Ivi*, pp. 38-39.

⁵⁷ Il topos della testa e del cervello come vedremo in seguito anche con l'analisi di *The Queen* ricorre spesso nell'opera di Baruchello e si associa a quello della macchina come simbolo delle connessioni neurali e biologiche dell'uomo.

perché non è solo *art pour l'art*, dadaista e surrealista, ma riconduce l'arte all'artefice, facendo dell'umano il suo maggiore oggetto di studio. «Je pense donc je suis?», sembra chiedersi ironicamente Baruchello attraverso i suoi *minima visabilia*,⁵⁸ le sorprendenti miniaturizzazioni dei simboli di uno spazio, quello celebrale, che si trova in una quarta dimensione infinita, seppur contenuto paradossalmente nella scatola cranica viene da Baruchello messo sotto la lente empirica della sua ricerca. Baruchello crea immagini celebrali, impressioni di ragionamenti, interconnessi tra loro, che possono anche contraddirsi, basati su ricordi, spesso falsi, o su *qualia* percettivi propri del cervello di Baruchello. Baruchello si chiede, insieme ad Aristotele, San Agostino, Descartes, Kant, Freud, che cosa sia la mente, come funzioni, come poterla comprendere. L'opera di Baruchello è un'autoanalisi dell'uomo-Baruchello, ma anche dell'artista-Baruchello e un tentativo di fare luce sul funzionamento del *logos* umano. Inoltre, egli come molti artisti della Neoavanguardia, si interroga sul mezzo, sul come nasca l'arte, facendo di tale riflessione l'oggetto della sua produzione. Ma non si sofferma soltanto sul mezzo artistico, nel senso di materiali o procedimenti, ma anche sul mezzo/artista che è l'origine dell'arte seguendo in questo la lezione di Duchamp. Soprattutto dalla lettura di Jacques Lacan, le cui riflessioni sono contenute nell'assemblaggio dal titolo *Jacques Lacan International-Interpersonal Airport* (1974), Baruchello dedusse l'importanza di analizzare il proprio inconscio, ma anche la consapevolezza di come esso sfugga in parte al discorso conscio. A prova di questo Baruchello descrive la propria arte come un "psycho art", nel senso di analisi psicologica di sé stesso. Egli scrive:

Pensare dunque a me stesso "come se" fossi impensabile. Conferire ai risultati di questi esercizi il carattere di exempla del sé (il sé privo dell'età di oggi) come esercizio di arte interna alla mente, assolutamente non comunicabile con altri (oppure comunicabile, ma il cui carattere di atto artistico non dipenda dall'essere comunicato a chicchessia). Un "do it yourself phsyco art": tra me e me conduco a buon fine il progetto di "rappresentare" me stesso a me stesso

⁵⁸ Come definiti da Trini (in TOMMASO TRINI, *Introduzione a Baruchello*, cit. pp. 36-37).

nello spazio-tempo, fino a costruire un gradino nella personale scala del sentire sia fisicamente che psichicamente, il mio essere-corpo-ancora-vivo.⁵⁹

Per Baruchello dipingere è non soltanto espressione di sé stesso, ma un modo per indagare meglio la propria psiche. Inoltre, nella lettura di Lacan vi è l'idea che parte del linguaggio inconscio sia primitivo o elementare, costituito da elementi di linguaggio, quasi fonemi più che parole compiute, e immagini acustiche inaccessibili dal linguaggio conscio. Parte del linguaggio inconscio influenza il linguaggio conscio attraverso i sogni, ma essi non contengono che frammenti dell'inconscio e non si possono prendere come rappresentazioni fedeli di esso. Dell'inconscio fanno parte anche conoscenze primordiali, definite da Trini come trans-individuali.⁶⁰ Molto spesso questo genere di manifestazioni emergono nelle opere di Baruchello.⁶¹

La prima pratica artistica di Baruchello che si analizzerà è quella dell'assemblaggio. Dalla riflessione duchampiana sull'essere artista, Baruchello acquisisce la pratica dell'*object trouvé* come ad esempio nei suoi *left overs* dell'inizio degli anni Sessanta. La creazione di *left overs* si può ricondurre come proposto dalla Subrizi alla pratica del montaggio e dell'archivio che affascina Baruchello sin dall'inizio degli anni Sessanta.⁶² Secondo la Subrizi in molte tecniche artistiche adottate da Baruchello vi è la medesima necessità di archiviazione «i plexiglass avevano sperimentato uno spazio stratificato, attraverso la sovrapposizione concreta di strati di Perspex trasparente; gli allumini avevano trasformato gli strati di Perspex in una successione concettuale di strati mentali che articolavano il processo per tappe, di intervento sulla superficie; le prime scatole o oggetti in cui aveva assemblato materiali [...] avevano

⁵⁹ GIANFRANCO BARUCHELLO, *Spettacolo di niente*, cit., p. 122.

⁶⁰ Cfr. TOMMASO TRINI, *Introduzione a Baruchello*, cit., pp. 43 e sgg.

⁶¹ Si pensi ad esempio a *Avventure nell'armadio di plexiglass*, elaborazione di sogni fatti dall'artista, sotto forma di narrazioni (di cui si parlerà anche in seguito).

⁶² Cfr. CARLA SUBRIZI, *Piccoli Sistemi*, in *Baruchello. Certe idee*, cit., pp. 65 e sgg.

sperimentato l'accumulazione secondo premesse di tipo linguistico-narrativo».⁶³ In questi spazi creati con sfondi bianchi o trasparenti o contenitori neutri, nasce la stratificazione delle conoscenze e la sedimentazione della memoria e dei ragionamenti che Baruchello vuole narrare. Inoltre, nei *left overs*, in cui Baruchello accumula tutto quello rimasto sul tavolo da lavoro dalla sera prima, si combinano materiali conoscitivi potenziali che lo stesso artista non ha ancora sperimentato; sono delle narrazioni in potenza. Ad esempio, in *Palle e Spilli* (1960) Baruchello accumula su un vassoio palle e spille e un contenitore di latta rovesciato, alludendo ad una narrazione potenziale mai avvenuta (si tratta di materiale di scarto della sera prima), che permette però la creazione dell'assemblaggio; quindi l'opera può nascere da qualunque oggetto, anche dagli scarti, che acquisiscono un valore estetico che prima non avevano. Secondo Giovanni Lista si tratta di «un genere narrativo» ma «senza racconto»; egli descrive lo spazio delle scatole-assemblaggi come uno spazio mentale in cui vengono ammassati «elementi narrativi scelti a livello del frammento (sintagmi, morfemi)»⁶⁴. Al loro interno si possono trovare idee o tematiche inerenti alla pittura, al disegno e alla scrittura, ma anche pensieri critici su opere lette. Questo genere di richiami saranno più categorici all'inizio degli anni Settanta, ad esempio, come descritto da Subrizi troviamo citazioni dalle *Impressioni d'Africa* di Roussel nell'opera *Déserteur de la Légion* (1974), oppure la coppia “eau et gaz” duchampiana nella scatola *Campo base della spedizione aerea Duchamp alle sorgenti del Nilo* (1974); inoltre, riflessioni sulla politica contemporanea come in *I manifestanti sono invitati a moderare la terminologia antisindacale* (1974).⁶⁵ In queste opere dell'inizio degli anni Settanta la tecnica dell'assemblaggio di Baruchello ricorda quella dell'artista statunitense Joseph Cornell,⁶⁶ che, al

⁶³ *Ivi*, p. 65.

⁶⁴ Cit. in *ivi*, p. 69.

⁶⁵ *Ivi*, pp. 68-69.

⁶⁶ Per una critica dell'opera artistica di Cornell si veda LYNDY ROSCOE HARTIGAN, *Joseph Cornell. Navigating the Imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 2007.

pari di Baruchello, subì l'influenza del Dadaismo e Surrealismo nella composizione delle sue scatole *collage*. Ma a differenza di Baruchello che assemblava oggetti-avanzo, le scatole di Cornell sono composizioni di oggetti preziosi che l'artista collezionava durante i suoi numerosi viaggi, creando quelli che Trini ha definito «assemblaggi metafisici»⁶⁷, ben distinti dalla materialità delle opere di Baruchello. Un esempio è *L'Egypte de Mlle Cléo de Mérode: cours élémentaire d'histoire naturelle* (1940) in cui l'artista cataloga boccette di vetro con all'interno cristalli, perle e altri materiali preziosi. Il titolo ricorda l'opera citata di Baruchello *Campo base della spedizione aerea Duchamp alle sorgenti del Nilo*, ma in questo assemblaggio Baruchello usa figurine ritagliate da cartone e cavi elettrici, materializzando l'estetica di Duchamp dell'*object trouvé* su uno sfondo pittorico bianco con segni miniaturizzati tipici del suo stile artistico.

L'intento catalogatore, come mezzo conoscitivo, nasce in Baruchello dalla lettura di Duchamp, specialmente dal già citato *Marchand du Sel*. Ma ancora una volta Duchamp è solo una conferma di una necessità che Baruchello ha sempre avuto, le prime opere della fine degli anni Cinquanta, come l'artista stesso ricorda, erano serie di telefoni tagliati a metà, o disegni di telefoni, accumulazioni di medesime forme-concetti che gli ricordavano delle teste umane ed erano concepiti come personaggi di storie.⁶⁸ Come Baruchello stesso descrive al principio le sue sperimentazioni partivano soprattutto da linguaggi personali di natura tecnica e scientifica, «tecnici i materiali, scientifiche le letture».⁶⁹ Scrive Baruchello:

Ma anche dagli oggetti *trouvés* e dai materiali poveri di natura tecnica, dai primi *assemblages* di questi (teleruttori, interruttori industriali, turbine e parti di queste, elementi dell'officina e della fabbrica) dalla frammentazione e dalla metamorfosi delle loro forme, ovvero operando arbitrarie derivazioni della

⁶⁷ TOMMASO TRINI, *Introduzione a Baruchello*, cit. p. 27.

⁶⁸ GIANFRANCO BARUCHELLO & HENRY MARTIN, *Why Duchamp*, cit., p. 18.

⁶⁹ ID., *Breve storia della mia pittura*, Livorno, Tipografia Debatte O. Srl, 2003, p. 5. Le letture andavano da Darwin a Operin, e sulla riflessione dell'origine della vita, i materiali di provenienza tecnica, sembrano avere in questo primo periodo un'importanza particolare per Baruchello, come a riflettere sulla creazione biologica dell'uomo e sulla creazione industriale della macchina.

morfologia corporea e dell'eros, nasceva adesso un linguaggio meno incerto di pochi elementi che intendevano significare tutto.⁷⁰

Sulla frammentazione si tornerà in seguito, ma l'utilizzo di oggetti di natura tecnica, quindi industriale, prodotti a catena, sin dall'inizio, enfatizza la necessità di accumulo che è propria dell'opera di Baruchello. La presenza massiva dell'oggetto telefono, era un insieme di pensieri intorno al tema telefono; quindi era già una catalogazione. Fu l'amico Matta a suggerirgli di mettere tutti gli oggetti insieme; la poetica era presente, ma ancora doveva maturare.⁷¹ Questo desiderio dell'accumulo e archiviazione lo accompagna poi per tutta la vita.

In *Spettacolo di niente*, Baruchello registra:

Percepisco, vedo, uso una miriade di oggetti che si presentano con nomi. Amo gli elenchi, le raccolte, gli archivi in generale. Ne ho redatti, organizzati, allestiti raggruppando sia immagini che parole sotto il termine di "idee". Meglio, ho catalogato le idee sotto il titolo di un "archivio delle ossessioni". È un classificatore metallico a cassette.

Non amo però l'ordine alfabetico [...] e ad esso preferisco "l'adiacenza". [...]

La adiacenza mi sembra possa più facilmente favorire quella specie di osmosi che è alla radice del mio fare immagini da immagini.⁷²

Si comincia a delineare l'idea di come lo spazio dell'opera d'arte sia per Baruchello uno spazio finito, che contiene possibilità narrative infinite.

Per quanto riguarda l'opera più prettamente pittorica di Baruchello, tale spazio rappresenta un'impronta dello spazio mentale dell'artista, nonché rappresentazione delle sue idee e ragionamenti. In tale spazio la parola e l'immagine non hanno confini specifici, esse si correlano tra loro e non possono prescindere le une dalle altre. Il linguaggio mentale di Baruchello è allora identificabile come un amalgama di immagini e parole, in cui referenti esterni vengono significati attraverso significanti visivi che possono essere o immagini o parole e la cui selezione è del tutto casuale. Baruchello segue semplicemente la propria catalogazione

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ GIANFRANCO BARUCHELLO & HENRY MARTIN, *Why Duchamp*, cit., p. 18.

⁷² *Id.*, *Spettacolo di niente*, cit., p. 24.

interna, *verbum et imago mentis*, che non segue in maniera netta il linguaggio naturale, ma, invece, è costituito da una mescolanza dettata da regole inconsce di immagini e parole. Nonostante l'importanza della riflessione sulla parola, Baruchello preferisce la definizione di pittore, ed egli avverte che l'immagine rimane fondamentale nella sua opera:

Sono convinto che alla parola non sia consentita la capacità metaforica che possiede invece l'immagine. O almeno che questa capacità intrinseca dell'immagine io abbia voluto o saputo usare solo a costo di rinunciare all'uso della parola.

L'immagine non viene "parlata" ma solo vista e/o pensata senza che con essa interferisca una sua appartenenza a una lingua o a un dialetto.

Nel verbo immaginare prevale la radice visiva. Si immaginano immagini piuttosto che parole?⁷³

Nonostante, questa affermazione di Baruchello, a mio parere, le immagini di Baruchello non sono mai soltanto visive, al contrario comprendono sempre una componente verbale. Sono d'accordo con il punto di vista di Trini sull'opera di Baruchello come di un procedimento epico e nel definire l'artista come un "narratore" o "narratologo". In quest'ultima veste, ci appare l'uomo Baruchello intento a descrivere i moti del proprio pensiero e ragionamento indagando scientificamente e ontologicamente sé stesso come essere razionale. Le sue tele appaiono allo stesso tempo come narrazioni e trattati autocritici, si dipanano come un discorso di Baruchello allo specchio con sé stesso, seguendo i pensieri e i collegamenti semantici e visivi della propria mente, e anche riflettendo sul come e il perché di tali connessioni.⁷⁴

⁷³ Ivi, p. 23.

⁷⁴ Sempre in *Spettacolo di niente* Baruchello scrive:

Si fanno immagine se ne ha la voglia e la disposizione ad accogliere quello che poi succede. Si tratta di una specie di silenzioso soliloquio personale durante il quale constato che la mano ubbidisce in parte a me in parte al caso, all'errore. Se insisto cancellando, il processo ristagna, si ferma. Vado dunque avanti. (GIANFRANCO BARUCHELLO, *Spettacolo di niente*, cit., p. 37).

La necessità del soliloquio semi-inconscio con sé stesso appare per il pittore l'unico procedimento di creazione della propria opera. Ne deriva che guardare un suo quadro è in un certo senso seguire il flusso conscio e inconscio di coscienza di Baruchello e per tanto accettare l'impossibilità di una comprensione totale dello stesso. Ma nonostante questo l'artista vuole essere capace di avviare un'analisi conoscitiva di sé stesso. Parlando della sua opera scrive:

Attenzione: questa "opera" non sarà stata fatta per "comunicare" qualcosa a qualcuno ma per "comunicarmi" con essa da poter così avviare la costruzione, se avrò la forza e la voglia di farlo, di un

Ma l'idea stessa dell'immagine allo specchio, del riflettere come atto di auto percezione primitiva dell'uomo di sé stesso rispecchiato, ha in sé una distorsione. Non è un'immagine veritiera, ma è l'unica immagine di noi stessi che abbiamo. Nello specchio non siamo noi, ma soltanto un'immagine, lo specchio è come per Carroll una dimensione dove l'incongruo può avvenire, dove il *nonsense* è plausibile. Per tanto Baruchello accoglie l'errore come parte del quadro,⁷⁵ come il frammento, la metonimia, la sineddoche. L'opera di Baruchello, a mio parere, accoglie ogni possibile variabile della realtà. Eco pensava che Baruchello fosse un filosofo mascherato in un ruolo diverso, quello del pittore.⁷⁶ Credo piuttosto che in Baruchello la contemplazione si converta in *ars* nel senso più etimologico del termine, ossia quello di “azione”, i pensieri di Baruchello sono azioni che danno ai suoi quadri un movimento narrativo e logico.⁷⁷

La parola è una componente fondamentale dei quadri di Baruchello. Egli era rimasto affascinato da Duchamp soprattutto per le sue riflessioni scritte, infatti affermava di pensare spesso che «Duchamp's greatest work is his words»⁷⁸. In un certo senso, Baruchello trovò nella mente di Duchamp una risposta e una sfida simile a quella che gli presentava la sua propria riflessione. Duchamp rappresentò l'approvazione teorica per continuare la sua ricerca, «What

insieme di entità (segni, parole, atteggiamenti estatici, percezioni, epifanie personali) che potrò chiamare “il linguaggio”, uno strumento usando il quale allestirò progressivamente un vacillante, disperso, ma fedele modo di pensare e di vivere la mia performance arte/vita. Più crederò in questo linguaggio più potrò farne uso per capirmi e capire[...]. Tutto questo a condizione che non mi aspetti che qualcun altro capisca ciò che resterà nella sua vera segreta natura, incomprensibile, soprattutto se pretenderò di spiegarlo, insegnarlo, farlo insomma accettare agli altri. Anche se ne potranno dare, a opera di terzi, interpretazioni suggestive e persino stimolanti. (Ivi, p. 19).

Quindi una ricerca personale che coscientemente si riconosce come non conclusiva e totalizzante.

⁷⁵ Cfr. ACHILLE BONITO OLIVA, *Baruchello: il labirinto, davanti c'è il bel canto, dietro la tortura* in *Baruchello. Certe idee*, cit., p. 22 e sgg. L'errore non è che una “variazione”, non si può identificare soltanto come “sbaglio” o in senso negativo, ma piuttosto in senso potenziale. L'idea che si possa avere una conoscenza totalizzante del mondo crea una feticizzazione dei linguaggi e dei mezzi di comunicazione, contro questo genere di fiducia Baruchello antepone l'errore e il dubbio come mezzo conoscitivo “defeticizzando” i linguaggi e i mezzi. (Cfr., Ivi, p. 15).

⁷⁶ UMBERTO ECO, *Una conversazione con Gianfranco Baruchello*, cit. p. 42.

⁷⁷ Come si vedrà in seguito questa necessità di indagare il movimento narrativo lo porterà anche alle sperimentazioni cinematografiche come il film già citato *Verifica incerta* (1964).

⁷⁸ Ivi, p. 32.

he always gave me» afferma Baruchello «was more a question of confirmation rather, say, than inspiration or stimulation»⁷⁹. Questa riflessione su Duchamp come pittore della parola, potrebbe benissimo essere applicata a Baruchello. Egli, in un certo senso, è come definito da Eco, «il più tradizionale dei pittori che siano mai esistiti». Infatti, la ricerca di Baruchello si ricollega ad una lunga tradizione nella cultura occidentale di riflessione e paragone tra arte e letteratura, parola e immagine. Durante il Rinascimento alla discussione sul *Paragone delle arti* presero parte letterati come Pietro Bembo, Ludovico Ariosto, Giorgio Vasari, cercando di riaffermare la valenza della pittura e della scultura all'interno delle arti liberali. Appellandosi all'oraziano *ut pictura poësis*, si ristabilì un valore estetico e gnoseologico alla rappresentazione visiva, equiparandola a quella letteraria e verbale. Leonardo fu forse il più fervente credente di tale principio, portando la rappresentazione a livelli tecnici scientifici; «infinite cose farà il pittore, che le parole non potranno nominare»⁸⁰, si apre il *Trattato della pittura*, alludendo alla supremazia della visione nell'atto conoscitivo e ontologico. Nei secoli successivi, le capacità rappresentative della pittura vennero addirittura a sorpassare quelle della letteratura, «la pittura mostra la cosa»⁸¹ diceva Diderot, attraverso l'imitazione la pittura estrinseca il proprio sapere e la propria autonomia. La rappresentazione visiva per molti artisti non ha bisogno di critica; «a che serve la critica?» si chiedeva Brancusi, «Perché scrivere? Perché non limitarsi a far vedere delle fotografie?»⁸². Lo strutturalismo del cinema russo, nello specifico Ejzenštein, aveva ampiamente mostrato le capacità metafilmiche del linguaggio cinematografico basato su immagini fortemente ideologiche. Ma l'essenza autonoma della rappresentazione entra in dubbio, dapprima, con l'Impressionismo e, in seguito, con i movimenti d'avanguardia del primo Novecento. Soprattutto l'Arte Concettuale, come quella

⁷⁹ Ivi, p. 38.

⁸⁰ In MASSIMO CARBONI, *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, New Press, Como, 2002, p. 105

⁸¹ Cit. in ivi, p. 96.

⁸² Ibid.

di Duchamp, mette in dubbio l'oggetto stesso della rappresentazione artistica, creando una dicotomia tra realtà e rappresentazione tale che essa non può esistere senza la riflessione critica (Duchamp fu teorico della sua stessa poetica artistica). Proprio con le avanguardie storiche, soprattutto il Futurismo, ma anche Cubismo e Surrealismo, la parola si intromette nello spazio pittorico. Dal punto di vista artistico vi fu una continuità della sperimentazione dalle avanguardie storiche alla pittura di Neoavanguardia. Anche nelle opere di Baruchello le immagini non sono sufficienti per trasmettere il messaggio, come non bastano le parole agli scrittori del Gruppo 60 e del Gruppo 70; si perde la fede nella monumentalità dei generi e si sente la necessità di usufruire di più forme e mezzi per comunicare il proprio essere artista con il mondo esteriore. nonostante quanto detto che Baruchello conserva la necessità di definirsi pittore e dichiarare l'importanza dell'immagine nel suo processo immaginativo, spesso di contraddice dichiarando che, al contrario, l'*arkè* della sua pittura risiede proprio nella parola; «non sono mai stimolato da immagini, sono stimolato da parole e idee»⁸³ rivela ad Umberto Eco in un'intervista del '70. Questa, che appare una contraddizione, si esplicita nell'uso concomitante di immagini e parole nei suoi quadri. In realtà, a mio avviso, la controversia è risolvibile, in quanto credo che in Baruchello si attivi una retrocessione di immagini e parole verso il simbolo, icona primitiva di arcaici significati semantici. Questa tendenza porta ad una semplificazione di parola e immagine, ma non ad un'equivalenza tra le due componenti. Parole e immagini mantengono in Baruchello la loro autonomia. Baruchello afferma la necessità dell'immagine, ma anche quella del linguaggio per completare le sue opere, «preferisco fare immagini», commenta Baruchello «(che sono così poco lessicali, e così poco italiane) ma non posso fare a meno delle parole mie o altrui per i collegamenti: *hints* suggeriti in forma di leggibile alfabeto»⁸⁴

⁸³UMBERTO ECO, *Una conversazione con Gianfranco Baruchello*, in *Baruchello. Bringer of pluralities*, cit., p. 44-45.

⁸⁴ *Baruchello. Supericonoscio*, mostra presso Galleria Schwarz, Milano, Schwarz, 1968 (s.p.).

Ciò che riscontro nell'opera di Baruchello è una coesistenza di parole e immagini, entrambe "semplificate". La parola stimola in Baruchello associazioni di idee, ascoltare una parola alla radio, lo spinge verso altre parole ed immagini che dal momento contingente e contemporaneo attivano sfere dell'inconscio in cui memorie e sogni si connettono attraverso legami non indagabili oggettivamente.⁸⁵ Per Eco questo processo artistico non è altro che «un comportamento linguistico normale, cioè ogni parola in noi suscita un campo semantico»⁸⁶, definendo gli oggetti dei quadri di Baruchello dei «cortocircuiti semantici»⁸⁷. Inoltre, Baruchello dà importanza anche all'aspetto fonetico della lingua, egli afferma di aver dipinto spesso in seguito a parole radiofoniche e televisive anche in altre lingue.⁸⁸ La riflessione di Baruchello sui suoni della lingua, prende corporeità nel momento che tali suoni si concretizzano in immagini ad esse ispirati per via fonetica e significante e non per significato. Anche il significante visivo, in quanto segno, immagine o simbolo affascina l'artista:

[...] mi sono fatto dare un giornale di Helsinki. In un'intera pagina non riuscivo ad individuare il senso di una sola parola se si esclude ARABA o VIETNAMIN. Ma ce n'erano di bellissime il cui significato non volevo affatto sapere « *Sahkolla Kayva, Sato Aloitti, Kylpyparantola* » (sostantivi, aggettivi, verbi, nomi propri?). Tornato a casa ho finito il quadro con parole sconosciute prese da quel giornale.⁸⁹

⁸⁵ A proposito della radio come fonte di ispirazione Baruchello scrive:

Una radio a onde corte accesa nella notte mi fa capire quanto la parola "comunicazione" sia vana e dolorosa. Le voci di lingue sconosciute, tante voci per me incomprensibili, equivalgono all'apparente "nonsense" del mio fare immagini.

Però nell'ascoltare, nell'afferrare i fonemi, contorte parole, voci rauche dell'oriente si innesca il meccanismo del "mi viene in mente" e la mia mano traduce in immagini quella presenza caotica assegnandole finalmente un significato. Quelle immagini testimoniano quel momento epifanico, un altro "epsilon piccolo quanto vi pare". (GIANFRANCO BARUCHELLO, *Spettacolo di niente*, cit., p. 144).

⁸⁶ UMBERTO ECO, *Una conversazione con Gianfranco Baruchello* in *Baruchello. Bringer of Plurabilities*, cit., p. 47.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ivi*, (s.p.).

La non-comprensione di ogni simbolo attinto dal reale crea nell'opera di Baruchello confusione. Per portare un quadro fino al punto di dire «è finito», Baruchello ha bisogno di vederci «meno chiaro», perché in tal modo sa di essere andato oltre il proprio conscio, ha scoperto qualcosa del proprio inconscio in relazione alla lingua finlandese che rappresenta qui l'ignoto, il non conosciuto. Vi è in questo procedimento alla ricerca dell'incertezza il rischio di perdersi, come notato dalla Subrizi, ma «la perdita di un'identità riconoscibile lascia però sgombrare il campo il campo ad una serie infinita di identificazioni, in cui il sé rinasce ogni volta come desiderio di divenire, un puro atto di ritornare al mondo quando l'esplorazione sembrava aver raggiunto le massime estensioni o profondità».⁹⁰ Nella perdita di identità vi è paradossalmente la presa di coscienza dell'essere, dell'esistenza dell'identità dell'artista Baruchello. In questa ricerca, il dubbio e l'errore sono parte del riconoscimento e della scoperta. Al riguardo, è utile richiamare un concetto coniato da Michel Foucault, quello di *eterotopia*. Il filosofo francese scriveva che «senza dubbio le *eterotopie* preoccupano perché minano segretamente il linguaggio, perché impediscono di dare un nome a questo e a quello, perché spezzano i nomi comuni o li aggrovigliano, perché rovinano in anticipo la “sintassi”, e non solo quella che costruisce le frasi, - ma quella meno palese che fa “tenere insieme” (di fianco e di fronte le une e le altre) le parole e le cose».⁹¹ È importante pertanto il *dubbio*, in

⁹⁰ CARLA SUBRIZI, *Fuoricampo*, in *Baruchello. Fuoricampo*, cit., p. 14. Il titolo stesso della mostra *Fuoricampo*, tenutasi presso il Museo Civico “G. Fattori” di Livorno, indica l'idea di qualcosa che non si vede, ma è presente. Il senso di incertezza come ritorna spesso nei titoli delle opere di Baruchello, come in *Verifica incerta* (1964) oppure nel quadro *Altopiano dell'incerto*, che è un quadro di Baruchello del 1964, in cui su sfondo bianco l'artista inserisce immagini nuove rispetto al vocabolario degli anni precedenti, alludendo al senso di incertezza che tale nuova simbologia rappresenta. Come più volte ripetuto la ricerca del “non conosciuto” nasce dalla lettura di Duchamp, ma anche di Freud e Lacan. Da quell'incerto e sconosciuto prende il via la sua opera artistica:

Vedevo, all'inizio del mio lavoro, lo spazio mentale come un campo di forze indistinte che chiamavo “l'incerto” e che collocavo al di sopra di un piano di consistenza (una specie di fronte immaginativo/cognitivo) da raggiungere con i mezzi della mente (“L'altopiano dell'incerto” quadro del 1965)

Questa metafora personale mi ha aiutato, nel corso degli anni a formulare immagini che si ponevano nello spazio a testimoniare in qualche modo i portatori dell'incerto e del disequilibrio coniugati col movimento e il mutamento. (Gianfranco Baruchello, *Spettacolo di niente*, cit., p. 83).

⁹¹ Cit. in *Ioimiss. Baruchello*, mostra Galleria Schwarz, Milano, Schwarz, 1966, (s.p.).

modo che possano esistere spazi- *eterotopie* come lo specchio, in cui è possibile l'incongruità di essere dove non si è. Allo stesso modo i quadri di Baruchello appaiono come *eterotopie*, luoghi fisici che mettono in connessione con un luogo, la mente, che è un "non-luogo", una sorta di paradosso in cui il pensiero dalla temporalità logica passa alla spazialità della rappresentazione. In questo spazio *eterotipico* rientra tutto il pensabile e il non pensabile, i quanto «Baruchello dipinge come vive».⁹²

La necessità di implementare le immagini con parole, motti, nomi, titoli, deriva dalla volontà di riprodurre il proprio *logos*, l'indagine quasi socratica di sé stesso e del proprio mondo inconscio.⁹³ Se pensiamo alla mente umana, ad oggi tuttora è aperto il dibattito tra proposizionalisti e pittorialisti, ossia coloro che credono che i processi mentali siano una specie di "discorso interiore" e coloro che invece ritengono che essi si concretizzino anche attraverso immagini, in quanto è impossibile ridurre tutto a preposizioni mentali. In questi termini Baruchello potrebbe essere considerato un pittorialista. Nell'introduzione al catalogo della mostra retrospettiva di Baruchello *Gianfranco Baruchello. Flussi, pieghe, pensieri in bocca*, tenutasi a Roma nel 2007, anche Paolo Fabbri enfatizza la natura linguistica delle immagini di Baruchello, appellandosi alle molteplici dichiarazioni, spesso contraddittorie, dell'artista di ispirarsi a parole più che a immagini. Sottolineando il potere della parola nell'opera di Baruchello, Fabbri si rifà all'idea duchampiana di «cervellità non retiniche», oppure all'affermazione di Lyotard che nei quadri di Baruchello come in tutti i postmoderni c'è poco da guardare e molto da pensare. Continuando ad enfatizzare la natura non iconologica, ma icastica dell'opera di Baruchello, Fabbri insiste che l'artista dipinge per *tromper d'esprit*. Nonostante sia innegabile la presenza della parola, essa appare in un secondo momento nella produzione artistica di Baruchello, laddove l'iniziale alfabeto, come si vedrà a breve, era

⁹² CARLA SUBRIZI, *Fuoricampo*, in *Baruchello. Fuoricampo*, cit., p. 15.

⁹³ Cfr. ACHILLE BONITO OLIVA, "Baruchello: il labirinto, davanti c'è il bel canto, dietro la tortura" in *Baruchello. Certe idee*, cit. p. 22.

costituito quasi esclusivamente da immagini. La parola si aggiunge alle immagini per creare un linguaggio polimorfo che Baruchello usa per supplire alla mancanza di un linguaggio proprio della mente. Il cervello umano è frutto di un'evoluzione biologica tale che la parola e il linguaggio naturale ne hanno cambiato e rimodellato la struttura, tanto che il cosiddetto *discorso interiore* (*inner speech* in inglese), non può più prescindere da essi.

Per risolvere il dilemma dell'uso di immagini e parole nei quadri di Baruchello è utile analizzare la natura di alcune delle immagini delle opere di Baruchello. Già nel 1959-1960 l'artista classificava queste immagini primitive nel quadro *Primo alfabeto*. Il titolo dell'opera è evocativo dell'intento di Baruchello di creare una correlazione tra immagini e linguaggio. Infatti, nonostante la definizione di "alfabeto" il quadro contiene principalmente delle immagini che sono *topoi* visivi ricorrenti nei suoi quadri di quegli stessi anni e che qui vedono un primo tentativo di classificazione. L'opera ricorda le tavole illustrate usate nei libri per far apprendere l'alfabeto ai bambini. L'intento allusivo ed ironico di Baruchello si allaccia anche alla natura stessa della rappresentazione che ricorda i disegni infantili. Alcune delle immagini ricordano alla forma delle lettere dell'alfabeto, come la lettera I, che appare ripetutamente anche con allusioni falliche, la U; altre hanno forme simili a lettere greche come un Ω che nell'ultima linea delle immagini viene bloccata alla base da un chiodo, oppure un Π al contrario con rettangoli all'interno e un Y al contrario con forma antropomorfa e in tuta spaziale.⁹⁴ Come commentato dalla Subrizi, sulla fine degli anni Cinquanta, quando si affermava che la pittura era finita, l'arte morta, Baruchello dimostra come è ancora possibile all'interno della tela trovare e creare sistemi originali e complessi.⁹⁵ Questo linguaggio multiforme si muove degli oggetti che lo circondano e si innesca da come essi si connettono a livello neuronale nel suo cervello, creando anche connessioni improbabili.

⁹⁴ Sulla metafora dell'astronauta si parlerà a breve.

⁹⁵ Cfr. CARLA SUBRIZI, *Piccoli sistemi*, in *Baruchello. Certe idee*, cit., p. 39.

L'enfasi linguistica si vede anche in opere scultoree e fotografiche dell'inizio degli anni Sessanta. Concordo con la Subrizi che in queste opere «l'operazione è [...] linguistica: Baruchello estende i confini delle relazioni tra cose e soggetti.».⁹⁶ Un esempio di identificazione con vari oggetti è *Autoritratto in costume di ritorno dall'America* (1961), costituito da un libro aperto come testa, una porta finestra come corpo, con delle scarpe, una di colore nera e una di color minio.⁹⁷ Credo che l'associazione artista-oggetto sia un modo di verbalizzare sé stessi. Le associazioni con oggetti, ma anche motivi rappresentativi che ricorrono in questi anni si trovano anche nell'opera già citata *Primo alfabeto*, che rappresenta l'identikit dell'abici primitivo dei quadri dell'artista. L'associazione artista-parola-icona è un tratto riscontrabile anche in altri artisti dell'inizio degli anni Sessanta. Novelli dedica molteplici opere al tema dell'alfabeto. Ad esempio, in *A2* (1960) e *Fino a domani* (1960) l'artista dipinge la lettera A e la B quasi fino alla perdita di identità del segno alfabetico e alla trasformazione in un decoro, pure segno grafico. Altri esempi sono *Senza titolo* (1961) (Fig. 75), in cui la riflessione segnica comprende anche cifre numeriche e *Liuba* (1961) variazione del tema delle lettere dell'alfabeto e delle cifre, in cui compaiono in alto anche una serie di seni numerati di diversa forma e posizione, creando una corrispondenza iconica nell'elencazione di segni linguistici o numerici e segni grafici. Il numero di opere di Novelli dell'inizio degli anni Sessanta che riflettono sul segno alfabetico è di gran lunga superiore a quello di Baruchello, si ricordano anche *Onorati onori* (1962) e *Alfabetario 6* (1963). In queste ultime opere ritorna l'icona del seno femminile, come *totem* primordiale accostabile all'archetipicità del segno alfabetico delle origini. Rispetto a queste opere di Novelli, *Primo alfabeto* di Baruchello rimane molto più legato alla rappresentazione visuale, prediligendo le immagini più che i segni linguistici, così come appaiono nelle opere dell'inizio degli anni Sessanta. Inoltre, la riflessione

⁹⁶ *Ivi*, p. 41.

⁹⁷ Cfr. *Ibid.*

sull'alfabeto è in Baruchello molto più personale, rivolta all'iconografia da lui prediletta nelle opere degli anni Sessanta, più che ad una riflessione estesa sulla significazione stessa come ad esempio in Novelli. Un'opera di Novelli che si avvicina a Baruchello è *Tavola degli ornamenti* (1965), in cui il simbolo alfabetico si avvicina a simboli ed ornamenti di altra natura semantica, creando di fatto un'omologazione tra segno linguistico e simbolo-icona. Ricerche simili si sarebbero concentrate all'inizio degli anni Settanta intorno alle riviste «quaderno» di Diacono e Martini poi confluita in «Ex» e «Ana» poi confluita in «Tool» di Carrega, in cui ricorda Ballerini si determina una specie di zona ciclonica della scrittura metaverbale». ⁹⁸ Ne è un esempio *Letter of a young philosopher* ⁹⁹ di Martino Oberto pubblicato in Quaderno «Tool» n. 1. ¹⁰⁰ Nell'opera di Oberto si assiste a un esperimento di "scrittura simbiotica" ossia lo slittamento del focus della scrittura dal significato sintattico alla sfera della forma, creando un codice grafico della scrittura, una materializzazione del segno linguistico ad icona. ¹⁰¹ Un altro tipo di sperimentazione è la esoscrittura, ossia come descritto da Barilli «pseudo-cuneiforme, parideogrammatico, quasipittografico, anagrafico» ¹⁰² di opere come *Papiro analfabetico* (1971) e *Tavola di scrittura* (1973) di Claudio Parmiggiani, in cui la sperimentazione ritorna verso una rappresentazione e interpretazione di simboli antichi, tendendo al segno ipolinguistico e per tanto indecifrabile. ¹⁰³

Primo alfabeto di Baruchello ha anche un intento conoscitivo, egli usa la propria pittura al fine di analizzare meglio la simbologia che impiega nella sua produzione artistica, creando

⁹⁸ LUIGI BALLERINI, *La piramide capovolta*, cit., p. 89.

⁹⁹ da Quaderno *Tool* n. 1 Cit. in VINCENZO ACCAME, *Il segno poetico*, cit. p. 105.

¹⁰⁰ Tool era un'operazione poetico-artistica promossa da Carrega che vide la partecipazione di Lino Matti, Vincenzo Accame, Liliana Landi, Martino Oberto ed altri che fu articolata in una serie di quaderni programmatici e rappresentò, come ricorda Accame, un tentativo della poesia di uscire dalla pura verbalità.

¹⁰¹ Cfr. VINCENZO ACCAME, *Il segno poetico*, cit., pp. 105-106.

¹⁰² LUIGI BALLERINI, *La piramide capovolta*, cit., p.94.

¹⁰³ Cfr. *ibid.*

momenti di autoanalisi stilistica. L'intento conoscitivo delle rappresentazioni di *Primo alfabeto* viene così dichiarato da Baruchello:

Il primitivo alfabeto o catalogo di immagini che avevo creduto potesse esprimere tutti i possibili significati derivati dalla mia condizione mentale, si misurava però con l'esito entropico del disequilibrio e del mutamento. Ed io vivevo sempre più l'Altro, pensavo gradatamente cose più complesse che debordavano dell'iniziale fronte pittorico. Gestivo un fronte di forma ellittica, una "corona" di immagini concettuali onnicomprensive, proiettate sullo schermo corticale della materia grigia su cui comandava un dissimmetrico ipotalamo.¹⁰⁴

Lo studio/metafora del cervello, come fonte di creazione di icone consce e inconsce, ma in continua evoluzione, è molto presente nelle opere di Baruchello, in quanto la sua operazione di mappatura personale apre possibili interpretazioni sull'iconologia soggiacente non solo al pensiero dell'artista ma a quello di ogni essere umano. Da qui in avanti ci riferiremo spesso alle immagini di Baruchello come a "icone". La definizione di icona, rimanda ad un'idea di metafora e alla possibilità di connessione con significati altri rispetto a quelli esplicitamente designati dell'immagine dell'icona stessa. In senso informatico, essa è anche la "porta" (apre un'altra pagina, cartella, partizione del computer) verso l'Altro (persone, oggetti, azioni) a cui Baruchello spesso allude. L'icona assurge allora a mezzo conoscitivo. Nell'iconologia infantile, ad esempio, quello che si rappresenta non è mai solo quanto rappresentato, ma rimanda ad una serie di associazioni di apprendimento tali che ogni "icona" dei disegni infantili è una tappa dell'apprendimento stesso e della comunicazione del bambino. Come notato dalla psicologa e infantologa Rhoda Kellogg,¹⁰⁵ le immagini dei bambini, anche di appena due anni, sono spesso simili.¹⁰⁶ Per Kellogg questa similarità è dovuta alla capacità stessa dell'essere

¹⁰⁴ Cit. in CARLA SUBRIZI, *Piccoli sistemi, in Baruchello. Certe idee*, cit., p. 29.

¹⁰⁵ Dal 1048 al 1981, Kellogg accumulò milioni di disegni di bambini dai 2 ai 6 anni, tracciando una storia evolutiva dal disegno infantile e scoprendo una ripetitività di icone in diversi stadi della crescita, che appaiono rispecchiare anche la storia evolutiva dell'iconografia umana. I risultati di tale studio si possono leggere in RODHA KELLOGG, *Analyzing Children's Art*, National Press Book, Palo Alto, 1970.

¹⁰⁶ Cfr. *Ivi*, pp. 7 e sgg.

umano di vedere con gli occhi e di codificare alcune delle immagini percepite in un senso iconografico specifico all'interno del cervello.¹⁰⁷ Nel suo studio Kellogg prende in esame più di cinquecento mila disegni per tracciare un'evoluzione della comunicazione visuale dell'essere umano. Lo scarabocchio per Kellogg non è solo un impulso muscolare, ma invece il primo tentativo comunicativo del cervello del bambino, che per la studiosa si muove inizialmente più sul fronte visivo che uditivo.¹⁰⁸ Kellogg ha scoperto che molti bambini di tre anni disegnavano uno dei simboli religiosi più presenti nell'Oriente, il mandala.¹⁰⁹ I bambini non lo disegnavano in un senso religioso, ma doveva esserci una connessione tra quel simbolo e la percezione del mondo intorno a loro. Da questo Kellogg cominciò a classificare i disegni dei bambini, tracciando una serie di osservazioni che ci sembrano molto interessanti e utili per analizzare l'opera di Baruchello. «Scribblings» scrive Kellogg «as a record of seeing and acting of young humans, offer a way to discern more clearly children's developing vision and mental process».¹¹⁰ Questa idea della centralità dello scarabocchio nell'apprendimento umano è interessante se messo in relazione con l'opera di Baruchello. Alcune delle icone di Baruchello, sono in definitiva degli scarabocchi. Lo stesso Baruchello delinea le potenzialità dello scarabocchio affermando:

Il “doodle” automatico è un'immagine, il fantasma platonico che appare nel sovrapporsi di ombre, così come il magico accostamento involontario di significanti, obbligano un'attenzione (a volte paurosa di risultati) che significa senza informare.¹¹¹

Questo significare involontario dello scarabocchio crea una moltiplicazione del potenziale significativo delle icone. Sin dall'inizio degli anni Sessanta, Baruchello usa lo scarabocchio o pseudo-scarabocchio. Ad esempio, in *Mi viene in mente* (1966), l'artista

¹⁰⁷ Cfr. *Ibid.*

¹⁰⁸ Cfr. *Ibid.*

¹⁰⁹ Cfr. *Ivi*, p. 9.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 12.

¹¹¹ GIANFRANCO BARUCHELLO, *Spettacolo di niente*, cit., p. 70.

adopera cerchi spirali concentrici, come grovigli, per rappresentare alberi, fiori ma anche punti di connessione logica in grafici o schemi cognitivi in cui figure antropomorfe sembrano slittare da un groviglio all'altro.¹¹² Spesso lo scarabocchio, come macchia d'inchiostro, serve a cancellare parti testuali, in un procedimento che ricorda le cancellature di Emilio Isgrò. Lo scarabocchio crea un'interruzione nella sequenza delle icone o scritte riconoscibili, ma, a mio avviso, a differenza della cancellatura, esso ha un valore iconografico al pari dei disegni dei bambini; non nega la significazione, ma la espande. Lo scarabocchio porta in una dimensione comunicativa primordiale e inconscia e non a caso appare anche accanto a parole manoscritte di Baruchello, quindi in consequenzialità comunicativa con il linguaggio umano.¹¹³ Laddove lo scarabocchio si espande in macchia di colore nero (Fig. 84) esso invade l'intero testo sottostante modificandone la natura testuale stessa e trasformandolo in rappresentazione. Al riguardo, si vuole sottolineare che *Mi viene in mente* (1966) è ironicamente sottotitolato "romanzo" da Baruchello laddove invece contiene tutta una serie di icone, *topoi* e scritte ricorrenti nelle opere degli stessi anni che sono per la maggior parte estranei a ciò che tradizionalmente si definisce romanzo. Questo esperimento di Baruchello può essere ricondotto alla sperimentazione sul romanzo interne al Gruppo 63 di cui si parlava sopra. Laddove Baruchello usa macchie di colore nero per offuscare un testo, che seppur manoscritto vuole simulare la prosa di un romanzo, sta compiendo un'operazione di neoavanguardia al pari delle cancellature di Isgrò, delle cancellature di alcuni *ready made* di Balestrini, delle cancellature delle poesie visive di Pignotti o Miccini, negando il genere tradizionale romanzo e addirittura convertendolo in pittura. Ma in Baruchello non vi è a mio avviso solo una negazione, vi è invece un potenziamento del genere. Ad esempio, la macchia di colore nero, come vedremo a breve, ha un valore significativo simile a quelle dei quadri di Mirò. Non a caso, l'uso dello

¹¹² Si veda Fig. 82.

¹¹³ Si veda Fig. 82.

scarabocchio è presente anche nelle opere di Perilli della fine degli anni Cinquanta e inizio degli anni Sessanta. Ad esempio, in *Il mistero magno* (1959), *L'unione dei contrari* (1959), *L'assurda violenza* (1960), lo scarabocchio ricorda appunto la pratica dei bambini; tali segni sono semanticamente polivalenti, lo scarabocchio diventa icona stessa della rappresentazione artistica astratta dell'inconscio. Sin da Chagall, Kandinsky, Klee e Mirò si assiste ad una rivisitazione dell'arte infantile e dei disegni infantili come potenziamento della significanza estetica dell'opera d'arte.¹¹⁴ Come descritto dalla psicologa Claire Golomb la retrocessione dell'arte alla semplicità iconica della rappresentazione infantile permette, ad esempio, a Kandinsky «to evoke a deeper underlying of emotion and meaning. Kandinsky saw in child art a universal graphic language that enables the artist to gain access to his or her inner spiritual consciousness».¹¹⁵ Dall'altro canto, Golomb riscontra in Klee «the most extreme reduction of forms and most consistently adopted style of children's drawing with its whirls and scribbles, tadpoles with huge heads, stick figures, and creatures with triangular or hourglass bodies [...]».¹¹⁶ Ritengo estremamente interessante questa riflessione di Golomb in quanto in Baruchello, come in Novelli e Perilli, ma anche in altri artisti come ad esempio in Magdalo Mussio e Gianni-Emilio Simonetti, è rintracciabile una medesima riduzione dell'icona grafica volta ad una ricerca di valore semantico universale. Sebbene già dall'inizio degli anni Sessanta alcune parti dei quadri di Baruchello presentino una complessità grafica maggiore, soprattutto per la rappresentazione di macchine, mappe, linee geometriche, egli mantiene sempre delle componenti meno definite come nell'opera *Uscita dalla grande accolade* (1963) in cui le forme circolari indefinite richiamano ai disegni a clessidra menzionati da Golomb e riscontrabili in opere di Klee come in *Twittering machine* (1922). Assimilabili a questo genere di retrocessione

¹¹⁴ Si veda CLAIRE GOLOMB, *Child Art in Context- A Cultural and Comparative Perspective*, Ann Arbor, Edwards Brothesr, Inc., 2002. Si rimanda anche a *Discovering Child Art. Essays on Childhood, Primitivism and Modernism*, edited by Jonathan Fineberg, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1998.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 120.

¹¹⁶ *Ibid.*

dell'icona pittorica sono molti dei quadri di Novelli degli anni Sessanta, solo per citarne alcuni si ricordano *Storia del pensiero* (1963), *L'aquilone vola sul fiore a due petali* (1966), *Il campo dei giochi* (1967).

Continuando la riflessione sullo scarabocchio, nello studio della Kellogg, troviamo un'interessante classificazione temporale dei disegni dei bambini, partendo dal punto come origine dello scarabocchio comunicativo, fino alle forme antropomorfe di fiori, alberi, soli ed in fine persone.¹¹⁷ Tra gli scarabocchi di base, Kellogg include anche quello che denomina «circular line spread out», questo genere di tratto è quello che Baruchello usa per le chiome degli alberi, dei fiori e dei grumi di pensiero in *Mi viene in mente*. In anni coevi a quest'opera, Baruchello usa lo scarabocchio come icona in molte sue opere. Esso è una macro-icona nella serie dell'inizio degli anni Sessanta, *Altre tracce*, di cui rimangono pochi esemplari perché distrutti dall'artista in quanto fase di ricerca e passaggio verso altro. In questa serie, su uno sfondo ocra si stagliano linee nere simili a reticoli che sembrano allo stesso tempo connessioni neuronali e scarabocchi. Come ricorda Subrizi, i tratti neri erano stati fatti dall'artista usando il liquido per trattare i cappelli di paglia, simile a catrame e steso su una superficie preparata con solventi.¹¹⁸ La densità delle linee erano casuali e i risultati imprevedibili¹¹⁹ come per gli scarabocchi infantili; esse occupavano l'intera tela e andavano in ogni direzione. Sebbene l'intento sperimentale di Baruchello fosse più sul mezzo usato, ossia colori industriali e resine di scambio cationico per ripensare la pittura,¹²⁰ è interessante come la casualità delle linee ricordino gli scarabocchi infantili classificati dalla Kellogg. Esse potrebbero essere identificate come un'associazione di «multiple vertical line», «multiple horizontal line», «multiple diagonal line» e alcune «multiple curved line», con una serie di «dot», punti, come esitazioni

¹¹⁷ Cfr. RODHA KELLOGG, *Analyzing Children's Art*, cit., p. 15.

¹¹⁸ CARLA SUBRIZI, *Piccoli sistemi*, in *Baruchello. Certe idee*, cit., p. 41.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ivi*, p. 42.

del rullo, o connessioni. Le potenzialità espressive di tali scarabocchi, in quanto indefinibili, sono infinite. Questi quadri di Baruchello ricordano quelli di Jackson Pollock e Juan Mirò, non a caso Baruchello in questa serie, sta indagando la casualità e l'inconscio, medesima ricerca di pittura automatica. Un procedimento simile ad *Altre tracce* è riscontrabile in alcuni lavori di Novelli della fine degli anni Sessanta, come *La grande bestemmia* (1958), *Senza titolo* (1959) (Fig. 91), in cui le linee e le macchie di colore tracciate casualmente si ricollegano proprio ad una ricerca di tipo automatismo.

Nell'ottica dell'uso dello scarabocchio, appare molto interessante l'opera di Baruchello *Autoritratto travestito da ipotalamo* (1964), in cui lo scarabocchio delinea e riempie una forma di cervello e ipotalamo, dentro cui appaiono piccole figure geometriche e linee colorate, semi-cancellate. Lo scarabocchio allora simula apertamente le connessioni neuronali che sovrastano le immagini del cervello; esso rappresenta le potenzialità stesse di significazione della mente dell'artista nella percezione delle immagini del mondo circostante. Baruchello stesso, in *Spettacolo di niente*, riflessione a posteriori, mette in relazione proprio l'immagine-ipotalamo con la scelta delle immagini dei primi anni Sessanta, in special modo la tecnica dello scarabocchio groviglio di *Altre tracce* e come da questo si siano in seguito sviluppate tutte le icone successive:

Queste immagini (dal 1961-62) erano messe alla prova dal continuo divenire della mutazione (il “Das Werden im Vergehen” di Holderlin?) attraverso giustapposizioni spaziali nelle quali figurava la presenza dell'ipotalamo come organo delle scelte. La scelta era, in senso informatico, “la porta” che dava accesso al successivo sconosciuto percorso di ciò che chiamavo “pensiero pittorico”. Allo spazio, che alla fine degli anni '50, consisteva in un “groviglio”, generato con metodo casuale, di tracce sottili di vernice nera disposte così da alludere a un insieme di neuroni in un cervello umano, hanno fatto seguito immagini che provenivano da forme arbitrarie e sintetiche dedotte da oggetti e frammenti di oggetti reali.

Il vecchio e ormai sperimentato ready made, in quanto tale, si ricollegava così come memoria a quegli anni (tra il 1958 e i primi '60), nei quali (dalla pop art, al nouveau realisme, al neodada) si è dato inizio ad una fase di ripensamento del sentire.¹²¹

¹²¹ GIANFRANCO BARUCHELLO, *Spettacolo di niente*, cit., p. 21.

L'uso di scarabocchi in «multiple diagonal line» avviene anche in *Neogenesis Justitiae Originalis I* (1963); nuovamente lo scarabocchio diventa cancellatura, ma non negazione delle icone e parole sottostanti. A mio parere, la sovrapposizione degli scarabocchi o macchie di colore nelle opere di Baruchello è paragonabile alla sovrapposizione nei plexiglass, in quanto, come già affermato, essa è un accumulo di significati e non una negazione. Lo scarabocchio, come per i disegni infantili, omologa le immagini e parole sottostanti, le raggruppa e mischia insieme, aumentandone esponenzialmente il significato, anche se tali immagini non sono più percettibili.

È interessante come al primo posto della classifica degli scarabocchi Kellogg metta il punto. Infatti, per Baruchello il punto ha una valenza particolare, si pensi che ad esso è dedicata una mostra retrospettiva del 2002 che ha per titolo *Tu dici: il punto, la piega. G. Baruchello*. Nel catalogo della mostra Baruchello afferma:

Quanto segue è la traccia di un itinerario possibile per riflettere sul fare immagini.

Il filo seguito allaccia il punto e-attraverso la riscoperta dell'angolo- la piega. I limiti dell'operazione: tenersi all'interno del dominio del banale. Niente di più banale del punto e della piega.¹²²

La mostra è quindi un'analisi di una rappresentazione del banale, attraverso icone banali, quali punti e pieghe. Quindi, la scoperta dell'angolo come cambio di direzione e possibile accumulazione di pieghe/significati, crea scarabocchi sempre più complessi sino ad arrivare alle figure/icone. Questa mia affermazione è supportata dall'osservazione di Baruchello che afferma:

Se il punto è un'immagine, il suo intorno ci fa pensare anche a una possibile metamorfosi.

La piega è il primo evento di questa. L'incorporarsi di piega con piega (l'inflessione, il punto di inflessione) produce una sequenza pensabile solo attraverso la ulteriore visione di immagini derivate e/o circostanti.¹²³

¹²² *Tu dici: il punto, la piega. G. Baruchello*, catalogo della mostra Galleria Milano, a cura di Gianfranco Baruchello, Carla Subrizi, Roma, D.D.L. grafica s.n.c., 2002, p. 4.

¹²³ *Ivi*, p. 16.

Tutto parte dal punto, in questa primordialità dell'icona "punto" si vede una riflessione di Baruchello sull'idea del punto come ritorno ad una significazione primaria e primitiva. Vi soggiace un ragionamento simile a quello di artisti come Klee, e soprattutto di Kandinsky, in cui tutto il rappresentabile si concentra nel punto, come spazio adimensionale per tanto infinito.¹²⁴ A tale proposito Baruchello scrive:

Non c'è racconto, l'immagine è puro innesco. All'eventuale spettatore il piacere di immaginare il resto, se ne ha voglia. Quello che conta nel proporre un'immagine è pensarla come un semplice supersignificante "punto", e identificarsi nell'intento di percepire cosa sta succedendo e cosa si può costruire intorno a quel punto. Quell'immagine-punto e il suo intorno tendono a flettere e inglobare come in una multipliata materia unica ogni entità-lavoro che l'artista ha prodotto o anche soltanto immaginato prima.¹²⁵

Il punto quindi come possibile forma adimensionale ha in sé ogni possibile dimensione spaziale ma anche temporale, può quindi essere narrativo. Lo stesso Baruchello crea un collegamento con la ricerca estetica di Klee, quando si chiede retoricamente di prendere il via da «immagini a partire da immagini-punto, nuvole di immagini a partire da "nuvole di punti" (Thom). Non era questo che suggeriva Klee, un punto non dimensionale, un avvenimento "che sarebbe in attesa di un altro avvenimento?"». ¹²⁶ Per Baruchello lo stato più alto della pensabilità dell'immagine è il punto puro «idealità per eccellenza che rappresenta, secondo Klee, il mondo stesso, il "luogo della cosmogenesi"». ¹²⁷ E non sorprende se tra le prime rappresentazioni dei bambini vi è proprio il punto, come scoperta conoscitiva della potenzialità creativa dell'essere umano, della cosmogenesi appunto della mente pensante. Se in Klee o Kandinsky linee

¹²⁴ Ci si riferisce soprattutto allo studio di Kandinskij *Punto linea, superficie*. In tale scritto il pittore fa anche un'interessante analisi del punto grafico all'interno di un testo scritto, che non avendo alcun significato grammaticale assume un'indipendenza concettuale all'interno della pagina-testo. Esso appare come un ponte tra icona e parola, potenzialmente portatore di infiniti significati proprio grazie a questa sua natura di confine. (MASSIMO CARBONI, *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, cit., p. 32)

¹²⁵ *Tu dici: il punto, la piega*. G. Baruchello, cit., p. 32.

¹²⁶ *Ivi*, p. 92.

¹²⁷ *Ivi*, p. 44.

geometriche e punti (a volte enormi macchia ma pur sempre geometriche) sono tutto ciò che crea il quadro, in Baruchello tali punti contengono le icone in miniatura e le parole microscopiche dei quadri, il punto si espande per comprendere mini-narrazioni che appaiono dallo non-spazio del punto; il concetto di base resta inalterato, l'infinitamente piccolo comprende l'infinitamente grande. Queste aggregazioni-punto sono gli stessi nuclei di cui si parlava pocanzi. Questi nuclei hanno potenzialità conoscitive in quanto, dice Baruchello «[...] producendo immagini “nuvole” di immagini il nostro itinerario potrà valersi di spazi ausiliari[...]»¹²⁸, in cui ampliare l'analisi. Una ricerca artistica simile si può riscontrare nelle opere di Magdalo Mussio come *La morte per tromba, corno liuto e civetta*, e in alcune pagine da *In pratica*, in cui le curve, le rette e i punti creano una disposizione spaziale matematico astratta. Anche Oberto avvia delle riflessioni simili come in *42° parallelo - queste bufere sono state argomento d'inesauribile interesse di ogni ricerca.... (Dos Passos)* (1961) in cui le linee sovrastano lo spazio della rappresentazione cancellando il testo manoscritto sottostante, un'alienazione simbolica della significazione morfologica tradizionale.

Per Kellogg, l'evoluzione degli scarabocchi e la loro combinazione creano le prime immagini riconoscibili.¹²⁹ Nella fase combinatoria lo scarabocchio evolve in forme geometriche riconoscibili fino a giungere, verso i tre e quattro anni, alla combinazione di tali forme in disegni complessi riconoscibili. Guardando gli esempi forniti dalla Kellogg ci rendiamo conto come *Primo alfabeto* si può accostare ai designi/scarabocchi della fase combinatoria. Ovviamente il livello di complessità delle immagini di Baruchello è molto superiore, ma è interessante vedere come le forme degli oggetti che Baruchello percepisce intorno a sé seguono procedimenti associativi primordiali propri dell'essere umano e non solo di Baruchello in quanto artista. In tale analisi è facile riconoscere in quadri come *Attribuzione*

¹²⁸ Ivi, p. 100.

¹²⁹ RODHA KELLOGG, *Analyzing Children's Art*, cit., p. 48 e sgg.

casuale del vessillo (3) (1965) oppure *Acausalité non retributrice du hazard (A.N.R.H)* (1964), un'evoluzione dello scarabocchio verso forme antropomorfe, lo scarabocchio appare come una folla di persone, che sovrasta disegni previ e appunti casuali.¹³⁰

Lo scarabocchio può anche essere collegato all'idea di schizzo. Lyotard, ad esempio, parla delle immagini di Baruchello come di appunti presi sovrappensiero al telefono.¹³¹ Il concetto di appunto che si può associare a quello di schizzo è, a mio avviso, molto interessante in quanto nello schizzo o nell'appunto emerge l'inconscio come per le opere di Baruchello. L'idea dello schizzo-appunto è propria anche del Gruppo 63 ed è interessante come dell'ultimo incontro del gruppo del 1967, non restino che gli appunti di Giordano Falzoni¹³². A mio parere, la somiglianza di questi appunti con alcuni dei quadri di Baruchello è sorprendente, anche se in essi la presenza della parola è più sistematica e logica (Fig. 107). Lo schizzo è una fase fondamentale del procedimento di genesi artistica. Gombrich ad esempio in *The Uses of Images* (1999), sottolinea l'importanza dello schizzo nella storia dell'arte sin da Leonardo; egli ricorda che «for the doodle to move from the margin to the center of the artistic stage, no less was required the revolution of the twenty century [...] the climax of this development was reached in Surrealism after André Breton had advocated automatic writing and drawing».¹³³ I quadri di Klee possono essere identificati come schizzi e come ricordato da Gombrich dava allo schizzo capacità conoscitive del proprio inconscio.¹³⁴ Ma nell'appunto avviene anche una mescolanza tra immagini e parole che ben traduce il discorso della mente. Verrebbe da pensare che i

¹³⁰ Si tornerà sull'idea dell'appunto e sullo schizzo in seguito.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² GIORDANO FALZONI, *Album. Appunti dell'ultimo incontro del Gruppo 63 (Fano, 26-28 maggio 1967)*, a cura di Teresa Nocita, Insula, Leonforte, 2012. Nell'album appare una tavola di appunti-schizzi per ogni intervento compiuto dai partecipanti all'incontro. Procedendo con uno schema tipico degli appunti casuali, vi sono parole o frasi importanti dell'intervento, più immagini inconse o ispirate all'intervento stesso. La presenza di più o meno testo sembra seguire l'interesse di Falzoni per l'intervento stesso.

¹³³ ERNEST H. GOMBRICH, *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, London, Phaidon Press Limited, 1999, p. 217.

¹³⁴ *Ivi*, p. 219.

pensieri dell'essere umano sono schizzi di azioni potenziali, o di azioni avvenute la cui memoria si espande in altre azioni potenziali. Lo schizzo e l'appunto hanno quindi una loro narratività e cercano di simulare le azioni di cui vogliono prendere nota. A livello di composizione i quadri di Baruchello potrebbero essere descritti come raggruppamenti di schizzi; le immagini singole sono come elettroni o neutroni di gruppi di immagini più complesse che lo stesso artista ha definito più volte come nuclei:

Nuclei che si arricchiscono fin quando la spinta poetica a produrli si arresta, quasi si fosse verificato uno scatto, un indefinibile click che annuncia alla mano il compimento di un atto non ulteriormente procrastinabile: la "fine" sulla quale non si può ritornare.¹³⁵

La metafora scientifica non è casuale se si pensa alla struttura analitica di molte opere di Baruchello, in cui avvengono dissezioni di immagini, parole, segni, volte alla conoscenza profonda della struttura del proprio pensiero. L'idea del raggruppamento per nuclei ricorda le opere di Mirò in cui le immagini si concentrano in macchie connesse da linee come sinapsi di un cervello.

Quanto si è detto sul disegno infantile e sulle capacità conoscitive che esso sottende coincide per molti aspetti con l'idea freudiana di arte. In *On Creativity and The Unconscious* (1925), Freud riflette proprio sulla natura dell'essere artista e come essa si basi sulle esperienze infantili e sui miti comuni dell'essere umano.¹³⁶ Sebbene per Freud, come commentato da Spector, un artista sia «a near-neurotic whose instincts impel him to seek fame and fortune, honor, power, and the love of women, but who lacks the ability to obtain these goals»,¹³⁷ egli riconosce nelle fantasie artistiche una validità universale e archetipica.¹³⁸ Spector scrive che

¹³⁵ GIANFRANCO BARUCHELLO, *Spettacolo di niente*, cit., p. 34.

¹³⁶ SIGMUND FREUD, *On Creativity and The Unconscious. Papers on the Psychology of Art, Literature, Love, Religion*, New York. Harer & Row Publishers, 1958 (1925).

¹³⁷ JACK J. SPECTOR, *The Aesthetics of Freud. A Study in Psychoanalysis and Art*, Praeger Publishers, New York, 1973, p. 77.

¹³⁸ Si veda SARAH KOFMAN, *The Childhood of Art. An Interpretation of Freud's Aesthetics*, Columbia University Press, 1988.

«Freud has assigned a special role to art as the product of a singular being capable of remaining in touch with his earliest period of life and embodying those early experiences in his art».¹³⁹ In maniera ancora più profonda per Freud ogni essere umano porta con sé, nel proprio plasma, il fardello dell'intera esperienza della razza umana, ancora prima di entrare nel sistema educativo o esperienziale.¹⁴⁰ «Creative inspiration» commenta Spector «depends, in Freud's view, on an ability of the artist to tap through memory and recognition the lost images and feelings of his childhood past».¹⁴¹ Questa visione di Freud ha ispirato varie correnti artistiche, soprattutto Dadaismo e Surrealismo, che hanno fatto propria molta delle teorie sul sogno e sull'arte di Freud e successori. Ovviamente come abbiamo visto Baruchello ha avuto varie influenze proprio da tali correnti artistiche, nonché letto e riflettuto su Freud e Lacan.

È molto interessante in che modo Kellogg collega il proprio studio sull'iconografia infantile con l'evoluzione stessa dell'essere umano. Molti dei motivi pittorici di popolazioni arcaiche ricordano i disegni dei bambini, specialmente della fase che Kellogg definisce «Early Pictorialism».¹⁴² Una fase in cui i bambini cominciano a riprodurre immagini di uomini, case, fiori animali, associando strutture e forme geometriche di base e linee degli scarabocchi. I motivi delle popolazioni arcaiche documentati dalla Kellogg, sono alla base di quelli che sarebbero poi diventati alfabeti geroglifici o ideogrammi (Fig. 98; 99; 100). È importante a mio avviso soffermarsi su tale aspetto, in quanto le icone di Baruchello sono state definite da Paolo

¹³⁹ JACK J. SPECTOR, *The Aesthetics of Freud. A Study in Psychoanalysis and Art*, cit., p. 83.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ivi*, p. 85. Sicuramente è interessante l'analisi che Freud fa di Leonardo da Vinci. Questo tipo di analisi psicoanalitica sarà alla base di molta della critica psicoanalitica di scrittori ed artisti compiuta nel secolo scorso. (si veda al riguardo anche: HARRY TROSMAN, M.D., *Freud and The Imaginative World*, Lawrence Erlbaum Associates, New Jersey, 1985). Non si vuole qui affermare nulla sulla critica psicoanalitica, né sulla possibilità o meno di analizzare psicoanaliticamente l'opera di Baruchello, ma è interessante, a mio avviso associare Baruchello alle letture di Baruchello. Ed infatti, secondo un'analisi psicoanalitica, non si può prescindere nello studio dell'opera di un artista dalla vita dell'artista e quindi anche dalle letture fatte.

¹⁴² RODHA KELLOGG, *Analyzing Children's Art*, cit., p. 114 e sgg. Al riguardo si veda anche RANDALL WHITE, *Prehistoric Art. The Symbolic Journey of Humankind*, Harry N. Abrams, In., Publishers, New York, 2003.

Fabbri «baruglifici»,¹⁴³ mimando la definizione che Duchamp dava dell'opera di Mirò come di «miroglifici».¹⁴⁴ Concordo con l'affermazione di Fabbri in quanto il linguaggio scritto è un'astrazione di oggetti del reale e Baruchello compie un percorso al contrario riportando il linguaggio astratto all'icona una retrocessione che va indietro nel tempo oltre il geroglifico o l'ideogramma. Se sistemi di scrittura geroglifici o ideogrammatici presentano un livello di astrazione tale da poter essere segni linguistici, ossia essere significanti per referenti del mondo esterno, le icone di Baruchello retrocedono sino all'arte primitiva arcaica, quindi ad un livello prelinguistico e non codificato. Se guardiamo nuovamente a *Primo alfabeto*, notiamo come le immagini in esso contenute non sono referenti linguistici, ma sono icone che rappresentano il mondo esterno, proprio come i motivi pittorici delle popolazioni arcaiche. Kellogg conclude che «child art has never been and can never be completely absent from a culture because it is “biological art” or art natural to the species».¹⁴⁵ L'arte sarebbe in un certo senso una perpetuazione di un istinto biologico alla rappresentazione innescato dall'organo visivo umano. Questa primitiva percezione, non mediata culturalmente si può vedere nei motivi pittorici delle popolazioni arcaiche. L'arte primitiva interessò molti artisti, da Gauguin fino a Picasso e alla sua passione per l'arte africana.¹⁴⁶ Soprattutto, durante gli anni Cinquanta l'Art Brut, a cui

¹⁴³ PAOLO FABBRI, *Le formule e il fiume*, in *Gianfranco Baruchello. Flussi, pieghe, pensieri in bocca*, catalogo della mostra Roma Auditorium della Musica, a cura di Paolo Fabbri, Skira, Milano, 2007, p. 16.

¹⁴⁴ Di nuovo un'associazione con un pittore che fa della macchia un segno dalla significazione potenzialmente infinita. Laddove però i *baruglifici* appaiono molto più dettagliati nella loro funzione iconografica. Anche se Lyotard riteneva queste icone prive di qualunque significato totalmente intendibile.

¹⁴⁵ RODHA KELLOGG, *Analyzing Children's Art*, cit., p. 224.

¹⁴⁶ Il tema del Primitivismo nell'arte di fine Ottocento e Primo Novecento non è privo di contraddizioni. Come analizzato da Colin Rodhes l'attrazione per l'arte primitiva e l'impiego di motivi di ispirazione arcaica è in primo momento dettata da un desiderio di normalizzazione «Primitivism in modern art». Scrive Rodhes «is predominantly about making familiar strange or about maintaining the strangeness of unfamiliar experiences as a means of questioning the received wisdom of Western culture» (COLIN RODHES, *Primitivism and Modern Art*, Thames and Hudson, London, 1994, pp. 74-75). La consapevolezza dell'esistenza dell'altro, si sintetizza nel desiderio di controllare ed interpretare l'altro secondo gli standard occidentali. Come per l'Orientalismo descritto da Edward Said nel suo *Orientalism* (1978), l'attrazione per l'esotico o il diverso non nasceva da un desiderio di comprensione ma da una distorsione e ristrutturazione di tale realtà altra attraverso la lente del colonizzatore (ivi, p. 78). Lo stesso Picasso si accostò all'arte primitiva non per un reale desiderio di conoscenza di tale arte ma perché essa in un certo senso rispecchiava l'evoluzione della sua propria arte (ivi, p. 116).

aderirono artisti come Jean Dubuffet e André Breton, che nel 1948 fondarono la Compagnie dell'Art Brut, si collega ad un'idea di arte in cui predomina una ricerca di rappresentazione istintiva arcaica e primitiva, ispirata ai graffiti delle caverne ed in cui il tratto artistico si semplifica sino a diventare quasi infantile.¹⁴⁷ La definizione di arte “grezza” è in quanto essa non è raffinata esteticamente, è un'arte più pura perché non mediata dalla cultura. Anche Pollock ad esempio aveva sviluppato la sua arte con una profonda fascinazione verso l'arte dei nativi americani; la sua pittura come quella delle popolazioni native del Nord America si basava sull'inconscio e le capacità d'espressione dell'inconscio attraverso impulsi casuali trasmessi agli arti. Una tecnica simile ai suoi quadri era usata degli stregoni in stato di trans, in modo che potessero emergere forze inconse e significati spirituali.¹⁴⁸ Non si vuole ovviamente dichiarare che Baruchello sia apertamente ispirato o si identifichi con questo genere di ricerca artistica, ma è mio parere che tutta una serie di riflessioni sull'arte siano arrivate sino a lui e si traducano nelle sue opere in un modo del tutto innovativo e personale. Lo scarabocchio e l'icona “baruglifca” in questo senso sono ricerca personale verso il proprio inconscio che è l'inconscio dell'umanità stessa come specie. Ad esempio, alcune delle sue sculture della fine degli anni '50 primi anni '60, come *Quelli che verranno (A)* (1959), *Segnale di paura 2* (1962), o il già citato *Autoritratto in costume di ritorno dall'America* ricordano le sculture di Picasso di ispirazione africana. I materiali usati da Baruchello sono soprattutto scarti industriali, ma i risultati portano ad una stilizzazione delle forme che si avvicina alle sculture di Picasso, soprattutto la sua serie di maschere e ominidi in legno. Trovo interessante la necessità di una rappresentazione tridimensionale dell'icona in quanto come scoperto da Denise Schmandt-

¹⁴⁷ Sul tema si veda: LUCIENNE PEIRY, *Art Brut: The Origins of Outsider Art*, Second English Edition, Flammarion, Paris, 2006; *Art Brut in America: the Incursion of Jean Dubuffet*, edited by Valérie Rousseau, Shapco Printing, Minneapolis, 2015.

¹⁴⁸ Dall'altro canto anche il minimalismo scultoreo di Arturo Martini, Constantin Brancusi, o il Totemismo di Alberto Giacometti, ad esempio, richiama ad un essenzialismo dell'arte che vuole tornare alla purezza delle origini e della materia. In tutti questi casi il ritorno al primitivo è una ricerca di tipo intellettuale, una ricerca di un linguaggio artistico totemico, svincolato dalla cultura dominante e dalla tradizione. Come abbiamo già detto dettato da necessità di ricerca estetica personale e non per un desiderio di comprensione dell'Altro.

Besserrat l'alfabeto scritto ha come predecessori simboli solidi che l'archeologa franco-americana definisce *tokens*; tali oggetti a forma di cono, sfera, incudine sono manifestazioni primitive di significazione comunicativa.¹⁴⁹ A mio parere, la necessità di Baruchello di ricorrere anche alla scultura e ad installazioni tridimensionali evidenzia come l'istinto primordiale della comunicazione umana si volga alla significazione solida e materiale,¹⁵⁰ un po' come la materializzazione linguistica ricercata dai membri del Gruppo 63.

Se nell'iconografia dei bambini i *topoi* ricorrenti, sono la casa, i fiori, le persone, gli alberi e gli animali, e nell'iconografia primitiva si trovano icone di ispirazione naturale, Baruchello traduce in icone la sua realtà di adulto e quanto di questa realtà entra a far parte di volta in volta senza che vi sia una selezione logica visibile; vi troviamo l'albero, l'astronauta, il razzo, la sessualità, piante architettoniche, fiori, le parole, pezzi meccanici. In questo processo di astrazione possiamo vedere anche un desiderio di conoscenza dell'*altro*, o con l'identificazione con l'*altro* che appare come un processo di assimilazione dell'esterno all'interno, propria dell'apprendimento infantile. Si pensi ad esempio alla percezione che un neonato ha della madre, non vi è ancora un'idea di separazione o riconoscimento individuale. L'identificazione della madre come *altro* avviene progressivamente e così come per qualunque altra identità che si percepisce.¹⁵¹ Anche in Baruchello sono presenti soluzioni formali di analisi dell'altro, soprattutto nei quadri in cui interiorizza le idee e i pensieri di studiosi ed artisti, come Lacan, Duchamp o Roussel.

Come abbiamo visto in *Primo alfabeto* appare una primitiva e non finita catalogazione delle icone di Baruchello. Nello specifico sono le immagini meccaniche che ritornano compulsivamente nelle opere di Baruchello a costituire la centralità della sua iconologia degli

¹⁴⁹ DENISE SCHMANDAT-BESSERAT, *How Writing Came About*, Austin, University of Texas Press, 1992.

¹⁵⁰ Si pensi anche alla scrittura cuneiforme sumera, o ai quipus, ossia nodi parlanti, del popolo inca.

¹⁵¹ Non a caso molti dei disegni dei bambini hanno forme antropomorfe. La separazione tra uomini e cose avviene progressivamente nel cervello umano.

anni '60. Di seguito si analizzeranno le icone più ricorrenti. Di importanza fondamentale sono ad esempio le metafore dell'astronauta e del cervello/macchina. L'idea/icona dell'astronauta è ovviamente associata all'allunaggio che sarebbe avvenuto nel 1969, di cui si parlava molto, ma anche all'idea dell'esplorazione dell'ignoto. L'immagine dell'astronauta in *Primo alfabeto* è come una Y al contrario antropomorfa, ciò che ne delinea la natura è il casco spaziale che al centro ha una forma di libro. L'icona libro appare anche qualche linea più in alto ed ha una valenza particolare in Baruchello in quanto egli è un avido lettore, ma qui appare come un'associazione metonimica, ossia l'alfabeto-contenuto e il libro-contenitore, ma qui è l'alfabeto-contenuto a contenere il libro-contenitore. Nello specifico, la ripetizione delle icone nella medesima opera o in opere diverse, segue un andamento tipico del parlato, in cui appunto le ripetizioni o zeppe linguistiche, le correzioni (le cancellature scarabocchio che si è analizzato), i cambiamenti sono ciò che permettono al linguaggio umano di essere anche metalinguaggio. È mia opinione che la ripetizione delle icone in Baruchello, come l'uso dello scarabocchio, sia un intento meta-pittorico di critica e analisi del proprio linguaggio/pittura. Anche l'immagine dell'astronauta viene ripetuta in molti quadri. Essa, con dovute modifiche e aggiustamenti, ritorna più volte in *Mi viene in mente*. Ad esempio, in una pagina di *Mi viene in mente* (Fig. 103) Baruchello disegna una forma antropomorfa in cui una testa umana è contenuta in un casco spaziale. Il casco ha delle antenne, come alludendo a un essere extraterrestre; l'uomo nello spazio perde la sua connotazione umana e terrestre e, pur mantenendo un aspetto umano, testa, scarpe e proto-braccia (sono dei puntini come a indicare l'assenza di gravità o la dissoluzione del peso), egli assume connotati alieni e si fonde con la macchina. Infatti, ci sono due ripetitori e delle forme geometriche che appaiono come equazioni di rotte spaziali. Tali rotte contenute nei computer, sono anche palesamento visivo del ragionamento del cervello umano che le ha tracciate, quindi lo spazio interiore del cervello si

espande nella rappresentazione creando una propria forma fisica.¹⁵² Le braccia stesse diventano due perni per condurre l'astronave, un fiore rimane ancorato ad una scarpa, ultimo retaggio della Terra. Le scritte in corsivo manoscritte dall'artista, sono qui facilmente leggibili e riportano «parlarono di grosse cilindrate», «dal momento di dire» e «da quando si seppe». Nonostante l'opacità semantica delle seconde due contenute nei perni/braccia, ovviamente la prima allude all'enorme cilindrata delle astronavi spaziali. Come vedremo a breve le frasi, etichette o parole nelle rappresentazioni di Baruchello, sono come flash semantici che l'artista associa in maniera automatica alle immagini, in un flusso di pensiero che dalla parola va all'immagine e di nuovo alla parola. L'immagine dell'astronauta ricorda l'immagine della poesia futurista *Il Palombaro* (1915) di Corrado Govoni. In tale poesia, il significato si deduce combinando insieme le immagini e le didascalie usate; oltre, all'uso simile di una commistione di parole ed immagini, trovo interessante la rappresentazione del palombaro che si avvicina a quella dell'astronauta di Baruchello e il suo essere alieno sul fondo del mare come l'astronauta lo è nello spazio. Il palombaro di Govoni è estraneo anche perché invade con violenza il mare, è munito di ascia ed è definito «spauracchio /becchino mascherato [...] uomo pneumatico/ assassino ermetico» questo tipo di definizioni, snaturalizzano l'uomo trasformandolo in un nemico, allo stesso modo dell'astronauta meccanizzato di Baruchello che perde la propria natura quasi riducendosi a macchina, a meno del viso che si vede attraverso il casco spaziale. In entrambi la posizione del corpo è innaturale, come forzata in un ambiente che non è consono alla sopravvivenza umana. La poesia di Govoni comprende molto più testo rispetto all'opera di Baruchello, ma esso appare usato come didascalie come per Baruchello; come osservato da Accame, la Neoavanguardia deve molto alle riflessioni futuriste sul linguaggio e la significazione visuale.

¹⁵² L'interno che si palesa all'esterno ritorna in molte opere di Baruchello, come in *The Queen*, già citata e di cui si parlerà a breve.

L'icona dell'astronauta ritorna anche in molti altri quadri di Baruchello, come ad esempio *Ultime vicende dell'egologo* (1965)¹⁵³. L'*egologo* non è altro che lo studioso di sé, neologismo per definire Baruchello che studia Baruchello. L'*egologo* è un astronauta in un campo bianco con davanti a sé pochi indizi interpretativi. Il vuoto di quest'opera ricorda l'essenzialismo meno estremo delle opere di Fontana degli anni Cinquanta, come anche alcune opere di Novelli della fine degli anni Sessanta come ad esempio *Siamo nudi* (1967), *Ecco quello che ci rimane* (1967), *Il segno purificatore* (1967). Nell'opera di Baruchello *Il Kodardo Para-Quòre* (1966) la scritta doppia colorata di «PARAQUORE EGOLOGO KODARDO» appare all'interno di un grosso cervello su sfondo nero spezzato da linee bianche. Nella parte inferiore dell'opera i pensieri, come flusso di coscienza vengono riportati come un complesso articolato di parole ed immagini, in cui alcune parole, come per la scritta nel cervello sovrastante, sono doppie e colorate di azzurro e arancione. Queste parole sembrano essere quelle ricorrenti in questo specifico ragionamento dell'artista. Infatti, le sigle colorate assumono, insieme alle immagini, quasi la veste delle parole più grandi e in stampatello delle nuvole informatiche di ricerca web; sono gli "in evidenza" del cervello di Baruchello, che in quanto "egologo" di sé vuole appunto enfatizzarli. Nella parte inferiore appare anche un omino meccanico dissezionato. L'ambiguità tra uomo/macchina, intelligenza artificiale e umana, è un altro tema delle icone di Baruchello. Il corpo umano è analizzabile come fosse una macchina; un po' come Leonardo da Vinci, molti dei quadri di Baruchello sono scomposizioni del corpo umano nelle sue componenti e nell'assimilazione del corpo umano alla macchina. Partendo dalle icone di *Primo alfabeto*, in cui appaiono infantili antropomorfizzazioni di forme geometriche ed altri oggetti, Baruchello arriva alla dissezione dell'uomo/macchina in opere successive. In *Mi viene in mente*, appaiono macchinari pseudo-umanizzati in molte delle immagini riprodotte. Ne è un esempio l'immagine di Fig. 107. In essa un uomo manichino/macchina si staglia al centro, la

¹⁵³ Baruchello. *Certe idee*, cit., p. 22.

sua testa è attraversata da un pensiero sotto forma di parole ed in alto appaiono forme indefinite con dei numeri. Sulla parte destra classificati con lettere greche appaiono rettangoli contenenti pseudo-organismi, un cervello, un osso sono gli unici riconoscibili. L'idea dell'uomo/macchina è data dalla presenza degli organi che vengono proiettati all'esterno, classificati, ma ormai quasi irriconoscibili come umani e in un certo senso dai pensieri, anche se le macchine stesse sono capaci di pensare e fare calcoli. Nella parte sinistra in basso un albero dà la scala di misura riportando la sigla «gran. naturale». Non vi è nulla di naturale nell'uomo/macchina e l'albero serve per mantenere ironicamente un rapporto con la naturalezza perduta. La stessa icona di manichino/macchina si incontra in quadri coevi, come *How to survive* (1966)¹⁵⁴ e *Interpretazione del preambolo* (1966). Il manichino/macchina è disegnato in entrambi i quadri nella medesima posizione con il braccio sinistro alzato, riprodotto più volte anche in piccolo, in alto nel primo, di fianco e in posizioni diverse nel secondo. In entrambi i quadri accanto all'icona manichino, vi è un testo scritto con lettere doppie e colorate. Il complesso in entrambi i quadri appare come uno studio del meccanismo del manichino, con un testo/istruzioni su di esso, le diverse fasi sono numerate nel primo, indicate con lettere nel secondo. I testi in entrambi i quadri ricordano le nuvole informatiche di cui si parlava sopra con alcune parole in evidenza di dimensioni maggiori; ma qui in evidenza sono solo parti delle parole. Baruchello viene meno all'integrità del significante delle singole parole; egli, dipingendo parti del significante di una parola in modo diverso, *in primis*, rompe l'identità stessa del concetto "parola", e soprattutto privilegia la rappresentazione delle lettere e l'effetto visivo dell'insieme a quello linguistico e significativo. L'enfasi è sempre sul piano visuale-comunicativo.

¹⁵⁴ Il titolo *How to survive*, ricorda la razione di sopravvivenza per naufraghi di uno dei *long distance happening* che Baruchello fece durante l'esperimento di *Artiflex* (1965), che appunto inviava una scatola con un kit di sopravvivenza, che dava anche una serie di istruzioni ironiche. Si parlerà più approfonditamente di *Artiflex* in seguito.

In un'altra rappresentazione dell'uomo/macchina (Fig. 108) Baruchello riproduce il sistema orinatoio e riproduttivo dell'uomo. In esso si possono vedere tutti una serie di ingranaggi che deviano le normali funzionalità, castrando in un certo senso il pene e creando un pene accessorio con una serie di perni. Il movimento dei liquidi sessuali avviene attraverso una serie di carrucole, che Baruchello riproduce in dimensione maggiore nella pagina successiva.¹⁵⁵ Nei quadri degli stessi anni l'immagine del pene meccanizzato ritorna a più riprese. In *Grande effetto Palomar* (1963) esso si sdoppia in due, sconfinando nel tema del doppio come proiezione di sé stessi e dell'altro. Le punte dei peni e dei testicoli sono acuminate come a simulare un oggetto metallico e per tanto meccanico. I testicoli contengono piccole immagini non del tutto intelleggibili, uno dei due contiene la mappa di un castello; la parte posteriore dei testicoli appare come due glutei. Questa immagine è interessante perché il tema sessuale è molto presente nelle opere di Baruchello; molto spesso piccoli disegni tripartiti di valore fallico invadono il quadro, come palesamento del desiderio sessuale che soggiace all'attività celebrale dell'uomo. Sono, ad esempio, come perni in rotazione in *Piccolo tramonto morale* (1964), rappresentati come siringhe in *Non si passa, ostacolo, fermatevi* (1965), simili a fiori con corolla/testicoli e steli/peni in *Fino a questo momento che cosa abbiamo imparato?* (1971).¹⁵⁶ La ricorrenza di icone a tema sessuale potrebbero ricollegarsi al discorso di Freud sull'artista e sulle pulsioni dell'artista come neurotico. In Baruchello molto spesso il pene è rappresentato come una macchina o ricordato da forme geometriche casuali, In *Mi viene in mente* esso è quasi sempre un razzo spaziale, che a volte può anche eiaculare materiale lubrificante meccanico (Fig. 109).¹⁵⁷

¹⁵⁵ Lo stesso tipo di iconologia, con il pene umano ridotto a ingranaggio o tubatura si ritrova in un quadro più tardo, *Fun for the Whole Family* (1973). In esso il pene/tubatura appare come un sistema di scarico fumante industriale che si connette nella terra inaridita.

¹⁵⁶ Essi ricorrono compulsivamente anche in *Mi viene in mente* e sono contenuti in vari nuclei di *The Queen* di cui parleremo a breve.

¹⁵⁷ È interessante menzionare, che l'assimilazione degli organi sessuali maschili e femminili con oggetti o cose, porterà Baruchello alla pubblicazione alla fine degli anni '70 di *L'altra casa*. (ID., *L'altra casa*, Éditions Galilée, Paris, 1979). Il libro si presenta soprattutto come uno studio sulla "perdita di qualità", sull'uso delle fotocopie

L'erotismo in Baruchello si manifesta anche come una contrapposizione tra interno ed esterno degli oggetti e degli edifici. In *How to Image?* libro in cui Baruchello racconta dell'esperimento di *Agricola Cornelia S.p.A.*, tenuta agricola in cui si ritira dal 1973 per dieci anni con lo scopo di dedicarsi contemporaneamente all'arte e all'agricoltura¹⁵⁸, troviamo vari esempi di questa idea di interno ed esterno della casa. Baruchello, ad esempio racconta di un'invasione di api nella propria abitazione e di come gli fosse stato proibito di entrare nella stanza in cui le api si erano ammassate. L'alveare era dentro le pareti e un apicoltore di nome Eros¹⁵⁹ aveva dovuto demolirne una parte per fare fuoriuscire le api e catturare la regina. Durante la notte la curiosità lo spinge ad entrare, oltre il tabù e la proibizione del senso comune, la scoperta della forma nera e ammassata delle api sul muro della stanza gli ricorda immediatamente un corpo di donna lo trascina verso l'erotismo femminile, verso un altro proibito, ma anelato. Il desiderio sessuale può allora manifestarsi attraverso un feticcio, che rivela una forma di psicosi e depravazione. Tale psicosi e depravazione è causa della società, della proibizione e castrazione che la società attua sugli esseri umani. Nell'arte tale desiderio represso insorge attraverso rappresentazioni libere di oggetti sotto forma di organi sessuali. Baruchello descrive l'associazione sessuale con oggetti, come segue:

This was a kind of revelation for me, and it went on to mean more than what it seems to mean, if a bee, if the hive all together is like the body of a women with a billion cells in it, and if this hive was in the hollows in the wall, and if the symbolic value of the idea of a woman and of the idea of the wall have a phase where they are in fact only one and the same thing since the house itself has a feminine symbolic valence, it becomes a classical syllogism, it's quite perfect, the house, the woman, the container, looking at it all like that or still looking at it all like that and here I am *eau et gaz* in spite of everything.¹⁶⁰

prese da altri libri e montate vicino ad appunti e disegni. Quanto della qualità originale può essere preservato dalla fotocopia? Si perde la leggibilità ed esse diventa un veicolo per l'intimità e il segreto. La casa è anche metafora della donna, dell'ingresso nel mondo femminile attraverso il pube (Fig. 110), inteso come porta che conduce all'interno, al privato dell'alcova (nel libro ricorrono varie immagini di stanze da letto, di porte e di maniglie).

¹⁵⁸ Si parlerà di *Agricola Cornelia S.p.A.* più avanti.

¹⁵⁹ Viene spontaneo chiedersi se il nome non sia stato cambiato volutamente da Baruchello.

¹⁶⁰ GIANFRANCO BARUCHELLO & HENRY MARTIN, *How to Image*, cit. p. 93.

Se quindi il sillogismo “api=donna, api=casa, allora donna=casa” funziona per questo specifico esempio, può funzionare anche per la metafora dell’uomo/macchina e il pene/razzo, in quanto entrambi sono pensanti, entrambi sono costituiti da pezzi ed entrambi possono potenzialmente muoversi.

Nello specifico, le rappresentazioni di Baruchello del pene/razzo ricordano il *leitmotiv* delle opere di Salvador Dalí del pene/pane, l’ossessione della riproduzione di una medesima icona, libera il tabù che tale icona innesca nella mente dell’artista. Se lo spazio si manifesta come desiderio ultimo dell’essere umano, allora nello spazio si condensano tutti i desideri anche quelli sessuali, da qui il feticcio. L’artista invece che reprimere il feticcio lo adopera compulsivamente o nel caso delle api Baruchello decide di diventare apicoltore. Il timore della donna e di analizzare la femminilità, che Baruchello condivide con Duchamp, si traduce nel desiderio di fuga nello spazio, che rappresenta un’ulteriore perdita di mascolinità. A proposito di questo l’artista scrive:

I was most disturbed by the idea that the world was involved in preparing more or less some sort of escape into space, and I kept on wondering why, what sort of sense that could have, that seemed to be such an incredibly masculine thing to do, it was men who were trying to escape, and the women were suddenly on the attack.¹⁶¹

Abbandonare la Terra al proprio destino, all’inquinamento, al consumismo e alla violenza sembra per Baruchello qualcosa di estremamente maschile, laddove invece le donne, con il movimento Femminista che in Italia esplose con il Sessantotto, stavano riconsiderando l’intero sistema e mettendo in dubbio il ruolo dell’uomo distruttore del pianeta.¹⁶² Questi pensieri portano Baruchello alla ricerca di una propria nuova mitologia e lo spingeranno, invece che ad abbracciare la fuga nello spazio, alla discesa negli inferi, nel cuore della terra, come

¹⁶¹ *Ivi*, p. 56.

¹⁶² Cfr. *Ivi*, pp. 57-58.

avevano fatto Dante, Eracle e Virgilio,¹⁶³ rifugiandosi presso villa Cornelia. Ma questa idea dell'uomo e della fuga nello spazio e quasi sicuramente alla base dell'icona del pene/razzo. Essa ricorre in molte opere, in *Mi viene in mente* (Fig. 109) il pene/razzo eiaculante liquidi meccanici è rappresentato in sezione verticale, scoprendo i meccanismi interni che ne permettono le funzionalità, sul prepuzio/punta del razzo il numero "19" richiama alla parola manoscritta laterale "giroscofo". Molte delle parole usate da Baruchello sono neologismi, crasi di parole diverse, invenzioni fantasiose come il già visto "ecologo" per designare icone personali altrimenti non nominabili. Nella stessa immagine un pene più piccolo riporta la scritta "parte zigrinata", le zigrinature tipiche di viti e oggetti meccanici che si inseriscono vengono attribuite al pene alludendo ovviamente alla penetrazione sessuale. Ma questa in questa immagine di *Mi viene in mente* non avviene alcuna penetrazione in quanto il pene/razzo è simbolo della castrazione maschile e della fuga simboleggiato dai testicoli trafitti da uno spadino. Le gocce di liquido allora, oltre che a una eiaculazione potrebbero identificarsi con lacrime, i testicoli e il pene razzo piangono, sono quindi una perdita di mascolinità e non la sua massima espressione. Infatti, nella pagina accanto la scritta comprensibile che afferma "praticamente RINUNZIO" sovrasta due immagini simili, da diverse angolazioni, che sembrano una fusione di ovaie e utero, in cui il canale vaginale quasi proteso all'esterno appare come un nuovo pene (Fig. 111). Quindi nella metafora dello spazio, dell'astronauta e del razzo/pene è rappresentata la perdita dell'uomo del suo essere uomo. Sempre in *Mi viene in mente* (Fig. 112) l'astronauta è nudo, con lo scroto in vista e attraversato da un asse, quasi ascisse cartesiane, che lo divide in due. Il corpo dell'astronauta è formato di puntini, come se fosse una costellazione, ma in deformazione mostruosa, è riconoscibile come astronauta in quanto ancora appare una forma di casco spaziale. La deformazione verso l'alieno o il mostruoso è visibile anche nell'immagine in Fig. 82, già menzionata per l'uso dello

¹⁶³ Cfr. *Ibid.*

scarabocchio; l'astronauta ancora in tuta spaziale, ha una fisionomia mostruosa e lo scroto traspare dalla tuta stessa. La messa in evidenza dello scroto nell'astronauta è per enfatizzare la natura maschile/maschilista dell'esplorazione dello spazio.

Questa ricerca dello spazio è feticcio della ricerca della donna, il cui corpo appare come una costellazione (Fig. 113). Al centro di tali costellazioni, in cui il seno e i glutei della donna appaiono come meta ultraterrena da raggiungere nell'esplorazione dell'universo, si stagliano figure antropomorfe create da combinazioni geometriche che richiamano nuovamente ai disegni dei bambini. Esse sono come una totalità, imprigionata all'interno di linee a significare l'impossibilità di raggiungere o avvicinarsi all'oggetto desiderato. Non manca anche la rappresentazione del seno femminile come navicella spaziale. In *Ladies and gentlemen, good evening* (1964) l'icona dei due seni femminili con propulsore spaziale ritorna più e più volte; essa sembra dare la mobilità agli oggetti del quadro-installazione, laddove l'unica immagine fallica sulla sinistra in basso appare piuttosto statica. La prerogativa del movimento e della propulsione passa allora dall'uomo alla donna. Anche nell'immaginario di Novelli dello stesso periodo troviamo la riproduzione ossessiva del corpo della donna. Soprattutto con icone sessuali come in *Onorati onori* (1962), *Maintenant* (1962) in cui il corpo della donna si estende al paesaggio stilizzato di colline e campi coltivati, *La montagna degli adepti* (1962) in cui il quadro è delimitato da linee che formano un reticolo pseudo-geometrico, in ogni riquadro si trovano icone alfabetiche, geometriche o sessuali (seno e vagina).

In *The Queen* di Baruchello il corpo della donna diventa apribile, esso diventa contenitore dello spazio immaginativo dell'artista. La mente di Baruchello si espande nel corpo, ma è un corpo femminile, verso cui l'immaginazione protende. Tutto il mondo esterno viene rinaturalizzato e creato a misura di interno/artista. L'artista può usare tale corpo a suo piacimento e sovrapporlo al suo stesso corpo (Fig. 117) e creare un doppio di sé stesso. Sullo stesso concetto di corpo o mente apribile sono la serie di teste del 1966 (Fig. 118; 119). Esse

sono apribili come fossero oggetti o macchine, ed infatti, il cervello diventa spesso accomunabile ad una macchina. Come abbiamo già visto i pensieri si estroflettono nelle immagini di Baruchello, diventano spesso come strutture geometriche, formule. Inoltre, il cervello diventa uno strumento analizzabile o si anela alla sua analisi come fosse una macchina. L'attrazione verso l'idea di una fisicità del cervello e delle teorie materialiste per cui nella mente umana non esiste altro oltre a connessioni e trasmissioni di origine chimico-biologica sembra attrarre Baruchello, anche se la complessità dei suoi disegni afferma il contrario. Le teste del '65-'66 sono tutt'altro che comprensibili, esse non sono materiali come macchine, quello che in esso è contenuto si perde in spazi senza dimensioni, in un vuoto in cui disegni, formule, parole prendono forma e si mischiano e in cui si modifica il significato stesso dell'opera. Questo è portato alle estreme conseguenze dai cervelli-fumetto delle sculture dei primi anni '70. In esse il cervello perde la sua complessità riducendosi a pensiero. L'intero spazio del cervello-fumetto può contenere un frammento di una tavola dei licenziamenti per anno come in *I manifestanti sono invitati a moderare la terminologia antisindacale* (1974), oppure una parte del planisfero con una sagoma di camicia con figure geometriche accostabili a meteore e in un altro cervello-fumetto l'analisi in sezione di un cono/razzo, come in *I consigli del signor Dodgson* (1974). Solo per citarne alcuni. Oppure anche *Destinato a sputare negli occhi del sultano turco in persona* (1974) in cui nel cervello-fumetto appare un collage tra un ritaglio di giornale e un disegno di Baruchello del manichino-meccanico, alla base dell'installazione appaiono dei vagoni contenenti oro e che sembra si possano muovere nella scena.¹⁶⁴ Quello che sembra accomunare gran parte dello spazio immaginativo di Baruchello è una tendenza al movimento. Le sue figure non sembrano mai statiche, all'inizio degli anni Settanta, nelle scatole Baruchello tridimensionalizza il movimento, come viene suggerito

¹⁶⁴ L'idea delle sculture movibili è di molti artisti del Novecento, si ricordano ad esempio le sculture in metallo di Arturo Martini e i *Mobiles* di Alexander Calder di cui si parlerà brevemente in seguito.

spesso dai titoli, come ad esempio il già citato *Campo base della spedizione aerea Duchamp alle sorgenti del Nilo*, oppure dalle immagini stesse che come nei fumetti hanno spesso simboli che ne indicano il movimento¹⁶⁵.

A questo punto, sembra lecito chiedersi quale sia allora il compito delle parole nell'opera di Baruchello. Infatti, non vi è dubbio che esse siano presenti e che Baruchello abbia più volte detto di essere ispirato dalle parole. *Primo alfabeto*, ad esempio, aveva una versione diversa con didascalie che Baruchello compose nel 1960 dal titolo *Alfabeto*, poi ridotta a sole icone nella versione più famosa. In questa versione, che è inchiostro su carta, appaiono testi-didascali a supporto di icone che abbiamo già analizzato per la versione di sole immagini. Vi sono l'uomo-macchina e diverse allusioni al pene-razzo o immagini che richiamano il pene. In questa prima versione è più evidente la connessione con *Mi viene in mente*, in quanto "l'alfabeto" appare più meccanizzato. Questa versione è più uniforme con la produzione artistica di Baruchello degli anni Sessanta e Settanta in quanto sono presenti contemporaneamente immagini e parole. Come osservato da Carboni, nelle arti visive gli artisti si sono sempre posti il problema dell'impossibilità della comunicazione verbale, del poter parlare come la poesia.¹⁶⁶ Per Erwin Panofsky il progetto dello storico dell'arte è quello di «letterarizzare il visivo, render parola ciò che è figura, trasformare in segno l'immagine mediando razionalmente l'immediato»¹⁶⁷ Per Panofsky la pittura va resa leggibile, in quanto essa è un residuo che va razionalizzato e bonificato linguisticamente.¹⁶⁸ Sebbene un quadro abbia in sé un significato intrinseco esso non può che essere estrapolato se non attraverso la sua verbalizzazione «qualunque descrizione» afferma Panofsky «dovrà trasformare i fattori

¹⁶⁵ Sull'influenza dei comic sull'opera di Baruchello si rimanda ad un'analisi futura.

¹⁶⁶ Cfr. *Ibid.*

¹⁶⁷ Citato in MASSIMO CARBONI, *L'occhio e la pagina*, cit., p. 45. Carboni si riferisce al saggio di Panofsky del 1932 dal titolo *Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativi* (in ERWIN PANOFSKY, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, trad. it. Feltrinelli, Milano, 1961).

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 46.

puramente formali della raffigurazione in simboli di qualche cosa di raffigurato».¹⁶⁹ In un certo senso comprendiamo il visuale solo attraverso teorie, categorie o concetti linguistici.¹⁷⁰ Ma laddove l'arte moderna rappresenta un frutto, ad esempio, con una macchia di colore, la lettura del critico diventa quasi impossibile. In questo caso allora è necessario per i pittori e artisti diventare critici di sé stessi. Incrementare la distanza rappresentativa attraverso l'aggiunta dell'autocritica. Non a caso sono moltissimi i pittori del Novecento che hanno pubblicato scritti sulla propria estetica artistica, come ad esempio i già menzionati Duchamp, Kandinsky, Klee.

Su questa necessità di aggiungere all'immagine le parole come appoggio critico lo stesso Baruchello scrive:

Che la scrittura, come dice Burroughs, sia di cinquant'anni in dietro rispetto alla pittura è certamente confermato dalle pagine che seguono, con le quali un pittore descrive con parole quello che più facilmente avrebbe potuto dare a vedere nello spazio di un QUADRO e con mezzi che oggi l'immagine offre, dopo che la pittura ha introiettato con quelle del fumetto e del disegno tecnico anche le esperienze della fotografia, del cinema, della televisione. Ma l'immagine della pittura è - per tendenza- muta, e se la tentazione di parlarne, scriverne per spiegarla (o meglio spiegare sé stessi davanti al quadro) continua a occupare letterati e professori, sembra possibile che anche il pittore - vinta la battaglia duchampiana con il detto «bête comme un peintre» - provi a usare parole non intorno o sulle immagini da lui prodotte ma invece di immagini che avrebbe potuto produrre.¹⁷¹

Questa necessità di verbalizzare e comunicare l'immagine attraverso il linguaggio naturale è, a mio avviso, dettata dal funzionamento stesso del cervello umano. Se come esseri umani percepiamo il mondo principalmente attraverso immagini e poi suoni e tali suoni sono stati culturalmente tradotti in “segni-parole” allora per una completa traduzione del mondo circostante l'artista deve usare entrambi i sistemi. La misura in cui tali sistemi vengono usati varia. Nel caso di Baruchello l'immagine rimane predominante, in quella che è una traduzione di una realtà sua mentale che è dominata dal “silenzio” e in cui le parole entrano come sprazzi

¹⁶⁹ ERWIN PANOFKY, *La prospettiva come “forma simbolica”*, cit., p. 217.

¹⁷⁰ MASSIMO CARBONI, *L'occhio e la pagina*, cit., p. 47.

¹⁷¹ GIANFRANCO BARUCHELLO, *Sentito vivere*, Lugo (Ra), Exit Edizioni, 1978, p. 7.

di colore.¹⁷² Esse sono usate volutamente nella loro veste originaria di “simboli” e sempre in relazione alla capacità cognitiva di creare immagini. Scrive Baruchello:

Parole come immagini, parole con le immagini. La nascita spontanea di una parola mattutina deriva solo in parte dal giorno prima o dalla fase onirica più recente. Si presenta a volte come un nome che non ha alcun legame ricostruibile con nulla. È il puro e semplice “venire in mente”. La memoria di un suono annidato in una sinapsi desiderosa di gratificarsi scaricandosi?¹⁷³

Attraverso l’uso delle parole, Baruchello dà ai suoi quadri la voce che manca all’arte tradizionale.¹⁷⁴ Infatti, la concomitanza di parole e immagini appare come la traduzione perfetta del *logos* umano, che in Baruchello si traduce in una *imago mentis*. Essa non è *imago* nel senso di “immagine”, ma piuttosto nel senso di “rappresentazione” o anche “trascrizione” del discorso interiore proprio del ragionamento umano.¹⁷⁵ Sia parola che immagine allora appaiono come componenti inscindibili del pensiero.

Sull’uso di Baruchello di diversi linguaggi Oliva afferma che «L’opera di Baruchello [...] muove dall’assunto che ogni linguaggio rappresenta solo sé stesso e non si riferisce se non al processo formativo seguente al proprio uso. [Baruchello, pur adoperando, la tattica dell’uso incrociato di letteratura (scrittura) e fotografia o immagine, riesce a tenere i due linguaggi

¹⁷² Non a caso abbiamo visto che le parole spesso sono colorate o sono doppie come immagini, come per sottolineare la loro natura originaria di “simboli”.

¹⁷³ GIANFRANCO BARUCHELLO, *Spettacolo di niente*, cit., p. 64. La natura visuale delle parole è normale ad esempio nella lettura di un testo, laddove esse ispirano nella mente dell’artista immagini:

Immagini parallele nitide appaiono durante la lettura muta di testi. Immagini che non hanno nulla a che fare con quanto suggerisce o descrive il testo. Se, come ovvio, si segue il filo della cosa letta, si deve fare un certo sforzo per sopprimere queste immagini e non farsene sviare. Il fenomeno, più sensibile a inizio lettura, si attenua poi. Annoto in margine al testo queste apparizioni che, riprendendo in altra occasione in mano il libro, dimostrano a volte di vivere loro vita appunto “parallela” e inquietante. (GIANFRANCO BARUCHELLO, *Spettacolo di niente*, cit., p. 78.)

¹⁷⁴ La necessità di concomitanza di parole ed immagini non ha mai abbandonato Baruchello. Anche in *Piccoli demoni*, quaderno di appunti del 1994, Baruchello descrive in versi la descrizione di giocattoli che ha accumulato negli anni di cui riporta i disegni o “vivisezioni” nelle pagine del libro. “Piccoli demoni” presenti spesso nelle sue opere che decide di spiegare così come gli “viene in mente”. (Gianfranco Baruchello, *Piccoli demoni*, Dimensione Grafica, Spello, 1995). L’associazione di parole e immagini risulta quindi inscindibile come per la mente stessa dell’artista.

¹⁷⁵ Quindi rappresentazione o trascrizione sia di immagini che di parole.

distanziati e separati [...]»¹⁷⁶ e questo perché non li usa mai per convergere uno stesso significato. A mio avviso, seppur sia vero che Baruchello non usi il linguaggio come ripetizione o esemplificazione delle immagini coesistenti, la distinzione tra immagini e parole in Baruchello non è così netta laddove egli si sposta dalle une alle altre seguendo un flusso di coscienza o pensiero logico. A mio avviso, immagini e parole hanno una relazione sintattica, in quanto si associano sul piano sintagmatico. La sintassi di Baruchello, a differenza della sintassi verbale, manca però della linearità della scrittura, essa è “a macchia” o *spotting*, seguendo i raggruppamenti dei nuclei. La “lettura” delle opere di Baruchello è tutt’altro che lineare, essa può essere circolare, a spirale, uroborica, creando compulsivi *myse en abime* dell’opera nell’opera.¹⁷⁷ Attraverso le icone di cui si parlava sopra, Baruchello avvia una propria astrazione della realtà, ricreando quando avvenuto per la creazione dei primi alfabeti. In Baruchello, si assiste ad una mescolanza e fusione dell’immagine e della parola nell’uso dell’icona, ma anche in una persistenza della parola in quanto tale e dell’immagine in quanto tale all’interno di un discorso sintattico cognitivo. Il processo di “iconizzazione” del mondo è dettato dalla necessità di analisi e conoscenza, quindi nulla di nuovo per l’essere umano. Come definito da Jouffrey allora in Baruchello «tutto è linguaggio»¹⁷⁸. Anche le parole subiscono questo processo di iconizzazione, diventano simili ad immagini, vengono dipinte o scritte in corsivo; come già descritto ricordano gli “in evidenza” delle nuvole informatiche, sono gli “in evidenza” del proprio cervello.

¹⁷⁶ ACHILLE BONITO OLIVA, *Baruchello: il labirinto, davanti c’è il bel canto, dietro la tortura*, in *Baruchello. Certe idee*, cit., p. 17.

¹⁷⁷ Ad esempio, come abbiamo visto per *How to survive* in cui il disegno del manichino ritorna più volte, rappresentazione della rappresentazione.

¹⁷⁸ ALAIN JOUFFREY, *Baruchello e la scrittura del caso*, in «Marcatré» 1966, p. 339. Per Jouffrey nei quadri di Baruchello c’è il nulla, il bianco è un nulla in cui le vene e le connessioni del cervello dell’artista creano un nulla pieno di tutto. Tutto è significazione ma del nulla, in quanto quel tutto è intimo e personale e pertanto incomprensibile quanto affascinante (*Ivi*, p. 340).

Che la parola interessi Baruchello maggiormente per la sua veste formale e sonora è evidente laddove i significanti delle parole vengono tagliati e frammentati come in *Interpretacion del preambolo*, oppure per l'uso di parole tratte da altre lingue, mischiate tra loro come si incontrano in *Mi viene in mente*. Al riguardo Baruchello scrive:

Poter mescolare aggiungere cancellare nelle e con le immagini anche le parole. Parole pensate come immagini accessorie, ovvero pensate come suoni o rumori. Scritte più o meno in chiaro e trasformate in un "lettering" confinante, lettera per lettera, con la qualità di immagine.¹⁷⁹

L'idea di sperimentazione del "lettering", come nel Lettrismo di Isou¹⁸⁰, è affascinante in quanto vediamo come per Baruchello sia la pittura che la letteratura tradizionale risultano insufficiente per esprimere gli schemi del proprio pensiero. I testi scritti allora assumono nella sua sperimentazione le vesti di opere visuali, come i suoi quadri assumono l'ambiguità degli appunti. Il libro di Baruchello *Come ho dipinto certi miei quadri*, è un esempio della necessità della parola nella spiegazione critica dell'opera del pittore, ma è anche prova di come la parola sconfini nel campo della rappresentazione. Infatti, il libro è stampato nel corsivo dell'autore e con inserzioni di disegni, come fosse un quaderno di appunti. La natura stessa della prosa di Baruchello è immaginativa e visuale, non certo volta ad una comprensione immediata.¹⁸¹ Anche l'uso del corsivo rende la lettura del libro ardua e a volte incomprensibile. Il libro è una simulazione del processo creativo di un quadro di Baruchello, egli dunque dimostra come parole ed immagini nel suo cervello seguano procedimenti combinatori simili e mischiati tra di loro in quello che appare una connessione inestricabile. Come descritto da Antonio Curcetti su «Tam Tam»:

«Come ho dipinto certi miei quadri», ovvero della trasformazione del libro in uno schermo o in un luogo di proiezioni, di catalogazioni, di depositi, di indicazioni. Dietro l'ironia di Baruchello c'è la messa in crisi delle distanze e

¹⁷⁹ GIANFRANCO BARUCHELLO, *Spettacolo di niente*, cit., p. 31.

¹⁸⁰ Si veda il Capitolo II.

¹⁸¹ Si veda l'esempio a p. 16.

degli avvicinamenti della pittura moderna. Le immagini di queste pagine sono «immagini» rovesciabili, componibili e artificiali (come le parole) che hanno un ipotetico «riferimento» con quadri esistenti (?) ma molto più breve, interno, di costruzione.¹⁸²

Questa affermazione si ricollega a quanto già detto sulla sintassi delle opere di Baruchello. A mio avviso, si possono definire le immagini e le parole nei quadri di Baruchello come nuclei-morfemici di una metalingua cognitiva che l'artista usa per indagare la realtà. Inoltre, all'interno di esse si può identificare un movimento che da un nucleo ad un altro, spesso in forma circolare, dipana i ragionamenti dell'artista. Proprio la necessità di analizzare da un punto di vista diverso il movimento della narrazione nella propria tecnica estetica spinge Baruchello anche ad esperimenti cinematografici e letterari.

3.3 Oltre la pittura: il film *La verifica incerta* e Baruchello scrittore

Proprio la necessità di analizzare da un punto di vista diverso il movimento della narrazione nella propria tecnica estetica e di trovare soluzioni espressive capaci di rappresentare il proprio movimento intellettuale spingono Baruchello a sperimentare oltre alla pittura e alla scultura anche il cinema e, all'inizio degli anni '60, collabora con il regista Alberto Grifi nella realizzazione di un film dal titolo *Verifica incerta* (1964). Questa produzione fa parte di quello che la critica ha definito cinema underground e che comprende opere di vari registi che durante gli anni Sessanta e Settanta portarono avanti sperimentazioni cinematografiche alternative rispetto a quelle ufficiali di Cinecittà. Come ricorda Adriano Aprà i registi dell'*underground* italiano, soprattutto di area romana, sentono l'influenza di altre arti, soprattutto pittura e teatro e si ispirano al cinema underground americano del medesimo periodo; l'ibridazione di diverse influenze crea un'esperienza originale e il desiderio di fare

¹⁸² Citato in GIANFRANCO BARUCHELLO, *Come ho dipinto certi miei quadri*, cit. (s. p.). Il libro uscì in 250 copie di cui le prime 25, colorate a mano dall'autore.

cinema in maniera diversa, quasi a fare ripartire da zero il genere filmico.¹⁸³ Per Di Marino *Verifica incerta* può essere considerato «un film [...] simbolo stesso dell'underground nostrano».¹⁸⁴ È importante notare che il cinema underground nasce anche dal desiderio da parte degli artisti di sconfinare dalla tela ad altri media, come ad esempio Warhol e Rauschenberg. Questo per Di Marino è indice di una continuità tra il cinema underground e le avanguardie storiche, come ad esempio le sperimentazioni di Man Ray, Léger, Duchamp, Dalì.¹⁸⁵ Non a caso, secondo Di Marino, *Verifica incerta* rappresenta una rivisitazione del *décollage*, *object-trouvé*, di stile dadaista ed è un'anticipazione del filone del *found-footage* basato sull'elaborazione e ricontestualizzazione di filmati di repertorio.¹⁸⁶ Vivere la discussione del Gruppo 63 e il clima di rinnovamento linguistico di cui si sentiva la necessità tra i letterati italiani non poté non influenzare la ricerca personale di Baruchello è questo film è uno degli esempi più eclatanti della necessità di una rilettura del linguaggio filmico. Baruchello aveva già fatto film precedenti tra cui *Il grado zero del paesaggio* (1963), in cui la cinepresa è immobile davanti ad un paesaggio marino, registrando il movimento delle onde, in cui “il grado zero” non rimanda soltanto a un’idea di cinema ai primordi¹⁸⁷, ma anche vuole ironicamente richiamare l’idea di “azione zero” in quanto il regista non compie quasi alcuna azione e nel film stesso l’azione è ridotta al minimo. Quello che Baruchello fa in questo film è abolire la narrazione, le poche riprese diverse dalle onde, sono onde che si infrangono sulla sabbia e una nave che attraversa l’inquadratura e che trasporta acqua. Si vede qui come di pari passo alla

¹⁸³ ADRIANO APRÀ, *Presentazione/2*, in BRUNO DI MARINO, *Sguardo inconscio azione, cinema sperimentale e underground a Roma (1965-1975)*, Roma, Lithos editrice, 1999, p. 11.

¹⁸⁴ BRUNO DI MARINO, *Sguardo inconscio azione, cinema sperimentale e underground a Roma (1965-1975)*, cit. p. 16.

¹⁸⁵ Cfr. *Ibid.*

¹⁸⁶ Cfr. *Ivi*, p. 17.

¹⁸⁷ Si pensi agli esperimenti di Muybridge, come *The Horse in Motion* (1878) sul movimento di un cavallo in corsa, oppure a *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* (1895) dei fratelli Lumière. Quello di Baruchello è un ritorno all'origine degli esperimenti sull'immagine in movimento, quando l'idea di narrazione ancora non faceva parte del mezzo cinematografico.

sperimentazione del vuoto sulla tela, quindi il “non visibile”, Baruchello vuole esplorare l’inattività come significazione. Quindi la ricerca di Baruchello seppur usando *media* distinti si muove sempre verso i medesimi interessi speculativi. *Verifica incerta* però può essere letto come un saggio metafilmico e anche politico portando avanti come ricorda Di Marino istanze contro la guerra, l’omofobia, Hollywood e valori falsi da essa proiettati.¹⁸⁸ *Verifica incerta* fu mostrato in anteprima nel 1965 a Parigi ed ebbe il plauso di spettatori illustri come Man Ray, Ernst, Matta, Jouffroy e Duchamp. Successivamente, la pellicola venne proiettata in occasione dell’incontro del Gruppo 63 a Palermo del 1965, quando gli intellettuali del gruppo si trovarono a definire la natura e le tecniche del nuovo romanzo. Questa seconda proiezione durante l’incontro del Gruppo 63, dimostra la necessità di una narrativa nuova e sperimentale che sorpassava il confine della letteratura invadendo anche quello del cinema e della pittura. Il film di Grifi e Baruchello è costituito da una serie di immagini di Duchamp girate da Baruchello nella sua casa romana nel 1963 e dal *cut and paste* di 150.000 metri di pellicola del cinema hollywoodiano di consumo degli anni Cinquanta e Sessanta, che erano stati destinati al macero e che Grifi e Baruchello acquistarono per 15.000 lire. Come ricorda Di Marino, il montaggio è quasi un happening a sé che durò sette mesi; il materiale viene ridotto a 47 minuti in cui si possono riconoscere almeno una cinquantina di film.¹⁸⁹ Il titolo *La verifica incerta* già per la sua natura aporetica si allinea alla ricerca sperimentale che lo contraddistingue e che è propria dei movimenti di neoavanguardia degli anni Sessanta. Infatti, come affermato dalla Subrizi il nuovo paradigma dell’arte sembrava nascere dall’incertezza, dalla necessità di verificare i sistemi dell’arte stessa e di trovare nuove ipotesi che restavano aperte.¹⁹⁰ Quello che ne deriva

¹⁸⁸ BRUNO DI MARINO, *Sguardo inconscio azione, cinema sperimentale e underground a Roma (1965-1975)*, cit. p. 48.

¹⁸⁹ Cfr. *Ivi*, p. 47.

¹⁹⁰ Cfr. CARLA SUBRIZI, *L’arte oltre i confini (del cinema) dell’arte*, in GIANFRANCO BARUCHELLO, ALBERTO GRIFI, *Verifica incerta. L’arte oltre i confini del cinema*, a cura di Carla Subrizi, Roma, DeriveApprodi, 2004, p. 15.

è una decostruzione della narrazione dei film originali dovuti al *démontage* della pellicola in spezzoni, eseguito per numeri casuali, in seguito rimontati secondo criteri di similitudine tematica che non puntano tanto ad una narrazione quanto invece al montaggio stesso.¹⁹¹ Come commentato dalla Subrizi «la sceneggiatura era il punto di arrivo, non quello di partenza del film».¹⁹² Inoltre, gli otto mesi dedicati al montaggio possono essere definiti come una sorta di *happening* esteso, in cui la componente di riflessione critica entra a far parte dell'opera filmica stessa. In questa operazione ci sono ovviamente richiami al cinema formalista russo, ma portati ad un livello estremo quasi di negazione semantica.¹⁹³ A *Verifica incerta* si possono accostare altri tipi di sperimentazione artistica di quegli anni, che risentirono dei medesimi dibattiti e necessità, come i *ready made* di Balestrini ad esempio. Non a caso Balestrini stesso ha ammesso che proprio la visione di *La verifica incerta* durante l'incontro di Palermo del 1965 del Gruppo 63, lo ispirò per la composizione del suo romanzo *Tristano* (1966) che nasce dalla composizione tramite un calcolatore elettronico di una serie di sintagmi scelti dall'autore da materiale linguistico già esistente. È interessante, a mio avviso, vedere come in un medesimo clima di rinnovamento e dibattito come quello degli incontri del Gruppo 63, scrittori ed artisti si influenzarono a vicenda, sperimentando con mezzi diverse medesime istanze estetiche, come quella del riciclo di materiale comunicativo preesistente, pellicola o testo. Come affermava Barthes in quegli anni tutto era «linguaggio» quindi la riflessione da un campo ad un altro non era che una verifica costante sui modi e le forme di strutturarsi del linguaggio stesso che vanno sempre ripensati all'interno del contesto in cui nascono.¹⁹⁴ Soprattutto il riuso e

¹⁹¹ Cfr. *Ivi*, p. 16.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ Per quanto riguarda la riflessione sul film formalista russo si veda HERBERT EAGLE, *Russian Formalist Film Theory*, The University of Michigan Press, 1981.

¹⁹⁴ CARLA SUBRIZI, *L'arte oltre i confini (del cinema) dell'arte*, cit., p. 21. In quegli stessi anni sono molti i letterati che si dedicano allo studio del linguaggio cinematografico. Ad esempio, Pier Paolo Pasolini volle analizzare il fare film nel saggio "Cinema di poesia" (in PIER PAOLO PASOLINI, *Empirismo Eretico*, in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo I, a cura di Walter Siti, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1461-1488). Egli definì il suo fare film come un nuovo linguaggio poetico, «cinema di poesia», i cui segni o meglio le «unità di seconda articolazione» erano gli oggetti di natura eterodossa delle varie inquadrature che chiamò «cinémi» (come i fonemi

ricontestualizzazione permettono agli artisti di disattendere le aspettative del fruitore delle opere e di creare un discorso critico delle forme e dei generi stessi dell'arte. A proposito di questo, parlando di *Verifica incerta* Eco scrive:

Quando come in *Verifica incerta* la porta si apre, e non esce nessuno, poi si riapre, poi appare ancora chiusa, quindi si vedono persone già uscite, infine queste persone escono di nuovo, in teoria c'è una spezzatura di un sistema di aspettative, di attese, di risoluzioni, che fa sì che lo spettatore si trovi improvvisamente in una situazione di shock, una situazione di crisi.¹⁹⁵

Attraverso lo stravolgimento delle regole narrative e dei linguaggi è possibile una verifica di quei stessi linguaggi e possibilmente la sostituzione degli stessi con altri linguaggi innovativi. *Verifica incerta* risentì delle riflessioni teoriche sul linguaggio degli anni Sessanta, soprattutto dell'estetica analitica di Goodman, ma anche della teoria della «decostruzione» di Derrida e di quella della «differenza» di Deleuze; questo filone critico partiva dalla necessità di verificare il linguaggio portandolo verso la disarticolazione più estrema. In tale disarticolazione il riciclaggio di materiale linguistico o visuale previo si impone come fase di un gioco di rebus e puzzle semantici per cui tale decostruzione avviene. L'idea del ri-uso di materiale di seconda classe, quindi cestinabile, è sicuramente presente in molti dei letterati ed artisti degli anni Sessanta. Come già visto per Balestrini e Pignotti, al risemantizzazione di immagini e parole, creando nuovi segni, a volte mutanti e plurisemantici, soggiaceva una riflessione più ampia sul fare arte, sul valore dell'arte e sul mercato artistico. Lo stesso Grifi parlando di *Verifica incerta* conferma la natura critica della pellicola:

Il linguaggio con cui mi parlano questi rulli, costituiti da scorie di lavorazione, è quello delle pratiche lavorative che i salariati del cinema svolgono fuori

linguistici, ma che nel linguaggio cinematografico per Pasolini rappresentano «delle immagini primordiali, delle monadi visive inesistenti, o quasi, in realtà. L'immagine nasce dalla coordinazione dei "cinèmi"»). Quello che fece Pasolini fu cercare di applicare il discorso teorico sulla lingua del francese Ferdinand de Saussure al cinema, idea che nacque da un dibattito avuto con Christian Metz e che lo portò a cercare una formalizzazione razionale per una lingua, quella cinematografica, difficilmente inquadrabile in categorie teoriche. Ma il tentativo che da molti, tra cui Umberto Eco e Cesare Segre, fu visto come un debole esperimento in cui Pasolini confondeva il piano della *langue* con quello della *parole*, è interessante perché si traduce anche strutturalmente ed empiricamente in sue pellicole coeve come ad esempio in *Uccellacci e uccellini*. Caso ulteriore di artista che inserisce nelle proprie opere momenti di riflessione critica.

¹⁹⁵ Gruppo 63, *Il romanzo sperimentale*, Palermo 1965, cit. pp. 73-73.

campo, nella penombra del set, nella penombra della moviola, nelle «sale positivi» degli stabilimenti di sviluppo e stampa.¹⁹⁶

Cercare di mettere nel film il «fuori campo», gli operai in grembiule, per cui il cinema «è solo un incubo da dimenticare tutte le sere», rompere «lo schema fasullo del racconto»¹⁹⁷, inserire la realtà del mercato hollywoodiano, come industria e per tanto alienante per chi vi lavora, è parte dell'esperimento di Grifi e Baruchello. Tutto è falso nel cinema, le sceneggiature sono dettate dagli indici di gradimento, così come i generi più prodotti, gli eroi e le eroine andavano fatti a pezzi con una vecchia moviola in un sottoscala.¹⁹⁸ Molta della cinematografia *underground* degli anni Sessanta, riflette sul linguaggio del cinema, sul mezzo filmico e sull'etica cinematografica al pari dell'arte e della letteratura sui procedimenti creativi.¹⁹⁹ Infatti, si potrebbe accostare *La verifica incerta* alla sperimentazione cinepoetica del Gruppo 70, per quanto riguarda il riuso di immagini hollywoodiane un po' sulla scia dell'uso di immagini mediatiche che era proprio della poesia visiva e della cinepoesia. Specialmente si può fare un collegamento con il progetto quasi coevo del Gruppo 70 del film *Volerà nel 70* (1965), un *found-footage* composto da trailer di film commerciali. Lavorarono al progetto Pignotti, Marcucci, Piccini e Bueno; la natura di ri-uso e desemantizzazione è la medesima usata da Baruchello in *Verifica incerta*, anche se il film del Gruppo 70 rientra in un progetto sperimentale ben definito che è quello della poesia visiva, laddove la sperimentazione di Baruchello nasce come espansione della propria ricerca personale sul montaggio e accumulo. In entrambi i casi la sperimentazione porta a risultati estetici simili e ad un uso critico e ironico

¹⁹⁶ ALBERTO GRIFI, *Perché, da un sottoscala, facemmo a pezzi Hollywood*, in GIANFRANCO BARUCHELLO, ALBERTO GRIFI, *Verifica incerta. L'arte oltre i confini del cinema*, cit. p. 75.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ Come racconta Grifi (*ivi*, p. 77).

¹⁹⁹ Per un elenco dei film e artisti definiti *underground* degli anni Sessanta e Settanta si veda SIRIO LUGINBÜHL, *Cinema underground oggi*, Mastrogiacomo, Padova, 1974. Si ricordano anche come riferimenti critici: *Cinema d'artista italiano. 1912-2012. Lo sguardo espanso*, a cura di Bruno Di Marino, Marco Meneguzzo, Antonio La Porta, Silvana, Catanzaro, 2012 (catalogo della mostra omonima); *Off e Pop. Cinema sperimentale in Italia '60-'80*, a cura di Bruno Di Marino, Annamaria Licciardello, Roma, Domograf, 2012; *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, a cura di Adriano Aprà, Venezia, Marsilio, 2013.

postmoderno del mezzo cinematografico. In *Verifica incerta* Baruchello e Grifi giocano anche sull'idea di notorietà cinematografica e notorietà artistica, inserendo nel cast tra le star di Hollywood, protagoniste loro malgrado, anche Marcel Duchamp. Infatti, in varie parti del *cut e paste* vengono giustapposti spezzoni di riprese di Duchamp che fuma nella sua casa. Le parole degli spezzoni è il linguaggio naturale umano, ma stravolto dallo smembramento compiuto dagli autori; inoltre, essendo pezzi di un discorso da copione, quindi innaturale, accumula in esso anche la finzione semantica del mezzo filmico, creando un momento meta-filmico; in alcuni spezzoni dei ragazzi parlano in francese, creando un ulteriore vuoto semantico in quanto non vi è una traduzione; nelle scene di Duchamp, riprese a camera fissa, le labbra dell'artista si muovono, ma non vi sono parole bensì rumori di fondo. Vi è ovviamente nell'assenza della parola e nella scelta del muto un richiamo alla natura della ricerca personale dell'artista francese che secondo Baruchello «represents, an exploration of all the kinds of emptiness, an exploration of the void, a measuring of the void».²⁰⁰ Inoltre, le riprese di Duchamp, rifacendosi alle tecniche del cinema muto degli esordi, si pongono in contrapposizione al linguaggio, alla musica drammatica e da colossal degli spezzoni hollywoodiani. Grifi e Baruchello racchiudono nelle riprese di Duchamp il desiderio di ritorno ad una narrazione pure ed immaginativa dell'arte cinematografica ormai perduta. Duchamp, unica vera star di *Verifica Incerta*, nel suo silenzio, rappresenta l'unico significato estetico della pellicola. A livello di analisi semiotica e sperimentale, gli spezzoni hollywoodiani sono costituiti di parole, frasi o parti di esse che hanno un valore semantico di partenza che però non ha alcun collegamento sintagmatico con gli spezzoni anteriori e successivi. Se il significato esiste solo ad un livello potenziale, ma non logico, nella narrazione cinematografica, allora anche il “muto” delle riprese di Duchamp e il francese, che appare sporadicamente nella pellicola, hanno un valore semantico proprio in

²⁰⁰ GIANFRANCO BARUCHELLO & HENRY MARTIN, *Why Duchamp*, cit., p. 61.

quanto valore potenziale che non importa ai fini specifici del film *Verifica incerta*, ma solo in senso universale e indipendente. Questo ovviamente va contro l'idea stessa di narrazione in senso tradizionale e cinematografico. Metz scriveva:

[...] il racconto cinematografico, utilizza[...] come mezzo l'immagine. Ora, [...] ogni immagine, lungi dall'equivalere a un monema o anche a una parola, corrisponde piuttosto a un enunciato completo, di cui presenta cinque caratteristiche fondamentali: 1) Le immagini filmiche sono di numero infinito, come gli enunciati e diversamente dalle parole; esse non sono, in quanto tali, unità discrete. 2) Esse sono, in linea di principio, invenzioni di colui che «parla» (nel nostro caso il cineasta) come gli enunciati e diversamente dalle parole. 4) Esse sono altrettante unità attualizzate come gli enunciati, diversamente dalle parole che sono unità puramente virtuali (unità lessicali). 5) Esse acquistano il loro senso solo in piccola parte in opposizione paradigmatica alle altre immagini che avrebbero potuto apparire nel medesimo punto della catena, poiché queste ultime sono in numero indefinito [...].²⁰¹

Da questa affermazione di Metz, appare evidente che il linguaggio cinematografico acquisisca gran parte della propria significazione in quanto creazione autonoma del cineasta e per la relazione sintagmatica tra le varie immagini/enunciati filmici. Nel caso di *Verifica incerta* le relazioni sintagmatiche delle immagini vengono impedita dalla scelta dei cineasti che però ri-usano linguaggi di altri cineasti, venendo meno ad almeno due dei punti menzionati sopra da Metz. Quello che ne deriva è l'assenza di una semantica diegetica al film stesso, e un significato che è solo a livello di metalinguaggio. Come avviene per i *ready made* di Balestrini,²⁰² il nuovo *nonsense* che tali spezzoni creano, in quanto messi forzatamente in sequenza nella pizza di pellicola, mantengono fossilizzazioni del significato originario che volutamente si mantengono in bilico tra intellegibilità e non intellegibilità, creando straniamento nello spettatore. Di tali significati fossilizzati soltanto il muto di Duchamp si delinea come semanticamente verosimile, in quanto ogni altro linguaggio (nel senso di parole e frasi) di *Verifica incerta* soggiace alla natura filmica, o meglio alla natura di film due volte

²⁰¹ CHRISTIAN METZ, *Semiologia del cinema. Saggi sulla significazione del cinema*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 57-58.

²⁰² Si veda il Capitolo I.

(film originario e *Verifica incerta*). Inoltre, il ritorno di parti di un medesimo film originario crea *suspense* nel pubblico, il cui orizzonte d'attesa viene disatteso laddove i punti cruciali delle mini-narrazioni degli spezzoni non vengono soddisfatti, ma brutalmente interrotti. Il muto, o non detto, anche nell'esperienza filmica di Baruchello, richiama alla ricerca dell'artista verso il nulla e all'ignoto il cui significato egli tenta di carpire attraverso la sua opera d'arte. Allora il muto, come il bianco dei suoi quadri, ha un potenziale semantico molto più forte della parola e l'immagine muta ha una forza narrativa che non costretta nella gabbia del discorso può tendere ad infinite interpretazioni. Ad esempio, per quanto riguarda la natura di riflessione sui generi cinematografici *Verifica incerta* assomiglia ad esperimenti letterari fatti da scrittori contemporanei di Baruchello. Il film si interroga sul mezzo cinematografico ma anche sui generi cinematografici, compaiono il western, il cinema storico, il cinema romantico hollywoodiano, il documentario (la parte di Duchamp), il cinema francese, il dramma. Ogni pellicola è spezzata, ma il pubblico abituato a consumare i generi hollywoodiani riconosce immediatamente il genere di ogni spezzone, l'impossibilità di ricostruire un plot per i vari spezzoni genera nello spettatore frustrazione e spaesamento. Dopo *Verifica incerta* Baruchello produsse anche altri film in maniera indipendente tra cui *Non accaduto* (1968) e *Tre lettere a Raymond Roussel* (1970). Quest'ultimo è composto da una serie di riprese dall'aspetto lunare e fluido che appaiono come residui di sogni notturni; nel materiale che Di Marino ricorda essere stato girato nell'arco di dieci anni, si incontrano personaggi del mondo dell'arte come Adriano Spatola, insieme a immagini della televisione, in sottofondo la voce di Baruchello descrive una missione spaziale, una disavventura in mare, un metodo per addestrare cani.²⁰³ Questo film presenta molti aspetti interessanti, concordo con Di Marino che *Tre lettere a Raymond Roussel* ricorda alcuni film del lettrista Isou, in cui la colonna sonora vive separatamente dalle

²⁰³ Cfr. BRUNO DI MARINO, *Sguardo inconscio azione, cinema sperimentale e underground a Roma (1965-1975)*, cit. p. 50.

immagini, creando un contrasto asincronico che permette l'attuazione dello straniamento dello spettatore.²⁰⁴ Inoltre, trovo interessante che la struttura del film ricordi quella del libro di Baruchello *Avventure nell'armadio di Plexiglass* (1968)²⁰⁵ che è una raccolta di sogni fatti dall'autore e registrati su carta al momento del risveglio. Seppur pubblicato da Feltrinelli nel 1968 e presentato come “romanzo”, l'ambiguità del materiale e la scrittura è tutt'altro che letteraria. Non vi sono pretese di bella prosa, i capitoli descrivono scene di sogni che Baruchello ha fatto, e sono quasi didascalie teatrali. La scrittura diventa qui un mezzo per richiamare l'immagine onirica; l'assenza di pretese estetiche della prosa di Baruchello vuole richiamare alla supremazia dell'immagine/sogno sulla prosa e sulla narrazione.²⁰⁶ È interessante, come ha notato Subrizi,²⁰⁷ vedere l'attenzione sempre presente per il montaggio, sia esso montaggio filmico, artistico o letterario. L'importante è per Baruchello essere capaci di “trasmettersi” attraverso i mezzi comunicativi in possesso. Tale “trasmissione” però non vuole avere la pretesa di essere universale, ossia universalmente comprensibile, essa può essere solo una rappresentazione e per tanto mantenere l'oscurità comunicativa propria della psiche umana. Il montaggio diventa quindi un modo per riassemblare la “trasmissione” di quanto Baruchello percepisce e rielabora del mondo.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 51.

²⁰⁵ GIANFRANCO BARUCHELLO, *Avventure nell'armadio di Plexiglass*, Edizioni Feltrinelli Nova, Milano 1968.

²⁰⁶ Inoltre, in quarta di copertina Baruchello dava “istruzioni” su come costruire un proprio armadio di plexiglass, creando un'ulteriore immagine onirica di un armadio trasparente, in cui per 40 anni si accumulassero pensieri, appunti, oggetti, inconsciamente come nel mondo del sogno, e usarle come stimolo per sogni possibili:

Fatevi fabbricare con questo materiale un armadio di circa metri 1,60 (h) x 2,50 (l) x 0,3 (profondità). L'armadio conterrà molti cassetti... Sistemate l'armadio accanto al letto. Lasciate quindi che per almeno 40 anni i cassetti vengano a riempirsi di appunti, fotografie, distintivi, pillole, numeri telefonici, biglietti d'aereo, ritagli di stampa, bottoni, lettere, monete straniere, diari tascabili, tessere, chiavi, proiettili calibro 9, fiale di eroina, sorprese dell'uovo di pasqua, ecc. A questo punto cominciate a prelevare ogni sera un assortimento di questi oggetti; considerateli attentamente, poi riponeteli in una scatola che sistemerete sul comodino o sotto il guanciale. Appena svegli al mattino redigere subito un breve rapporto su quanto vi attraversa la mente... Avrete così scritto la vostra OPERA trasferendo alla letteratura certe tecniche adottate, altrove, negli happening. (*Ivi*, quarta di copertina).

²⁰⁷ CARLA SUBRIZI, *Piccoli sistemi*, cit.

Baruchello usa il procedimento del *ready made* anche nell'esperimento letterario *La quindicesima riga* (1968).²⁰⁸ Anche in quest'opera di Baruchello ritorna il montaggio come procedimento artistico-letterario, in quanto Baruchello assembla materiale letterario preesistente montandolo in un nuovo ordine e contesto. Questo libro ricorda da vicino i *collage* di titoli e spezzoni di giornali di Balestrini, soprattutto in *Come si agisce* (1965) e *Ma noi facciamo un'altra* (1968); se dal punto di vista di linearità sulla pagina *La quindicesima riga* è più vicina alle opere di Balestrini più tipograficamente tradizionali, a livello di componente visuale del ritaglio essi ricordano maggiormente i *Cronogrammi* (1963) di Balestrini, in cui il collage visuale è un *cut and paste* di ritagli di titoli e sottotitoli di giornali. In *La quindicesima riga* Baruchello monta insieme le quindicesime righe di 400 romanzi, sigillando il tutto con un documento notarile, ad apertura del libro, che attesta l'atto artistico compiuto. L'idea di sigillare un atto artistico con un documento notarile ha un gusto marcatamente dadaista ed è un procedimento che Baruchello compie anche ad apertura dei suoi *happening* artistici, come *Artiflex* e *Agricola Cornelia S.p.A.* Questo esperimento letterario di Baruchello rientra nel clima di sperimentazione del Gruppo 63, infatti, Baruchello aveva preso parte all'incontro del 1965 a Palermo in cui si era discussa la situazione del romanzo contemporaneo e la necessità di un rinnovamento. Il nuovo romanzo doveva ispirarsi al *Nouveau roman* francese, soprattutto Perec, Queneau e muovere l'attenzione dal contenuto alla forma in cui osserviamo anche una riduzione della vita psichica, che in questo genere di romanzo è a favore del materiale plastico esterno.²⁰⁹ Focalizzarsi principalmente sulla forma ha come conseguenza quello che Barilli ha identificato come un passaggio dall'*ego* all'*es* ossia la minimizzazione dell'io dell'autore.²¹⁰ Da quel dibattito videro la luce romanzi in cui emergono personaggi *animaleschi* con istinti primari

²⁰⁸ GIANFRANCO BARUCHELLO, *La quindicesima riga*, Roma, Lerici editore, 1968.

²⁰⁹ *Ivi*, p. 114.

²¹⁰ RENATO BARILLI, *La neoavanguardia italiana*, cit., pp. 78 e sgg.

come, ad esempio, quelli di Lucentini e D'Arzo e anche Leonetti. Oppure come in *Memoriale* di Volponi si innesca una regressione al prepuberale, a fasi evolutive primordiali.²¹¹ Avviene un lento degrado verso l'*everyman*, inteso come rappresentazione di ciò che accomuna ogni essere umano prescindendo dal suo ceto sociale o livello culturale. Negli autori italiani l'"oggettivazione" si traduce nella tendenza comune all'accumulo di parole sulla pagina, che foneticamente e visualmente si materializzano. Manganelli, ad esempio, opera un procedimento di straniamento del genere stesso del romanzo; in *Hilarotragoedia* (1964) e in *Nuovo romanzo* (1969), egli crea dei non-romanzi, usando forme che secondo la definizione di Luperini sono *pseudotrattatistiche*, tardorinascimentali e barocche; il genere romanzo viene sovvertito e parti trattatistiche o annotazioni diventano parte integrante della narrazione, una forma ibrida che estrania il lettore. Baruchello fa proprio il dibattito sul romanzo e sulla necessità di rinnovamento della forma del Gruppo 63 e adotta soluzioni proprie. *Mi viene in mente. Romanzo* come si è già detto non è un romanzo, ma un insieme di immagini e *topoi* ricorrenti nelle sue opere dell'inizio degli anni Sessanta, l'unico collegamento con il genere romanzo è il sottotitolo "romanzo" e il fatto che sia stampato in un libro. *La quindicesima riga* è un metaromanzo in cui Baruchello riflette sul genere e crea un nuovo genere fatto solo di quindicesime righe di cui sancisce la paternità con un atto notarile; inoltre, l'ambiguità dell'opera di Baruchello nasce, come per Balestrini, dal fatto che ogni quindicesima riga appare come un'immagine, una parte tagliata da un altro libro e montata in un contesto nuovo in cui essa non è più frase, ossia insieme di parole, ma piuttosto un'icona, il significato originario della frase è perduto e il significato nuovo è difficilmente decodificabile. *Avventure nell'armadio di Plexiglass*, dal canto suo, è uno zibaldone di sogni, appuntati la mattina seguente e che non avrebbero il diritto estetico di essere pubblicati se a firmare l'opera non fosse l'artista Baruchello. Questo genere di sperimentazioni, a mio avviso, dimostra l'attenzione

²¹¹ *Ivi*, pp. 136 e sgg.

di Baruchello nel voler compiere un'analisi di parola e immagine che trascenda i generi, i codici e i media precostituiti e sia una riflessione totalizzante sull'arte come significazione. Un'operazione simile, oltre ai già menzionati *Cronogrammi* di Balestrini, è l'opera *Prototeatro 2* (1963) di Alfredo Giuliani e Gaspare Novelli.²¹² Quest'opera nacque all'interno della sperimentazione verbo-visuale, sebbene Giuliani e Novelli erano membri del Gruppo 63 e non del Gruppo 70 essi intrapresero al pari di Balestrini sperimentazioni di poesia visiva. La composizione del collage verbovisivo di *Proteatro 2* richiama la linearità del *collage* di Baruchello di *La quindicesima riga*, creando una lettura che tende alla LINEA e più che al CAMPO, prendendo in prestito la definizione di Barilli,²¹³ ossia ad una lettura lineare più che circolare.

Un altro esempio di questa corrispondenza con sperimentazioni letterarie è, a mio parere, l'opera pittorica *Le jeux du monde* (1965). Credo che quest'opera richiami il sottotitolo dell'opera di Julio Cortazar del 1963 *Rayuela. El juego del mundo*. L'opera di Baruchello fu uno dei primi plexiglass esposti nella personale a New York nel 1964, presso Cordier & Ekstrim. Se l'opera di Cortazar gioca sulla composizione libera delle pagine, che il lettore fa a inizio lettura seguendo le istruzioni contenute nel pacchetto-libro, in cui la conclusione dell'opera risulta completamente casuale e combinatoriamente infinita, Baruchello gioca sulla sovrapposizione degli strati di plexiglass o aggiunta di immagini microscopiche che potrebbero seguire all'infinito. Non a caso Baruchello stesso dichiara «dipingo piccolo in una superficie di 2 metri per 2 per farvi entrare tante immagini come nella Sistina»²¹⁴, quindi il suo intento è quello di avere quanto più contenuto possibile in uno spazio limitato. Potremmo dire anche la stessa finitezza dipende dalla limitazione del tempo della vita; avere un tempo finito come

²¹² Come già menzionato l'opera e la ricerca estetica di Novelli sono molto vicine a quelle di Baruchello.

²¹³ LUIGI BARILLI, *La piramide capovolta*, cit. p. 97.

²¹⁴ Citato in JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *La pittura del segreto nell'epoca post-moderna: Baruchello*, cit. p. 24.

essere umano lo porta a rincorrere nuovi pensieri altre intricate riflessioni, senza però porre limiti a un ritorno circolare degli stessi. Non a caso in molte opere ritornano immagini, simboli o parole già ampiamente usate in opere precedenti. Un po' come per Duchamp con il suo *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, più conosciuto come *The Large Glass*, opera a cui lavorò per quasi un decennio e che dichiarò "definitivamente inconclusa" nel 1926 solo perché si ruppe accidentalmente,²¹⁵ anche Baruchello fatica ha lasciare tematiche a lui care che pertanto riprende da punti di vista diversi e attraverso mezzi espressivi diversi.

3.4 L'happening artistico: le esperienze di *Artiflex* e *Agricola Cornelia S.p.A.*

Achille Bonito Oliva, nel suo *Arte e sistema dell'arte*,²¹⁶ scritto nel 1975, prendeva coscienza di come il mercato dell'arte avesse assunto le qualità di universalità, necessità e oggettività che erano proprie dell'opera d'arte. Questa acquisita consapevolezza metteva in luce il paradosso di come l'arte potesse in qualche modo sopravvivere solo grazie al fatto che la sua mercificazione potesse certificarne la natura stessa di arte. Oliva scriveva che il mercato era:

un ingranaggio lucido e perfetto che afferma la propria universalità attraverso la distribuzione internazionale del prodotto artistico, la propria ineluttabilità attraverso la assicurazione (seppur mistificatoria) di sopravvivenza e di sostentamento economico dell'artista, la propria oggettività attraverso la coscienza cinica (nel nostro sistema neocapitalistico) di dare statuto di esistenza e riconoscimento all'opera d'arte²¹⁷

Tristemente non poteva esistere più l'arte senza il mercato. Partendo da simili riflessioni, già nel 1968, Baruchello aveva messo in luce la stessa situazione dell'arte attraverso una serie di happening presso la Galleria Tartaruga di Roma con la fondazione della

²¹⁵ L'opera venne accidentalmente rotta nel trasportarla al Brooklyn Museum. Il contingente stato fisico dell'opera, in pezzi, poi assemblata di nuovo, gliela fece dichiarare definitivamente conclusa.

²¹⁶ ACHILLE BONITO OLIVA, *Arte e sistema dell'arte*, Pescara, Galleria Lucrezia De Domizio, 1975.

²¹⁷ *Ivi*, p. 24.

Finanziaria Artiflex. L'esperimento nasce, come ricorda Trini, dalla speranza o desiderio che l'artista non debba essere al servizio del mercato, ma che invece in quanto artista possa far finta di essere un'industria e mimare i termini del mercato.²¹⁸ La società *Artiflex* venne pubblicizzata su riviste come «Marcatré» e «Quindici»,²¹⁹ con la qualificazione “Artiflex mercifica tutto”. «Avevamo fatto», scrive Baruchello, «un listino delle merci e dei servizi Artiflex, un gran numero di prodotti: la razione di sopravvivenza per naufraghi, la maglia lunghissima, la mezza giacca con la sola parte sinistra, che so, il razzo per chiedere soccorso, si chiamava “la stella rossa”... insomma tantissimi prodotti Artiflex».²²⁰ All'evidente intento ironico e provocatorio dell'esperienza di Artiflex, si associava anche il desiderio di Baruchello di comunicare con il pubblico, fosse anche un pubblico principalmente di letterati ed artisti come nel caso degli happening di Artiflex. Sono d'accordo con quanto osservato da Massimo Trini nella sua *Introduzione a Baruchello*, ossia che il desiderio dell'artista è anche quello di comunicare alle masse;²²¹ nelle opere di Baruchello si coglie un desiderio alla “massificazione” della conoscenza, alla stratificazione dei significati e allusioni in modo da permettere una fruizione e godimento minimo anche al pubblico medio²²². I contenuti dei suoi lavori oscillano tra erudizione e cultura popolare, tra filosofia e prassi quotidiana, quasi come in un'epica moderna in pittura, in cui, come sostiene Trini, si legge «una forte predisposizione alla comunicazione orale- che non è solo parlare con la voce, ma anche farsi ascoltare»²²³. Lo stesso Baruchello in

²¹⁸ Cfr. TOMMASO TRINI, *Introduzione a Baruchello. Tradizione orale e arte popolare in una pittura d'avanguardia*, cit., p. 68.

²¹⁹ Sono entrambe riviste nate all'interno del Gruppo 63. Marcatré fu fondata a Genova nel 1963 e diretta da Battisti, Quindici fu fondata nel 1967 e vide alla sua direzione Giuliani, in seguito soppiantato da Balestrini. Le riviste furono un mezzo di confronto e dibattito per scrittori ed artisti del Gruppo 63.

²²⁰ Cit. in TOMMASO TRINI, *Introduzione a Baruchello. Tradizione orale e arte popolare in una pittura d'avanguardia*, cit., p. 68.

²²¹ *Ivi*, p. 30.

²²² Baruchello credeva che i bambini fossero i migliori lettori dei suoi quadri (Cit. in JEAN FRANÇOIS LYOTARD, *La pittura del segreto nell'epoca post-moderna*, Baruchello, cit., p. 19)

²²³ TOMMASO TRINI, *Introduzione a Baruchello. Tradizione orale e arte popolare in una pittura d'avanguardia*, cit., p. 30.

una sua intervista con Arturo Schwarz afferma che molti dei suoi quadri «sono stati concepiti, in senso molto lato, come programmi di trasmissioni televisive che potrei fare se- invece di avere una lastra di alluminio- avessi abbastanza potere di disporre di una stazione emittente radiotelevisiva».²²⁴ Come sostiene Subrizi, Baruchello identifica i suoi quadri con un *happening* mentale che vuole avvenire come fosse un programma televisivo su frequenze neurali, non possedendo una stazione televisiva emittente.²²⁵

Questa necessità di comunicazione con il pubblico, inteso anche come massa, compratore, sfruttatore del prodotto, sia esso arte, letteratura, bene di consumo, è quanto traspare dall'esperienza di *Artiflex* con una provocazione di stampo dadaista. Nel caso del “teatro-pacco”, gli *objects trouves* che vi si trovano all'interno, messi dall'artista secondo criteri logici spesse volte indecifrabili, erano pensati per creare una reazione nel ricevente del pacco. Egli doveva poi compilare un formulario di tale reazione e inviarlo indietro. L'happening avveniva a distanza spaziale dall'artista stesso, e in dicotomia temporale; il pubblico ricevente il pacco, diventava parte dell'opera d'arte stessa, creando una sorta di paradosso.²²⁶ Come seconda fase dell'happening i riceventi potevano a loro volta mandare un

²²⁴ *Ivi*, p. 29-30.

²²⁵ Cfr. CARLA SUBRIZI, *Piccoli sistemi*, in Baruchello. *Certe idee*, cit., p. 60. L'interesse per l'immagine in movimento capace di una profondità narrativa diversa, è documentata dai film di Baruchello, tra cui *Verifica Incerta*. In esso, la successione quasi frenetica di immagini hollywoodiane e riprese di Duchamp che fuma un sigaro, creano un effetto irritante di “zapping” ante-litteram. La fascinazione e repulsione del mezzo televisivo è documentata da progetti come *Television limiter* (1966-1967), progetto in cui Baruchello ridusse, tramite un apposito schermo opaco, la visione di immagini televisive tanto da rendere frustante l'esperienza degli spettatori. La televisione è protagonista anche di *Quarata sere in Tv* (GIANFRANCO BARUCHELLO, *Quaranta sere in tv*, Exit Edizioni, Milano, 1996). Per quaranta sere Baruchello riassume la visione e percezione di un programma trasmesso alla televisione. Una serie di scritti sul tema “cosa ricordi di quello visto ieri sera?” proposta dall'editore Alvaro Becattini. Irruzione nel mondo della televisione commerciale che lo ha sempre affascinato per la sua idiozia e involontaria comicità. Quel che ne risulta è una narrazione a volte surreale che svela una natura alienante del mezzo televisivo, descritto come noioso e pieno di fondi di magazzino incapaci di intrattenere il pubblico, ma anche il suo forte potere immaginativo su una mente artistica come quella di Baruchello. Una relazione di amore-odio nata dalla consapevolezza del potere quasi oppiaceo che la televisione ha sui telespettatori.

²²⁶ Achille Bonito Oliva nel citato *Arte e sistema dell'arte* affronta questo stesso concetto di trasmutazione del pubblico da mero ricevente a parte dell'opera d'arte stessa. Nel momento della fruizione lo spettatore deve creare dentro di sé ciò che l'opera d'arte promette ma ancora non ha dato (in ACHILLE BONITO OLIVA, *Arte e sistema dell'arte*, cit. p. 28).

“teatro-pacco”, diventando a loro volta artisti.²²⁷ Si sminuiva o annullava, in questo modo, l'autorità unica dell'artista Baruchello che richiedeva la collaborazione del pubblico per poter perpetuare la creatività artistica dei suoi *happening*. Allo stesso tempo, Baruchello vuole sottolineare l'indispensabilità del pubblico per le proprie opere. Non vi è arte se non vi è pubblico, come non può esserci più arte senza mercato. Nonostante questa necessità comunicativa riscontrata da Trini l'arte di Baruchello è lungi dall'essere di stampo popolare. Al contrario è intellettualmente complessa e non di facile lettura. Il suo approccio al pubblico/massa è di natura prettamente erudita.

Ma cosa accade se l'opera d'arte non è di «rapido consumo»²²⁸, come l'opera di Baruchello? Descrivendo la fruizione dei quadri di Baruchello Duchamp affermava che «c'est un peintre qui fait de tableaux qu'il faut regarder de très près pendant une heure».²²⁹ La complessità dell'opera di Baruchello dapprima smarrisce e scoraggia, ma apre, poi, una fitta serie di misteri che affascinano lo spettatore che si fermi ad osservarli attentamente. Questo perché, come scrive Trini:

L'arte di Baruchello [...] ha la stranezza di interessare non tanto l'ottica visiva (visibilità e distanza dipendono solo dalle diottrie della vista) quanto due dimensioni fisiche, due infiniti: l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo. Nelle aggregazioni verbali e iconiche che qui incontriamo, certuni vedono telescopicamente un macrocosmo- di conseguenza lo trattano a misura «cosmica», discutono di massimi sistemi, sia etici sia politici, con problemi misurabili in magnitudini. [...] Altri sono invece tentati di perdersi nei particolari- perché pare impossibile leggere il tutto.²³⁰

Fruire l'opera di Baruchello non è sicuramente una fruizione rapida, ma necessità un'analisi critico-intellettuale, e per tanto non è un'arte per tutti. In questo senso l'opera di

²²⁷ Cfr. TOMMASO TRINI, *Introduzione a Baruchello. Tradizione orale e arte popolare in una pittura d'avanguardia*, cit., p. 70 e sgg.

²²⁸ Così definiva la letteratura contemporanea di consumo Manganelli nel primo numero di *Grammatica*.

²²⁹ Cit. in TOMMASO TRINI, *Introduzione a Baruchello. Tradizione orale e arte popolare in una pittura d'avanguardia*, cit., p. 64.

²³⁰ *Ivi*, pp. 15-16.

Baruchello si avvicina alle esperienze letterarie di altri membri del Gruppo 63 come Balestrini, Manganelli, Sanguineti.

Proprio la necessità di creare una fruizione lenta, spinsero Baruchello a fare un esperimento di un *happening sui generis*, definito dall'artista "happening allargato". L'esperienza di *Cornelia Agricola S.p.A.*, iniziata nel 1973 nella campagna romana e portata avanti per circa un decennio, sarà oggetto artistico dettagliatamente documentato, indagato e descritto in varie mostre e pubblicazioni, determinando un'interconnessione inestricabile tra agricoltura e arte, o anche materialità ed arte, in quanto per un artista tutta l'esperienza umana è riproducibile dalla sua mano. Nel libro *Why to image? A narrative on art and agriculture*²³¹, conversazione di Baruchello con l'amico Henry Martin, l'artista riflette sull'esperimento di *Cornelia Agricola S.p.A.* e interconnette questa esperienza materiale alle riflessioni duchampiane di arte e vita, ed infatti, come affermato da Baruchello e Martin nella *Prefazione* «one of the essential themes of this book is the relationship of the private to the public, and the book is itself the product of a moment in which an entirely ear, Gianfranco Baruchello, the owner and operator of Agricola Cornelia, found the sense of his activities on his farm to be shaping itself towards some larger general feeling that he wanted to explore [...]»²³². Questa idea di flusso continuo di materiale artistico dal privato al pubblico, sembra dettato dalla riconquista dell'idea di "natura ispiratrice" in senso aristotelico. La mente dell'artista/uomo riconosce nella natura, nella terra circostante, la complessità propria delle sue strutture intellettuali²³³, la *mimesis* di tale complessità si traduce nei quadri e opere d'arte di Baruchello di questo periodo che riflettono sull'uomo e sull'universo, come nelle foto che illustrano i

²³¹ GIANFRANCO BARUCHELLO, HENRY MARTIN, *How to Image. A Narrative on Art and Agriculture*, McPherson & Company, New York, 1983.

²³² *Ivi*, p. 3.

²³³ Ma anche quegli stessi vuoti, "fuori-campo", misteriosi e affascinanti che natura e mente condividono, di cui si parlava pocanzi e che in Baruchello sono rappresentati dallo sfondo bianco, monocromatico o trasparente dei suoi quadri.

momenti fondamentali del ciclo produttivo agricolo. Se la fabbrica e la produzione di massa con i meccanismi massmediatici che ne conseguono sono fondamentali nella *pop art* e nell'arte post-moderna in generale, entusiasticamente per la prima, come avversione nella seconda, Baruchello rivendica la terra e la creazione del prodotto agricolo, come sistema parallelo da riscoprire e da cui farsi condurre all'origine dell'ispirazione primaria e primitiva dell'arte.²³⁴ Si può leggere nell'esperimento di Baruchello, un ritorno all'agricoltura dal fascino virgiliano, alla pace dei campi; laddove l'umanità puntava allo spazio e all'esplorazione dell'universo, Baruchello aspirava, invece, ad un ritorno alle caverne, alla primitiva scoperta dell'agricoltura e della capacità creativa umana. Baruchello dichiara che non c'è senso che l'uomo vada nello spazio se ha dimenticato le sue origini e che l'artista «have to revisit the earth again, return to the cave, the cavern, and meditate on nature itself, meditate on the granular nature of the earth, of dirt, think about the veins of rock that run beneath it, the veins of rock and the veins of water»²³⁵. *Agricola Cornelia S.p.A.* si configurava quindi come una risposta polemica all'esplorazione dello spazio o degli spazi della modernità, ma anche una *tabula rasa* del mondo circostante, del consumismo come potere politico transnazionale, delle conoscenze previe, e un apprendimento nuovo e non mediato culturalmente della natura. Questa esperienza di Baruchello può essere definita allo stesso tempo come investigazione del proprio privato, attraverso la contemplazione dei campi, ma anche riflessione politica, nel senso di pubblica diffusione, tramite la scrittura di documenti e l'esposizione di opere ispirate all'agricoltura. Come dichiarato da Baruchello, il clima politico dei primi anni '70, con la bomba di Piazza Fontana a Milano, e le Brigate rosse contribuirono alla decisione di fuggire in campagna soprattutto per pensare.²³⁶ Una sorta di rifugio georgico, che richiama a tutta una tradizione che

²³⁴ GIANFRANCO BARUCHELLO, HENRY MARTIN, *How to Image. A Narrative on Art and Agriculture*, cit. pp. 20 e sgg.

²³⁵ *Ivi*, p. 21.

²³⁶ Cfr. *Ivi*, p. 29.

da Virgilio, passa per Pindemonte, fino agli Impressionisti, a Gauguin, ma che ha la consapevolezza della perdita ormai irreversibile che la terra ha subito. Scrive Baruchello in *Agricola Cornelia S.p.A.* che bucolico «non si può certo definire il trattore con la botte del micidiale diserbante o il suo equipaggio infagottato in vecchi impermeabili di plastica, con volti nascosti dalle maschere antigas. Perché questa è la necessità: dove sono le molte mani necessarie per strappare le erbacce o i tanti soldi per pagarle?»²³⁷. Infatti, il fascino dell'agricoltura per Baruchello risiede nella sua natura di *ars* nel senso letterario di “atto” o “azione”, che come altre operazioni umane possono essere ricondotte al fare arte laddove il soggetto creatore sia per definizione “artista”. Baruchello afferma che «I was interested in the idea that farming this land could also be considered a work of art»²³⁸; inoltre, pensava che *Agricola Cornelia* potesse essere una risposta alla *Land Art*, che in quegli stessi anni rivendicava la natura come oggetto artistico. Baruchello rigettava l'idea estetica del grande e si focalizzava sul piccolo, sui semi, sugli ortaggi; l'enorme non ha senso se non si conosce il piccolo in esso contenuto. Miniaturizza la propria riflessione come nelle sue tele in cui nuclei di immagini microscopiche si dipanano su un fondo completamente neutro, lasciando nel non-detto la totale libertà dell'interpretazione. Inoltre, la *Land Art* usava la terra per creare un'estetica inutile, Baruchello rivendicava un uso estetico utile, producendo patata e barbabietole.²³⁹ Baruchello voleva anche riprendere il discorso estetico di Duchamp e andarvi oltre. Infatti, se con la sua *Fontana* l'artista franco-americano aveva voluto criticare la cultura borghese del suo tempo, Baruchello voleva fare un gesto che criticasse anche gli aspetti sociali e politici della cultura borghese.²⁴⁰ Trattando un camion di patate e carote come aveva fatto

²³⁷ GIANFRANCO BARUCHELLO, *Agricola Cornelia S.p.A.*, 1973-'81, Exit edizioni, 1981, p. 8 anche in GIANFRANCO BARUCHELLO, *Io sono un albero. Trent'anni di esperienza tra arte e natura*, Villa Adriana (Roma), Grafica Ripoli, 2000, p. 12.

²³⁸ GIANFRANCO BARUCHELLO, HENRY MARTIN, *How to Image. A Narrative on Art and Agriculture*, cit., pp. 35-36.

²³⁹ Cfr. *ibid.*

²⁴⁰ *Ivi*, p. 38.

Duchamp con il suo orinale, Baruchello faceva dell'economia agricola un'estetica, una provocazione dadaista; «[...] anything is art if you say that it's art, [...] anything is art if an artist does it»²⁴¹. Ma facendo questo andava anche oltre il dadaismo. In accordo con la transizione verso una *Conceptual Art*,²⁴² si potrebbe dire che l'esperienza di *Agricola Cornelia S.p.A.* dematerializzava l'*object trouvée* duchampiano, qui oggetto agricolo (naturale e artificiale allo stesso tempo), riducendolo a "concetto", in quanto esso rappresentava la riflessione concettuale dell'artista, si riduceva al "doppio" o allegoria di tale pensiero attraverso un significante "in azione" espanso. Al riguardo Baruchello, riflettendo nello specifico sull'azione agricola, afferma:

Immaginiamo adesso che l'attività di Baruchello, intorno a un disegno a matita su carte interrotta dall'urgenza del parto di una vacca. Bene: B. corre nella stalla (è domenica, non ci sono aiuti) e con sua moglie aiuta a far nascere il vitello, gli lava le narici e le orecchie, lo copre di paglia dopo averlo strofinato con questa. Niente di speciale, qualsiasi agricoltore lo fa; ma B. non è agricoltore, è pittore e guarda caso il disegno al quale stava lavorando girava intorno a immagini proprie del corporeo, dell'interno, dell'utero eccetera. B. ha dunque vissuto il parto non diversamente dal processo mentale seguito dal disegno e al ritorno al suo tavolo vivrà il disegno come la prosecuzione immediata e naturale di quel parto.²⁴³

Possiamo capire da questa citazione che per Baruchello ogni evento della vita in *Agricola Cornelia S.p.A.* ha un valore estetico analogo al lavoro artistico che avviene nel medesimo frangente temporale. Baruchello crea una correlazione e analogia tra eventi che casualmente si sovrappongono come la nascita di un vitello e il disegno su cui sta lavorando. Inoltre, *Agricola Cornelia*, come già detto, voleva avere un valore politico, Baruchello desiderava che questo suo esperimento fosse "contro il sistema prestabilito". Infatti, aspirava a combattere le forme di potere che, in quanto intellettuale, lo trasformavano

²⁴¹ *Ivi*, p. 39.

²⁴² Si veda DAVID HOPKINS, *The Death of the Object: The Move to Conceptualism* in ID. *After Modern Art, 1945-2000*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 161-195.

²⁴³ GIANFRANCO BARUCHELLO, *Agricola Cornelia S.p.A., 1973-'81*, cit., p. 11.

contemporaneamente in oggetto e strumento di tale potere.²⁴⁴ Contemplare e trascendere un evento ciclico come la crescita e morte delle foglie, può allora essere un atto di ribellione al sistema e alla nozione di valore che tale sistema impone, in quanto l'artista si dedica ad un'attività non produttiva. *Cornelia Agricola S.p.A.* può essere interpretata quindi come atto artistico e riflessione politica allo stesso tempo, nonché seguito logico delle riflessioni di Baruchello del decennio precedente sull'arte e fare arte. Un passaggio dall' «aesthetics of the Everyday»²⁴⁵ come definita da Michael Principe a un'etica politica universale rappresentata dall'atto artistico-agricolo non solo come valore estetico ma anche come valore d'uso. Con le parole di Baruchello:

Non era soltanto questione di lavorare la terra... La questione era di lavorarla partendo da un punto di vista molto particolare. Ero sedotto dall'idea che lavorare questa terra potesse essere considerato come un'opera d'arte. Anche il prodotto, come opera d'arte. Coltivare questa terra avrebbe potuto essere un modo attraverso cui leggere il vero significato politico di un'opera d'arte.²⁴⁶

Dall'altro lato, vi è in Baruchello anche il desiderio di narrare e ridicolizzare i significati e soprattutto significanti del mondo contemporaneo, che fanno dell'arte un prodotto commerciale. Con l'happening esteso di *Agricola Cornelia S.p.A.* Baruchello vuole porsi contro la commercializzazione consumistica dell'arte e retrocederla al pari dell'agricoltura all'*ars*, azione artigianale umana, nel senso antico del termine.

3.5 Le metafore dell'albero e del giardino: Baruchello e la vita come arte totale

La pittura allora non è mai solo immagine, essa è il risultato della percezione di più sensi che permette all'artista di comprendersi meglio. Come Baruchello ribadisce in *Spettacolo di niente*:

²⁴⁴ GIANFRANCO BARUCHELLO, HENRY MARTIN, *How to Image. A Narrative on Art and Agriculture*, cit., p. 40.

²⁴⁵ MICHAEL A. PRINCIPE, *Danto e Baruchello. From Art to the Aesthetics of the Everyday*, in *The Aesthetics of Everyday Life*, edited by Andrew Light and Jonathan M. Smith, Columbia University Press, New York, 2005, pp. 56-69.

²⁴⁶ Cit. in CARLA SUBRIZI, *Piccoli sistemi*, in *Baruchello. Certe idee*, cit., p. 80.

Si ha talvolta la sensazione che il “pensiero della pittura” si possa rivelare ricco di altri aspetti che sfuggono, altri “discorsi” (vere e proprie parole, nomi, motivi musicali) che prorompono, lampeggiando suscitati dal gesto del disegnare o anche solo di capire la tela. In modo autonomo, dico, come se fosse in corso un parallelo sogno-da svegli o l’ascolto di un discorso “altro” di solito represso, taciuto per raggiunto compenso mentale della normalità. Si prova l’emozione “come se” si stesse per capire qualcosa di più.²⁴⁷

Se in Wagner il *leitmotiv* permetteva la possibilità di un’opera totale, in cui ogni parte era riconoscibile come l’intero, in Baruchello i *leitmotiv* permettono il riconoscimento dell’artista come un *unicum* che si dipana nelle varie opere. All’interno del Gruppo 63 si era parlato della possibilità di un’opera totale, soprattutto Spatola in *Poesia totale*²⁴⁸ ha analizzato la possibilità di creare una poesia totalizzante in cui parola, immagine e suono possano amplificare la percezione estetica del fruitore. L’idea di “totalità” non è intesa per Baruchello come idea di finitezza, quanto più come idea di “comprensività”, in quanto come già affermato in Baruchello si parte dal presupposto di accumulazione. In *Why Duchamp*, Baruchello offre una descrizione di Duchamp che penso si possa applicare a Baruchello stesso. L’artista scrive che:

I’m more interested in saying that you get involved with Duchamp in much the same way that you walk into a forest. And a tree may be older than another tree, but that doesn’t make any difference since it’s still a tree, no matter if it’s taller or shorter, it’s still a part of the forest. And as you move about in this forest, you begin to understand that it’s full of secrets, you begin to realize that it’s haunted by spirits; you realize that this forest is the locus of your house, or your lair, and your fear as well, if you want to have a look at it.²⁴⁹

²⁴⁷ GIANFRANCO BARUCHELLO, *Spettacolo di niente*, cit., p. 51.

²⁴⁸ ADRIANO SPATOLA, *Poesia totale*, cit.

²⁴⁹ GIANFRANCO BARUCHELLO & HENRY MARTIN, *Why Duchamp*, cit., pp. 33-34. Il tema della foresta o bosco come metafora della ricerca artistica dell’ignoto, ritorna anche nel testo *Spettacolo di niente*, dove l’artista afferma:

Il nulla si identifica con un bosco [...]. Nel bosco non collocavo immagini ma era lo stesso atto di immaginare che vi lasciava i suoi segni. Identificavo la mia stessa facoltà di immaginare con il bosco [...] il bosco si costituiva come un assise di tutti i significati in assenza del soggetto. Bosco che diventa inconscio se me ne approprio coniugandolo come tale. (GIANFRANCO BARUCHELLO, *Spettacolo di niente*, cit., p. 61).

A mio parere, questa descrizione potrebbe descrivere una qualunque delle opere di Baruchello. Sono foreste di segni di cui non importa l'origine o la datazione nel vocabolario dell'artista, sono complessi da leggersi come la foresta di Duchamp ma in cui si possono inventare favole o stimolare calcoli trigonometrici.²⁵⁰ L'unico modo per abbracciare il significato e di non fissare il particolare per troppo tempo, di guardare all'insieme più che all'atomo della narrazione e lasciarsi guidare dai *topoi* segnici che ricorrono nelle varie opere. La metafora del bosco, albero o in seguito giardino, è usata da Baruchello spesso per indicare lo spazio conoscitivo personale. Specialmente il giardino in quanto opera umana è metafora del tentativo di "messa in ordine" del proprio pensiero attraverso la rappresentazione artistica. Durante l'esperimento di *Agricola Cornelia*, o le riflessioni più tarde, opere di agricoltura o rappresentazioni di serre,²⁵¹ ribadiscono l'atto ordinatorio della mente umana sull'amalgama indistinto della natura. La razionalità però non soggiace a quest'atto ordinativo, infatti in *Io sono un albero* Baruchello scrive che:

L'esperienza del giardino e del bosco è più recentemente riflessa da quadri diafani [...] dove la percezione della disposizione dei cespugli, degli alberi, la fotografia mentale degli ostacoli, dei sassi e quanto altro riconducibile a quella fantasie/realtà che è stata *Agricola Cornelia*, prende l'aspetto di un giardino tutto interno alla mente di chi guarda. Qui schematizzato in una testa che alberga "con leggerezza" un minuscolo labirinto verde. Trasformare il proprio cervello in una superficie aperta, un prato: questa è stata l'utopia, del giardino e del bosco di cui questo quadro reca le tracce.²⁵²

La mente quindi appare come un'immagine contenente altre immagini e che può essere rappresentata a sua volta in un quadro. Il pensiero stesso si raffigura come l'immagine di un

²⁵⁰ Cfr. UMBERTO ECO, *Una conversazione con Gianfranco Baruchello* in *Baruchello. Bringer of Plurabilities*, cit., pp. 53-54.

²⁵¹ GIANFRANCO BARUCHELLO, *Io sono un albero*, cit., p. 70. L'artista scrive:

Creature vegetali stilizzate sono collocate, a rappresentare "i sentimenti", in una schematica "serra del cuore" del 1977 che custodisce, a temperatura di affetti e cura idrica d'amore. Feci allora una serie di queste "serre". (*ibid.*)

²⁵² *Ivi*, p. 84.

albero o di un giardino. L'idea della mente dell'artista come spazio/giardino è confermata da Baruchello che scrive:

Secondo me il pensiero e la sensibilità, il SENTIRE hanno, si potrebbe dire una sede "menale" che ciascuno immagina secondo personalissimi meccanismi e che risponde ad esigenze e a fasi che mutano nel corso dell'esistenza. Questa sede ha una natura e delle coordinate [...] del tutto inverificabili e arbitrarie. Per quanto mi riguarda ho attraversato nella mia esistenza molte sedi diverse fino a giungere, alla fine degli anni '80, ad immaginare dunque un radicamento della mente non più nello spazio simbolico "chiuso" ma nell'assolutamente aperto, vitale e metaforico Giardino.²⁵³

La presa di coscienza del pensiero come spazio e immagine, non fa altro che rafforzare l'idea della conoscenza e ragionamento attraverso un input primariamente visuale, come si diceva sopra.

Ma l'idea dell'albero non è recente nella produzione di Baruchello, già nel 1962 intitolava un suo quadro *Io sono un albero*. A proposito di questo Subrizi scrive che:

Io sono un albero è [...] un quadro emblematico del 1962. Baruchello mette in atto: un processo di identificazione. Lo stesso che lo avrebbe portato ad identificare il proprio cervello con un prato (il giardino del 1989) e la propria immaginazione con un bosco. [...] la ricerca di identificazione con cose e oggetti è il sintomo di un pensiero che deriva di sé stesso, che non costituisce propri fondamenti ma che si muove. Oltre i limiti e le apparenze per diventare errante e sperimentare lo spostamento logico del proprio essere. L'albero è NATURA, ma anche elemento carico di mitologie. L'albero cosmico è il passaggio tra cielo, terra e abissi e in quanto tale è attraversamento, lo spostamento invisibile che mette l'universo in comunicazione. [...] Essere un albero diventa allora l'esperienza di viaggio della mente. [...] l'albero viene a costituire per Baruchello l'immagine stessa di un tempo trascorso, sintetizzato e ricondotto all'istate del presente, in una convergenza che annulla la prospettiva storica e ribalta il punto di vista.²⁵⁴

Concordo con questa affermazione di Subrizi perché l'albero ritorna in molti quadri, installazioni e opere di Baruchello, ad esempio in *Mi viene in mente* l'icona albero compare ossessivamente in molti disegni. L'albero è per Baruchello una metafora dell'opera d'arte, che oltrepassa la finitezza in un viaggio verso l'indeterminato, quasi simbolo mitologico. In un

²⁵³ Ivi, p. 53.

²⁵⁴ CARLA SUBRIZI, *Agricoltura mentali pensate con le mani*, in GIANFRANCO BARUCHELLO, *Io sono un albero*, cit., p. 193-194.

certo senso quindi l'opera di Baruchello è un'“opera totale” in quanto atemporale e che si appella a *topoi* atemporali. Questo si collega alla lettura di Trini dell'opera di Baruchello come epica in quanto presenta ripetizioni, riprese e zeppe, ma a mio avviso si deve piuttosto leggere la produzione di Baruchello come folclore personale in quanto l'artista ritorna sempre su temi e *topoi* propri del proprio linguaggio in una riflessione continua e uroborica. Se è vero che l'opera di Baruchello segue trame di tipo folklorico allora può essere analizzata attraverso le categorie di Propp. È lo stesso Baruchello a riflettere su Propp in *Cappuccetto Rosso raccontato alla rovescia* laddove «rimemorava appunto questa fiaba ma stravolgendola: cominciava con il cacciatore che operava la laparotomia sul lupo, che poi divorava definitivamente Cappuccetto Rosso»²⁵⁵ Anche Trini identifica in Baruchello una riflessione su Propp che traspare anche da alcune parole del critico russo usate come titoli di suoi quadri.²⁵⁶ La favola sottende un modello culturale e ha origine dall'*ethos* di una civiltà, richiama ad una tradizione tramandata per via orale che ha un senso arcaico ma anche di indefinitezza. Le zeppe, l'errore, i cambiamenti sono propri sia di tale cultura popolare che dei quadri di Baruchello. Sebbene concordi con Trini che Baruchello usi strategie simili all'epica (ripetizioni e *leitmotiv*) non credo che si possa parlare di un Baruchello *epico*²⁵⁷ in quanto la fruizione dell'opera di Baruchello è lontana da quella dell'epica, le sue opere sono complesse e non permettono un godimento estetico semplice, al contrario l'epica permette diversi livelli di fruizione e comprensione. Anche Lyotard nella sua analisi di Baruchello riconosce la natura narrativa che qualunque delle sue opere, libro, quadro o scatola «sono “grandi magazzini di storielle invisibili, appena udibili, che emergono nel visuale e ci si segnalano incomprensibilmente [...]»²⁵⁸. Ma per Lyotard tali narrazioni sono

²⁵⁵ MASSIMO TRINI, *Introduzione a Baruchello*, cit. p. 20.

²⁵⁶ Cfr. *Ivi*, p. 21.

²⁵⁷ Si ricorda quanto già descritto sul desiderio di comunicazione con il pubblico soggiacente alla sperimentazione di Baruchello.

²⁵⁸ FRANÇOIS LYOTARD, *La pittura del segreto nell'epoca post-moderna: Baruchello*, cit. p. 11

indecifrabili e non hanno alcun fine didattico o morale. Concordo con Lyotard quando associa i segni dei quadri di Baruchello ai monogrammi kantiani. «Kant», spiega Lyotard, «chiama monogrammi gli ideali della sensibilità. Sono dei “fantasmi incomunicabili” che abitano i giudizi dei pittori e dei fisionomisti».²⁵⁹ Per Kant i monogrammi non si possono articolare in concetti, né sono simboli di qualcosa, essi sono più in basso nella gerarchia kantiana delle facoltà, sono immersi nel visibile ma invisibili.²⁶⁰ Per Lyotard «Le piccole immagini disseminate sulle superfici o nelle scatole di G[ianfranco] B[aruchello] fanno parte di questi monogrammi. Non hanno alcuna funzione didattica. [...] né la loro sagoma né la loro disposizione nello spazio sono fissate secondo fini plastici [...]»,²⁶¹ esse sono solo depositi di narrazioni potenziali ancora ad uno stadio possibile. Lyotard li definisce anche *historiuncolae*,²⁶² in quanto non avendo pretese estetiche al livello narrativo si cristallizzano ad un livello orale e con strutture affabulatorie basilari.²⁶³ Credo che la creazione di nuclei narrativi minimi di icone ricorrenti servi a Baruchello per riflettere sul linguaggio artistico stesso e su come la narrazione possa avvenire attraverso l'ausilio di immagine e parola.

Un altro concetto interessante sempre inerente alla potenzialità narrativa di cui parla Lyotard è l'accostamento alla rappresentazione teatrale, specialmente a quella del teatro asiatico, in particolar modo il teatro Nô.²⁶⁴ In esso l'aspetto visuale e gestuale sovrasta l'aspetto linguistico. La narrazione avviene principalmente attraverso la rappresentazione. Che l'arte, un quadro o una scultura, possa essere potenzialmente narrativa, ha interessato vari artisti del

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ Cfr. *Ibid.*

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² *Ivi*, p. 19.

²⁶³ Infatti, Baruchello era solito dire che i bambini guardando i suoi quadri non si domandavano il significato, ma li prendevano per quello che erano. (*Ibid.*)

²⁶⁴ L'idea sembra suggestionare anche Lyotard che scrive «I monogrammi di Baruchello ritmano lo spazio visuale, i battiti dei tamburelli ritmano certe spiagge sonore dello spettacolo Nô.» (JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *La pittura del segreto nell'epoca post-moderna: Baruchello*, cit. p. 29).

secolo passato. La narratività è parte della discussione sul *Paragone delle arti* e abbiamo visto come le icone di Baruchello abbiano un movimento implicito nelle icone stesse. L'intento narrativo è comune a molti artisti del secolo passato. Le *historiuncolae* di Baruchello, soprattutto quelle contenute nelle scatole, ricordano a mio avviso nell'intento narrativo il circo di Alexander Calder. Il tipo di meraviglia che si prova nell'osservazione delle opere e delle micronarrazioni di Baruchello è molto simile a quella provata nel vedere una registrazione di uno dei tanti spettacoli del circo in miniatura dell'artista americano.²⁶⁵ L'interesse per la narrativa potenziale è proprio del suo circo come delle sue sculture; i *Mobiles* infatti, possono compiere movimenti una volta innescati. La narrazione si attua attraverso azioni prestabilite da perni o funi e per tanto è l'artista a definirne il raggio di possibilità. In Baruchello anche la narrazione è limitata a quanto di tale narrazione egli decide di fissare nell'opera, ma le implicazioni degli spazi vuoti ne potenzia la significazione all'infinito. L'idea del circo rientra nella riflessione di Baruchello, che infatti nel 1974 compone una scatola intitolandola *Lo spettacolo del circo di pietra interrotto dal lancio dei lacrimogeni*. Questa scatola a mio avviso è molto simile al circo di Calder ed ha una medesima valenza di riflessione artistica attraverso l'intrattenimento narrativo.

In conclusione, credo che creare un mondo rappresentativo potenzialmente mobile o modificabile è come trasportare esternamente a sé stessi il "parlare mentale" che avviene nel proprio cervello, con le rielaborazioni che in esso nascono e evolvono. Credo che le narrazioni delle opere di Baruchello prendono spunto dalla realtà che l'autore vive quotidianamente, ma schematizzate in *topoi* simbolici con cui egli le richiama alla memoria nell'atto artistico. Queste

²⁶⁵ Alcune delle rappresentazioni sono reperibili su YouTube. Nelle registrazioni del circo non vi è audio, come nel cinema muto, l'immagine in movimento è quanto crea la narrazione. Gli avvenimenti sono generati dagli oggetti stessi del circo costruiti dall'artista. Essi possono compiere solo serie di azioni per cui sono stati progettati e che si possono ripetere all'infinito come per i suoi *mobiles*. L'intervento dell'artista o un intervento esterno devono mettere in moto la narrazione per permettere che avvenga.

narrazioni possono essere su qualunque tema. nella narrazione di Baruchello rientra tutto il pensabile e non, infatti egli scrive che:

[...] si può montare una fiaba anche con i fatti della realtà, con i titoli dei giornali di oggi, con la storia che ti racconta il vicino di casa, il compagno di viaggio in treno. Tante fiabe, tante storie, fanno un mito. [...] Le fiabe di domani saranno diverse e uguali nelle strutture a quelle di ieri, tutte riconducibili a schemi, reticoli, letture trasversali. [...] Nuove fiabe stavano per nascere nel sessantotto, nel settantanove, per essere e riessere intessute con lotte, i nuovi eroi, i nuovi prigionieri, i morti, i superstiti. [...] Facciamone di racconti e di fiabe per non dimenticarci quello che vogliono farci dimenticare [...] ed è così che un canto popolare [...] può funzionare come un cortocircuito di rivolta. Facciamo allora tutti un po' anche il poeta, il pittore, lo scrittore, il musicista se ci riesce di strappare una fetta di vita a una società che la nega; bastano cinque minuti alla settimana per cominciare.²⁶⁶

L'immaginazione, la figurazione del pensiero narrativo attraverso l'espressione artistica è, allora, non solo una necessità imprescindibile ai fini della conoscenza, apprendimento e progresso ma anche l'unica arma che l'uomo possiede verso la disumanizzazione della vita. I racconti con noi stessi permettono di riconoscerci come esseri pensanti e come noi stessi. «Non aspettiamo la rivoluzione» scrive Baruchello «cominciamo oggi a raccontare di noi stessi a noi stessi e ai figli. Inventiamoci i nostri racconti, i nostri miti per essere più forti, per far paura non solo con le lotte a chi crede di possedere i mezzi per schiacciare con la nostra fantasia anche la nostra volontà».²⁶⁷ Il mito e la fiaba personali richiamano allora ad un tempo di purezza e innocenza culturale che sembra perso, ma che continua ad essere anelato a livello inconscio dall'umanità quasi come una catarsi culturale e personale. Le immagini e il linguaggio nelle opere di Baruchello sono usati come innesco immaginativo per la trasmissione della propria storiografia personale che ha un valore tropaico simile al mito.

²⁶⁶ GIANFRANCO BARUCHELLO, *Pittura e Pratica*, in TOMMASO TRINI, *Introduzione a Baruchello*, cit. p. 85 e sgg.

²⁶⁷ ID., *Pittura e Pratica*, in TOMMASO TRINI, *Introduzione a Baruchello*, cit., pp. 92-93.

Conclusione

Questo lavoro è un'analisi dell'opera di Balestrini, Pignotti e Baruchello dalla fine degli anni Cinquanta alla fine degli anni Settanta, periodo, in Italia, di grandi cambiamenti a livello sociale e culturale. Questi autori presero parte al dibattito letterario del Gruppo 63 (Balestrini e Baruchello) e del Gruppo 70 (Pignotti) e, più in generale, alle riflessioni di quella che la storia letteraria ha definito Neoavanguardia. Partendo da una comune necessità di rinnovo linguistico, il Gruppo 63 e il Gruppo 70 si mossero verso soluzioni formali particolari e distinte; soprattutto all'interno del Gruppo 63 gli intellettuali svilupparono poetiche personali e caratterizzanti, anche in ambiti diversi quali ad esempio poesia (Balestrini) e pittura (Baruchello). In particolare, si è compiuta una descrizione e analisi del codice poetico ed artistico impiegato da Balestrini, Pignotti e Baruchello giungendo a delineare tratti comuni e caratteristiche individuali. Seguendo linee di rinnovamento linguistico che hanno le proprie basi nello strutturalismo e nel post-strutturalismo, si è osservato come nelle opere degli autori presi in esame si assista ad una materializzazione della parola, che acquisisce caratteristiche proprie dell'immagine. Questo nasce soprattutto dalla riflessione sull'origine stessa dei sistemi di scrittura e su come essi si basino su simboli rappresentanti oggetti della realtà. La ridefinizione di parola alfabetica verso il simbolo/immagine permette allo stesso tempo un'amplificazione delle potenzialità semantica della stessa, ma anche un'enfasi maggiore a livello del significante/forma. Infatti, negli autori presi in esame si è notato un'attenzione particolare al procedimento, *priëm* come definito dallo strutturalismo russo, costruttivo dell'opera poetica o pittorica, con una rispettiva riduzione della componente semantica, il significato delle opere coincide con la forma delle stesse.

Inoltre, la sperimentazione linguistica di questi autori nasce anche da una necessità di riscattare la lingua e la comunicazione, in generale, dall'alienazione dell'uso della società capitalistica. Riprendendo concetti propri della critica marxista, dello strutturalismo, ma anche

di critici post-strutturalisti, come Barthes e Foucault, Balestrini, Pignotti e Baruchello si muovono verso una defamiliarizzazione dei codici linguistici ed artistici in modo da estraniare il lettore/spettatore dalle posizioni di comoda fruizione della letteratura e dell'arte. Nei tre autori presi in esame è riscontrabile una forte influenza delle avanguardie storiche. Ad esempio, la tecnica del *collage*, usata profusamente sia da Balestrini che da Pignotti, nasce con il Cubismo; l'uso di oggetti del reale come opere d'arte, che è un tratto di molte installazioni di Baruchello, nasce con il Surrealismo e il Dada. L'uso della parola nella sua natura di immagini, riscontrabile in tutti e tre gli autori presi in esame, ha influenze del paroliberoismo di Marinetti, ma anche del movimento Lettrista di Isou e dalla poesia concreta del gruppo Noigandres. Il riuso di materiale verbale, visivo e materiale è una tecnica comune di Balestrini, Pignotti e Baruchello. Il riuso di materiale linguistico permette a Balestrini di creare una propria *langue* che si basa sulla *langue* di altri autori che consequenzialmente si innalza a livello di nuova *parole*; la lingua viene sovvertita nella sua struttura saussuriana. Inoltre, Balestrini usa le stringhe di parole dei propri *collage* come base della sua nuova sintassi, creando pertanto un nuovo simbolo/segno espanso la cui genesi è accostabile alla formazione per accostamento di nuovi ideogrammi nelle lingue logografiche. Il segno/parola si espande quindi a segno/sintagma. Una medesima espansione avviene per il segno verbo-visivo nelle poesie visive di Pignotti. Nei suoi *collage*, commistione di immagini e parole, Pignotti usa il medesimo codice e retorica della comunicazione di massa, ma la rottura del legame segno-significato e l'accostamento straniante di elementi diversi e cozzanti tra loro innesca l'ironia con cui la poesia visiva riesce a portare avanti la propria "guerriglia semiologica" al sistema. La poesia verbo-visiva diventa una sorta di super-segno tripartito in cui coesistono il significante e significato originario più il significato straniante verbovisivo. Il riuso di materiale preesistente accostato in maniera nuova e scomoda per il recipiente dell'opera permette a Balestrini e Pignotti di palesare l'alienazione linguistica a cui l'uomo contemporaneo è

costretto dalla società, alienazione di cui non si è coscienti. In tal senso anche Baruchello compie un'operazione simile di riuso nei suoi *left over*, installazione di riciclo del materiale lasciato sul tavolo da lavoro la sera prima, ma anche nell'esperimento letterario *La quindicesima riga*, ispirato dall'incontro del Gruppo 63 del 1965 sul romanzo e sulla necessità di un rinnovamento formale. Un medesimo riuso di materiale, in questo caso filmico, preesistente è *La verifica incerta*, film montato insieme a Grifi, nato dall'assemblaggio di pellicola hollywoodiana destinata al macero e di spezzoni di riprese con Marcel Duchamp che fuma. La negazione alla creazione di ulteriore materiale significante, sia esso linguistico, visuale o filmico, non è una negazione totalizzante della parola o dell'immagine, ma piuttosto il tentativo di salvare la parola e l'immagine dalla banalità del contesto comunicativo in cui è nata, dissacrando proprio tale contesto con il riuso ironico.

Queste soluzioni estetico-formali nascono da una riflessione sulla natura del linguaggio e sulla possibilità di sottrarlo dall'alienazione semantica inflitta dalla società. L'operazione è anche di riscatto della parola, in quanto componente della comunicazione e del ragionamento razionale dell'essere umano. Nei quadri di Baruchello si è riscontrato l'uso di immagini e simboli comunicativi archetipici delle società arcaiche e dei bambini, come ad esempio scarabocchi, immagine totemiche di alberi, falli, fiori o immagini geometriche di base. Tale impiego risiede in una retrocessione della parola ad una fase pre-alfabetica, in cui la necessità di comunicazione si manifestava attraverso simboli e immagini collegati da psicologi e antropologi all'evoluzione stessa del cervello dell'essere umano. Lo scarabocchio in particolare è una tecnica riscontrabile anche nelle opere verbo-visive di Pignotti e di Baruchello degli anni Sessanta. Lo scarabocchio lungi dall'eliminare la significazione, la espande in quanto indice di una fase comunicativa che ancora deve delinearsi.

L'innovazione del presente studio consta nell'aver messo in relazione tre autori che ebbero un ruolo importante nel clima di rinnovo intellettuale degli anni Sessanta e di tracciare

un'analisi accurata delle loro opere, delineando tratti comuni e peculiarità. Soprattutto, l'accostamento di un pittore, Baruchello, a due poeti, Balestrini e Pignotti, ha permesso un'analisi molto più ampia della sperimentazione della Neoavanguardia e di come medesime soluzioni formali vennero adottate su supporti artistici distinti (pagina, tela, pellicola cinematografica, ecc.). Questo studio è importante anche alla luce dell'influenza e degli stimoli che questi autori, ed in generale gli autori della Neoavanguardia, hanno dato ad autori delle generazioni più giovani e di come le sperimentazioni degli anni Sessanta abbiano, condividendo il punto di vista di Anceschi, reso l'Italia «un paese dove la cultura sia praticata nella ricchezza, nella varietà, nella complessità, per fare, insomma, anche dell'Italia, un paese culturalmente avvertito»¹ al livello internazionale. La complessità e l'originalità delle opere di Balestrini, Pignotti e in pittura di Baruchello, il loro coinvolgimento nella cultura europea ed internazionale, hanno aperto la strada ad una cultura italiana più intraprendente e più conscia del dibattito artistico e culturale a livello mondiale.

In conclusione, sebbene le sperimentazioni degli autori presi in esame siano, analizzandole da vicino, molto diverse, credo di poter concludere che Balestrini, Pignotti e Baruchello arrivano ad usare immagini e parole e la loro giustapposizione o sovrapposizione come un mezzo per spezzare la sacralità del linguaggio scritto come istituzione millenaria. L'accostamento di immagini e parole di Pignotti, l'interpretazione della lingua come immagine portata avanti da Balestrini e Baruchello, ossia la retrocessione della comunicazione scritta a simbolo, sono tecniche di sperimentazione e ricerca volte alla rilettura sincronica e diacronica della lingua e della comunicazione umana in generale. Tale analisi permette alla parola e alle immagini di incontrarsi nella loro similarità comunicativa e non più come concetti in opposizione.

¹ Cit. in *Introduzione*, in AA. VV., *Il Gruppo 63, quarant'anni dopo*, Bologna, Pendragon, 2005, p. 13.

Apparato iconografico

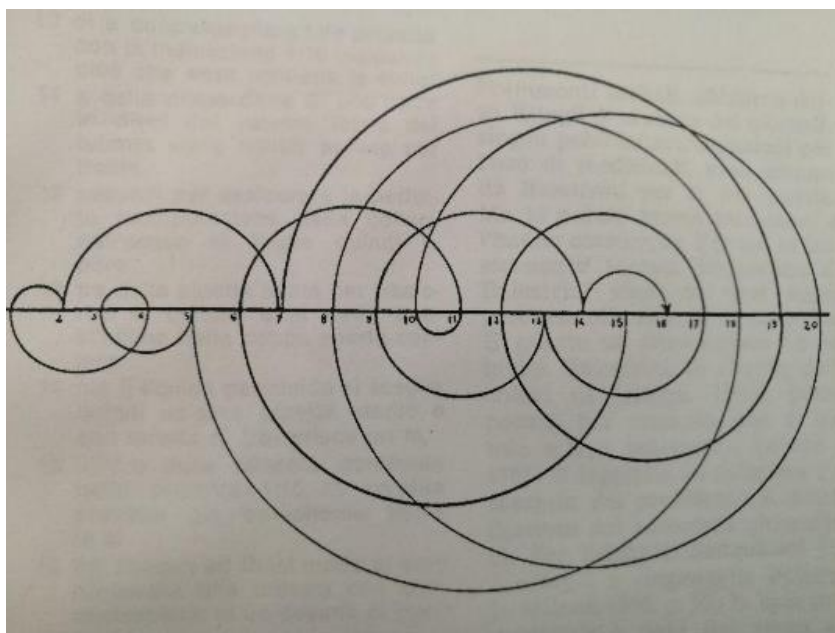


Fig. 1, CESARE CAVALLERI, Traiettorie di lettura di *Ma noi facciamone un'altra*.²

se
 nasce
 morre nasce
 morre nasce morre
 renasce remorre renasce
 remorre renasce
 remorre
 re
 desnasce
 desmorre desnasce
 desmorre desnasce desmorre
 nascemorrenasce
 morrenasce
 morre
 se

Fig. 2, HARNALDO DE CAMPOS, *se / nasce / morre*, 1958.³

² Immagine tratta da CESARE CAVALLERI, *Balestrini invita a farne un'altra*, in «Studi cattolici», Milano, marzo 1969, pp. 206-209, p. 207.

³ Immagine tratta da LAMBERTO PIGNOTTI, STEFANIA STEFANELLI, *Scrittura verbivisiva e sinestetica*, cit. pp. 126-127

cinemacinemacinemacinemacinemacinemacinem
 acinemacinemacinemacinemacinemacinemacine
 macinemacinemacinemacinemacinemacinemacin
 emacinemacinemacinemacinemacinemacinemaci
 nemacinemacinemacinemacinemacinemacinemac
 inemacinemacinemacinemacinemacinemacinema
 cinemacinemacinemacinemacinemacinemacinem
 acinemacinemacinemacinemacinemacinemacine
 macinemacinemacinemacinemacinemacinemacin
 emacinemacinemacinemacinemacinemacinemaci
 neracinemacinemacinemacinemacinemacinemac
 inemacinemacinemacinemacinemacinemacinema
 cinemacinemacinemacinemacinemacinemacinem
 acinemacinemacinemacinemacinemacinemacine
 macinemacinemacinemacinemacinemacinemacin
 emacinemacinemacinemacinemacinemacinemaci
 nemacinemacinemacinemacinemacinemacinemac
 inemacinemacinemacinemacinemacinemacinema

Fig. 3, ILSE & PIERRE GARNIER, *Cinéma*, 1981.⁴

i qualsiasi s
 mo con la seconda dom
 ssiede sin dall'inizio un ass
 osa determina il piano della prim
 i della blastula con ciò che si svilu
 a e l'altra tutta la destra dell'organi
 unto in cui lo spermatozoo fecondante ent
 ediano in modo tale che una delle due cellu
 tutto naturale supporre che il piano della pr
 o la prima divisione in due cellule dell'uovo f
 ra nell'uovo definiscono un piano sarebbe del
 econdato in un animale determina il piano m
 pperà poi nell'animale questo asse e il p
 le contiene in potenza tutta la sinistr
 e polare che collega i poli vegetativ
 smo compiuto e in secondo luogo c
 pecie elevata dei protozoi po
 a divisione cominciare
 anda l'uovo d

Fig. 4, NANNI BALESTRINI, *Perimetri*, 1968.⁵

⁴ Immagine tratta da *ivi*, pp. 144-145.

⁵ Immagine tratta da NANNI BALESTRINI, *Ma noi facciamone un'altra*, cit., p. 71.



Fig. 5, NANNI BALESTRINI, *Contro il pericolo*, 1961.⁶



Fig. 6, NANNI BALESTRINI, *L'avanguardia*, 1964.⁷

⁶ Immagine tratta da <https://www.pinterest.com/looklateral/lattuada-studio-selection/>; contenuta in NANNI BALESTRINI, *Come si agisce*, cit., p. 201. Il collage su carta venne adattato alla stampa tipografica.

⁷ Immagine tratta da *Con gli occhi del linguaggio*, cit., p. 161.

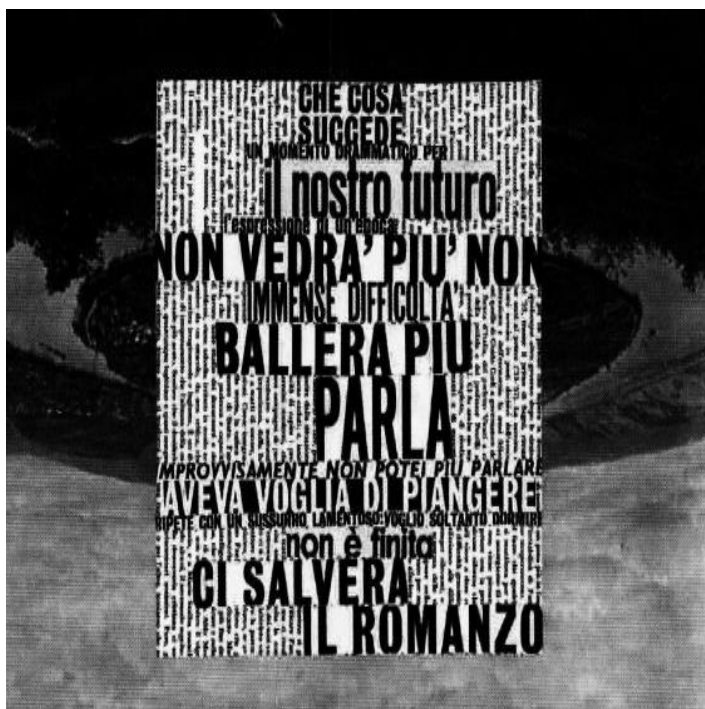


Fig. 9, NANNI BALESTRINI, *Il romanzo*, 1962.¹⁰



Fig. 10, NANNI BALESTRINI, *Il Paradiso*, 1961.¹¹

¹⁰ Immagine tratta da NANNI BALESTRINI, *Qualcosa per tutti*, cit., p. 29.

¹¹ Immagine tratta da NANNI BALESTRINI, *Qualcosa per tutti*, cit., p. 19.

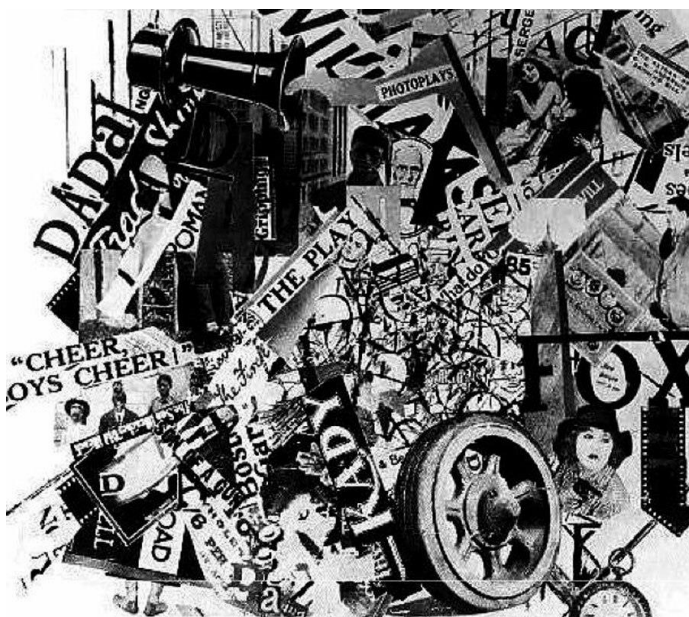


Fig. 11, JOHN HEARTFIELD, GEORGE GROSZ, *Life and Works in the Universal City 12.05 Noon*, 1919.¹²

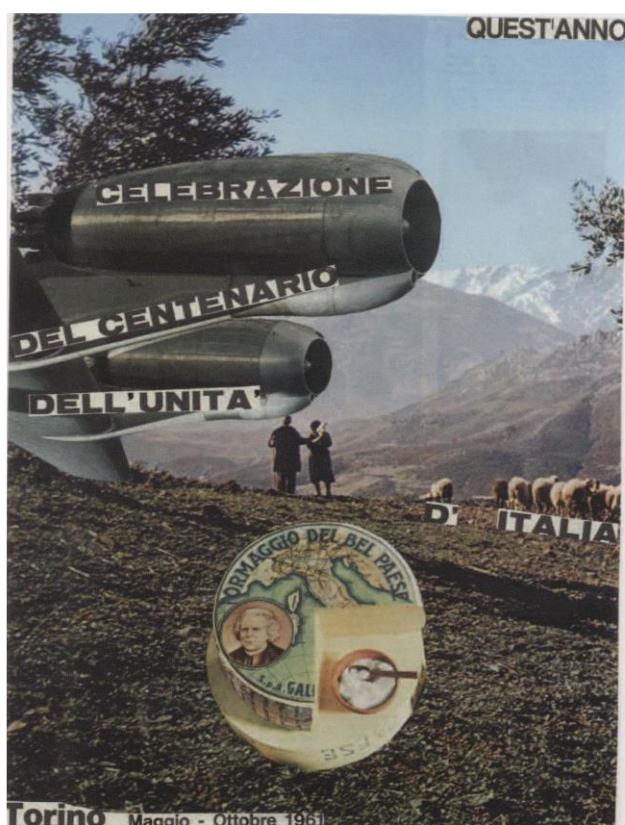


Fig. 12, NANNI BALESTRINI, *Centenario*, 1961.¹³

¹² Immagine tratta da <https://mediartininnovation.com/2014/05/25/john-heartfield-george-grosz-life-and-work-in-the-universal-city-12-05-noon/>.

¹³ Immagine tratta da NANNI BALESTRINI, *Qualcosapertutti*, cit., p. 22.



Fig. 15, NANNI BALESTRINI, *Qualcosa per tutti*, 1963.¹⁶

¹⁶ Immagine tratta da *ivi*, p. 57



Fig. 16, NANNI BALESTRINI, *Benvenuto Marcello*, 1965.¹⁷



Fig. 17, NANNI BALESTRINI, *La folla*, 1963.¹⁸

¹⁷ Immagine tratta da *ivi*, p. 67.

¹⁸ Immagine tratta da *ivi*, p. 51.



Fig. 18. *Simmia di Rodi Ascia*, prima del 270 a. C.¹⁹

O Bouteille
 Pleine toute
 De mysteres,
 D'une aureille
 Je t'esoute
 Ne differes,
 Et le mot proferes
 Auquel pend mon cœur.
 En la tant divine liqueur,
 Qui est dedans tes flancs reclôse,
 Baccus, qui fut d'Inde vainqueur,
 Tient toute verité enclose.
 Vin tant divin, loing de toy est forclosé
 Toute mensonge et toute tromperie
 En joye soit l'ame de Noach^e closé,
 Lequel de tōy nous fit la tempête.
 Sonne le beau mot, je t'en prie,
 Qui me doit oster de misere
 Ainsi ne se perde une goutte
 De toy, soit blanche, ou soit vermeille
 O Bouteille
 Pleine toute
 De mysteres,
 D'une aureille
 Je t'esoute
 Ne differes.

Fig. 19, FRANÇOIS RABELAIS, *O Bouteille* in *Gargantua et Pantagruelle*, 1532.²⁰

¹⁹ Immagine tratta da VINCENZO ACCAME, *Il segno poetico*, cit., 12.

²⁰ Immagine tratta da *ivi*, p. 16.



Fig. 22, CARLO BELLOLI, *Guerra Terra*, 1943.²³

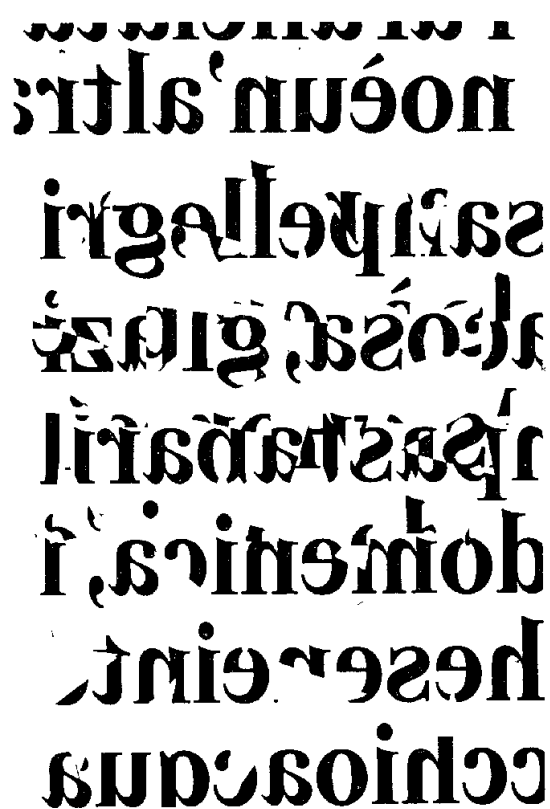


Fig. 23, ADRIANO SPATOLA, *Zeroglifico*, 1973.²⁴

²³ Immagine tratta da https://it.m.wikipedia.org/wiki/Carlo_Belloli.

²⁴ Immagine tratta da LAMBERTO PIGNOTTI, STEFANIA STEFANELLI, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, cit., p. 123.

...che non solo non è un uomo, ma è un
...che non solo non è un uomo, ma è un
...che non solo non è un uomo, ma è un

...che non solo non è un uomo, ma è un
...che non solo non è un uomo, ma è un
...che non solo non è un uomo, ma è un
...che non solo non è un uomo, ma è un
...che non solo non è un uomo, ma è un
...che non solo non è un uomo, ma è un
...che non solo non è un uomo, ma è un
...che non solo non è un uomo, ma è un

...che non solo non è un uomo, ma è un
...che non solo non è un uomo, ma è un
...che non solo non è un uomo, ma è un
...che non solo non è un uomo, ma è un
...che non solo non è un uomo, ma è un
...che non solo non è un uomo, ma è un
...che non solo non è un uomo, ma è un
...che non solo non è un uomo, ma è un

Fig. 24, EMILIO ISGRÒ, *Cancellatura*, 1968.²⁵



Fig. 25, LAMBERTO PIGNOTTI, *Disegno a matita*, 1945-46.²⁶

²⁵ Immagine tratta da *ivi*, p. 125.

²⁶ Immagine tratta da <http://www.lambertopignotti.it/poesiavisiva.html>.

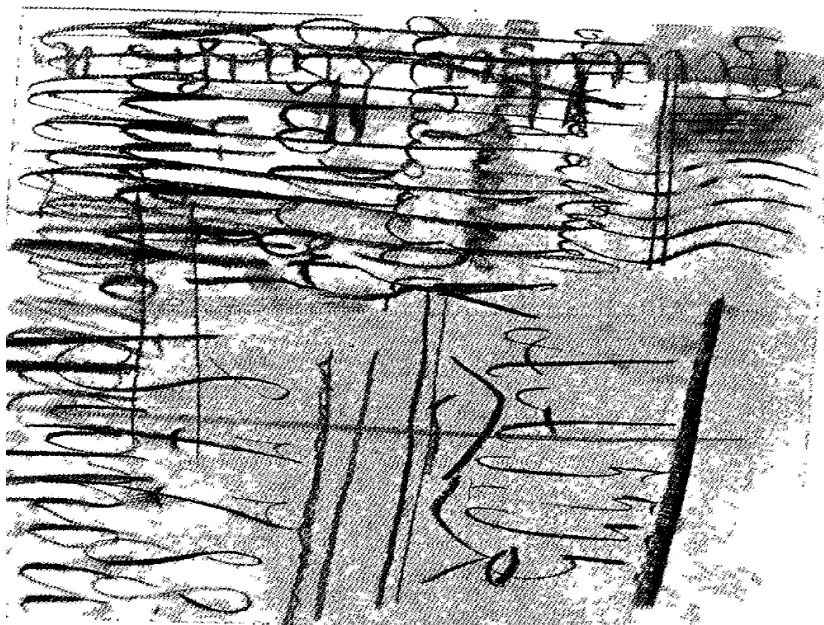


Fig. 26, LAMBERTO PIGNOTTI, *Disegno con gessi colorati*, 1945-46.²⁷



Fig. 27, ANDY WARHOL, *Coca-Cola Bottles*, 1962.²⁸

²⁷ Immagine tratta da *Ibid.*

²⁸ Immagine tratta da <https://www.wikiart.org/en/andy-warhol/green-coca-cola-bottles>.



Fig. 28, LAMBERTO PIGNOTTI, *Una forma di lotta*, 1962.²⁹

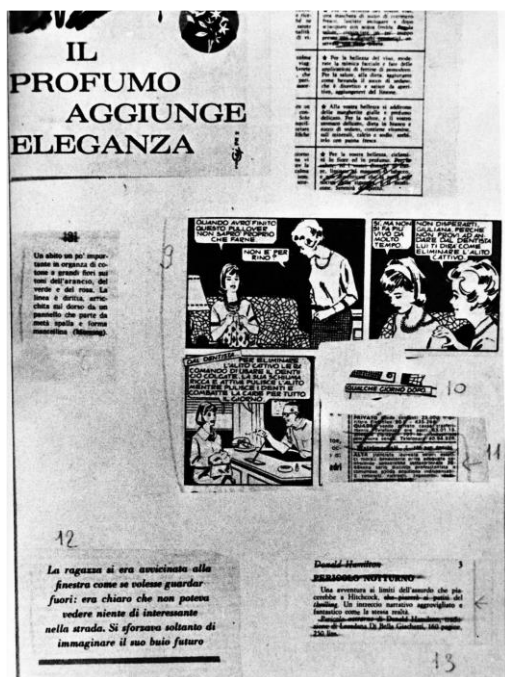


Fig. 29, LAMBERTO PIGNOTTI, *Una forma di lotta*, 1962.³⁰

²⁹ Immagine tratta da *Lamberto Pignotti*, a cura di Aldo Rossi e Gillo Dorfles, Beniamino Carucci Editore, 1975, p. 6.

³⁰ Immagine tratta da *ivi*, p. 7.



Fig. 30, LAMBERTO PIGNOTTI, *Sì... sì... verrò*, 1964.³¹



Fig. 31, LAMBERTO PIGNOTTI, *La guerra è orribile*, 1965.³²

³¹ Immagine tratta da *Lamberto Pignotti*, cit., p. 16.

³² Immagine tratta da *ivi*, p. 22.



Fig. 32, EUGENIO MICCINI, *La felicità*, 1967.³³



Fig. 33, LAMBERTO PIGNOTTI, *Gli indifferenti in ogni casa*, 1964.³⁴

³³ Immagine tratta da *Poesia visiva. 5 maestri*, cit., p. 146.

³⁴ Immagine tratta da *Visual Poetry. Contemporary Art of Italy*, cit., p. 53.



Fig. 34, LAMBERTO PIGNOTTI, *La super arma*, 1964.³⁵



Fig. 35, EUGENIO MICCINI, *L'arte tecnologica*, 1963.³⁶

³⁵ Immagine tratta da Lamberto Pignotti, cit., p. 9.

³⁶ Immagine tratta da Poesia visiva. 5 maestri, cit., p. 94.



Fig. 36, EUGENIO MICCINI, *Amica*, 1965.³⁷



Fig. 37, STELIO MARIA MARTINI, *La prova*, 1964.³⁸

³⁷ Immagine tratta da *ivi*, p. 95.

³⁸ Immagine tratta da *ivi*, p. 89.



Fig. 38, LAMBERTO PIGNOTTI, *Osate esser bella*, 1967.³⁹



Fig. 39, LAMBERTO PIGNOTTI, *Chi si difende si salva*, 1965.⁴⁰

³⁹Immagine tratta da *ivi*, p. 11.

⁴⁰ Immagine tratta da *Visual Poetry. Contemporary Art of Italy*, cit., p. 54.



Fig. 40, EUGENIO MICCINI, *Il male oscuro*, 1964.⁴¹



Fig. 41, EUGENIO MICCINI, *1968*, 1968.⁴²

⁴¹ Immagine tratta da *Gruppo 70 tra parola e immagine*, cit., s.p.

⁴² Immagine tratta da *Visual Poetry. Contemporary Art of Italy*, cit., p. 45.



Fig. 42, LUCIA MARCUCCI, *L'imprevedibile gioco*, 1965.⁴³



Fig. 43, KETTY LA ROCCA, *Bianco Nepalm*, 1967.⁴⁴

⁴³ Immagine tratta da *Gruppo 70 tra parola e immagine*, cit., s.p.

⁴⁴ Immagine tratta da *L'immagine della scrittura: Gruppo 70, poesia visuale e ricerche verbo-visive*, cit. p. 71.



Fig. 44, LAMBERTO PIGNOTTI, *Fantastico*, 1964.⁴⁵



Fig. 45, LAMBERTO PIGNOTTI, *La rivoluzione per vie traverse*, 1968.⁴⁶

⁴⁵ Immagine tratta da *Il Gruppo 70 tra immagine e parola*, cit., s.p.

⁴⁶ Immagine tratta da *Ibid.*



Fig. 48, LAMBERTO PIGNOTTI, *La vita calda*, 1964.⁴⁹



Fig. 49, LAMBERTO PIGNOTTI, *La guerra dei mondi*, 1964.⁵⁰

⁴⁹ Immagine tratta da Lamberto Pignotti, cit., p. 13.

⁵⁰ Immagine tratta da ivi, p. 14



Fig. 50, EUGENIO MICCINI, *De his REBUS sperandum*, 1964.⁵¹



Fig. 51, LAMBERTO PIGNOTTI, *Gulp*, 1966.⁵²

⁵¹ Immagine tratta da AA. VV. *L'immagine della scrittura: Gruppo 70, poesia visuale e ricerche verbo visive*, Milano, Mousse Publishing, La Triennale di Milano, 2015, p. 67.

⁵² Immagine tratta da *ivi*, p. 25



Fig. 52, LUCIA MARCUCCI, *Gulp*, 1967.⁵³



Fig. 53, LAMBERTO PIGNOTTI, *... e io non credo agli spiriti*, 1966.⁵⁴

⁵³ Immagine tratta da *Il Gruppo 70 tra immagine e parola*, cit., s.p.

⁵⁴ Immagine tratta da *ivi*, p. 24.



Fig. 54, LAMBERTO PIGNOTTI, *Souvenir*, 1969.⁵⁵



Fig. 55, LAMBERTO PIGNOTTI, *I padroni*, 1965.⁵⁶

⁵⁵Immagine tratta da *ivi*, p. 46.

⁵⁶Immagine tratta da *ivi*, p. 18.



Fig. 56, LAMBERTO PIGNOTTI, *Superleopardi*, 1966.⁵⁷

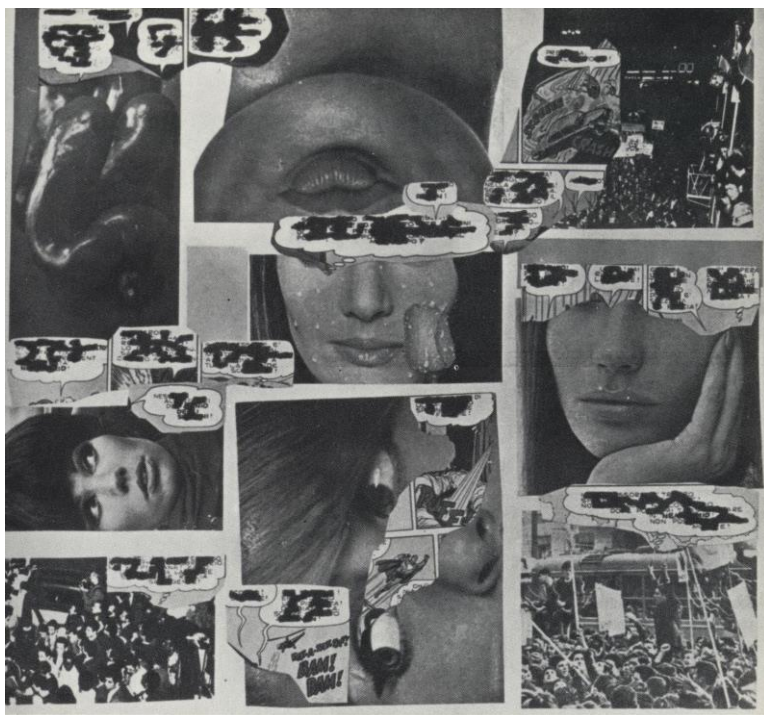


Fig. 57, LAMBERTO PIGNOTTI, *Visione senza ingredienti*, 1967.⁵⁸

⁵⁷Immagine tratta da *ivi*, p. 8.

⁵⁸Immagine tratta da *ivi*, p. 29.



Fig. 58, LAMBERTO PIGNOTTI, *Confezioni di inganni*, 1967.⁵⁹



Fig. 59, LAMBERTO PIGNOTTI, *Perdite di bellezza*, 1967.⁶⁰

⁵⁹Immagine tratta da *ivi*, p. 33.

⁶⁰Immagine tratta da *ivi*, p. 34.

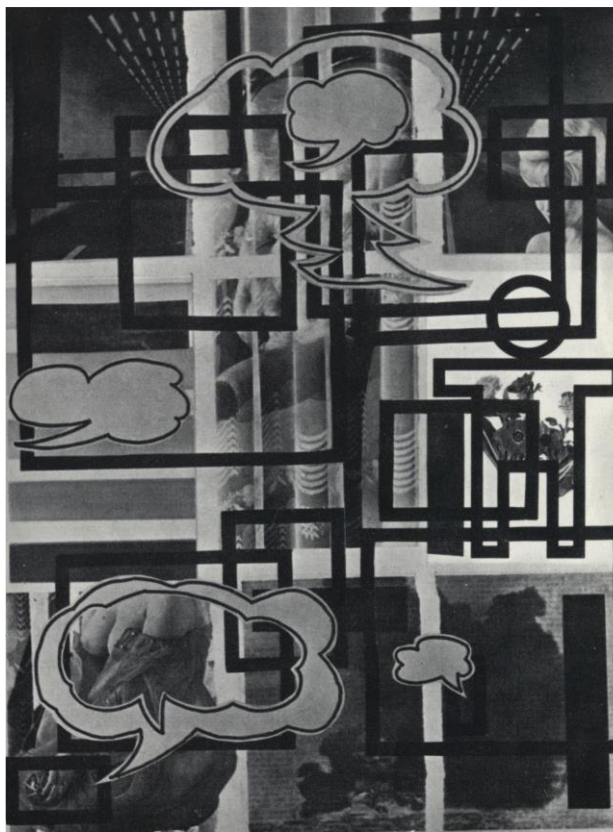


Fig. 60, LAMBERTO PIGNOTTI, *Dolori senza riferimento*, 1968.⁶¹



Fig. 61, LAMBERTO PIGNOTTI, *Zero*, 1970.⁶²

⁶¹Immagine tratta da *ivi*, p. 39.

⁶²Immagine tratta da *ivi*, p. 48.

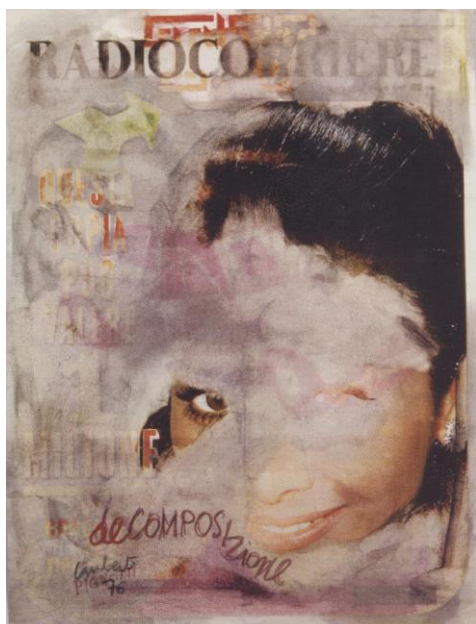


Fig. 62, LAMBERTO PIGNOTTI, *Decomposizione*, 1976.⁶³

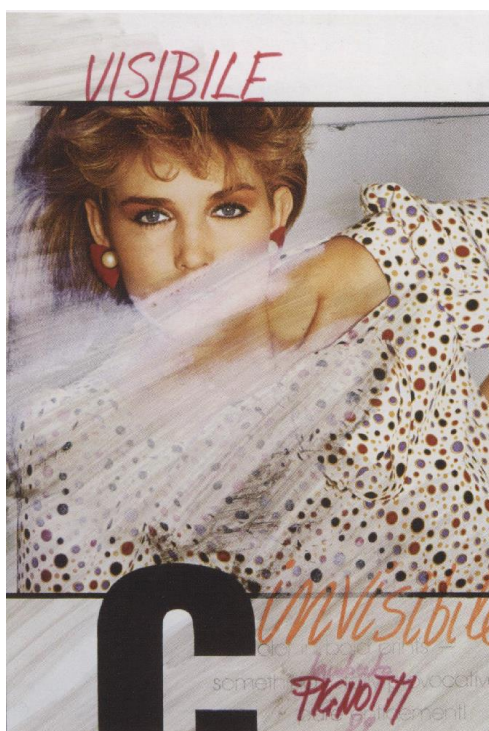


Fig. 63, LAMBERTO PIGNOTTI, *Visibile/invisibile*, 1982.⁶⁴

⁶³ Immagine tratta da *Visual Poetry. Contemporary Art from Italy*, cit., p. 56.

⁶⁴ Immagine tratta da *ivi*, p. 57.



Fig. 64, Lamberto Pignotti, *Biblia Pauperum*, 1977.⁶⁵



Fig. 65, LAMBERTO PIGNOTTI, *Ostie di poesia*, in Settimana internazionale della performance, Galleria d'arte Moderna, bologna, 1977.⁶⁶

⁶⁵ Immagine tratta da

⁶⁶ Immagine tratta da LAMBERTO PIGNOTTI, EUGENIO MICCINI, *Poesie in azione*, cit., p. 108.



Fig. 66, LAMBERTO PIGNOTTI, *Living Theatre*, 1970.⁶⁷

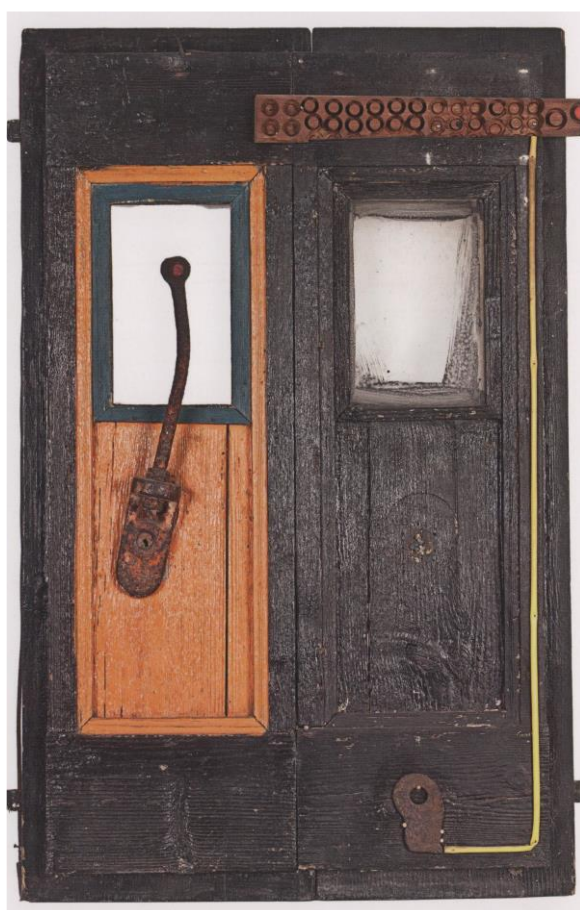


Fig. 67, GIANFRANCO BARUCHELLO, *Immediatamente prima (A)*, 1958.⁶⁸

⁶⁷ Immagine tratta da *Visual Poetry. Contemporary Art from Italy*, cit., p. 55

⁶⁸ Immagine tratta da GIANFRANCO BARUCHELLO, *Baruchello. Certe idee*, cit., p. 114.

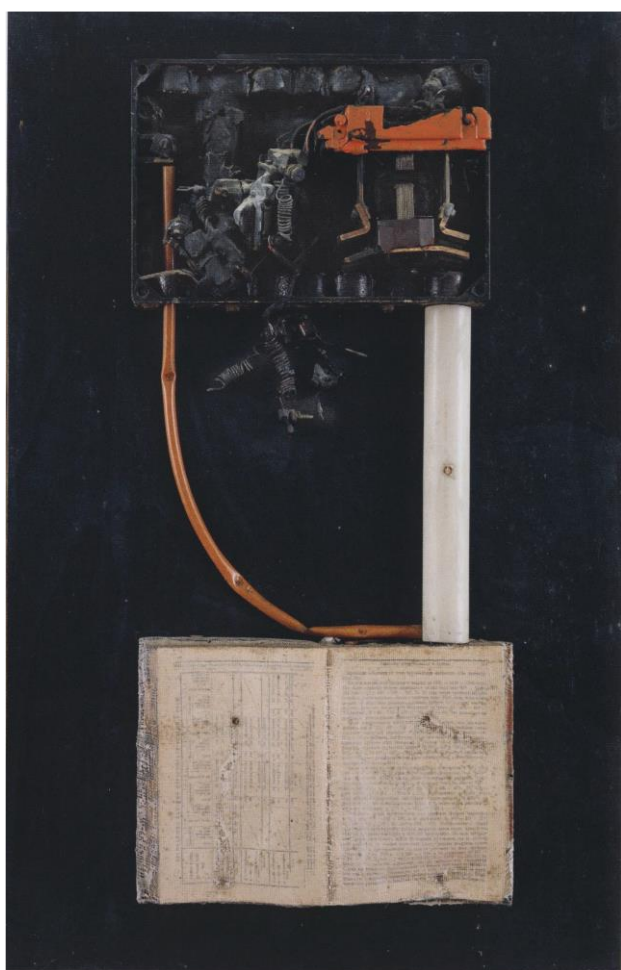


Fig. 68, GIANFRANCO BARUCHELLO, *Radici profonde dell'Entità Ostile n. 2*, 1959.⁶⁹

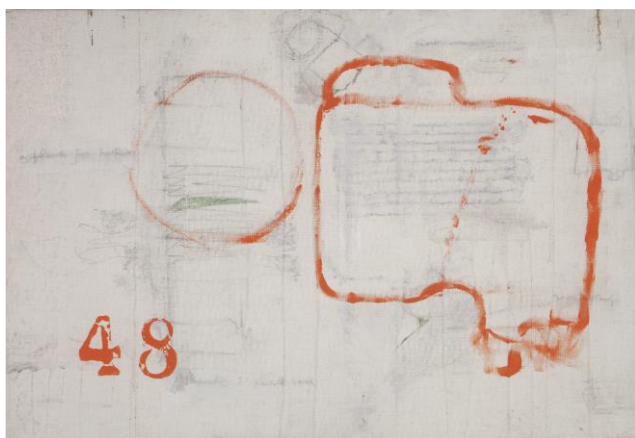


Fig. 69, GIANFRANCO BARUCHELLO, *Le 48 est à Mirò (1)*, 1962.⁷⁰

⁶⁹ Immagine tratta da *ivi*, p. 115.

⁷⁰ Immagine tratta da *ivi*, p. 15.

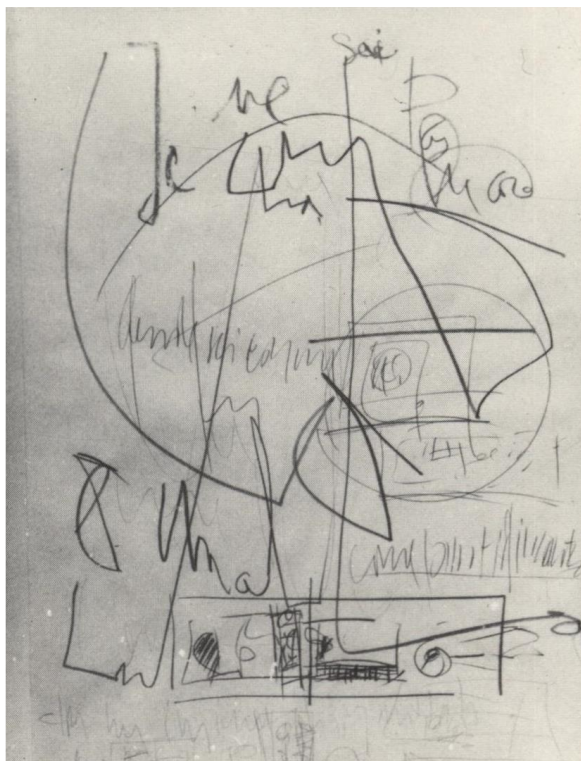


Fig. 70, MARTINO OBERTO, *Je sais pas encore*, 1959.⁷¹

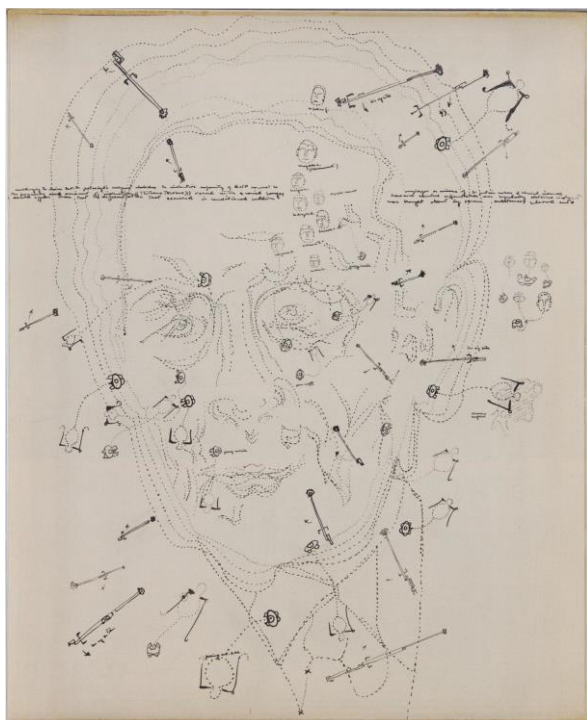


Fig. 71, GIANFRANCO BARUCHELLO, *Chemical inducers in Marcel Duchamp's Brain*, 1965.⁷²

⁷¹ Immagine tratta da VINCENZO ACCAME, *Il segno poetico*, cit., p. 102.

⁷² Immagine tratta da Baruchello. *Certe idee*, cit., p. 161.



Fig. 72, MARCEL DUCHAMP, *Grande Vetro o La sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche*, 1915-1923.⁷³



Fig. 73, GASTONE NOVELLI, *Il grande linguaggio*, 1963.⁷⁴

⁷³ Immagine tratta da <http://www.europinione.it/wp-content/uploads/2015/01/large-glass.jpg>.

⁷⁴ Immagine tratta da *Gastone Novelli*, cit., p. 134.



Fig. 74, JOSEPH CORNELL, *L'Egypte de Mlle Cléo de Mérode: cours élémentaire d'histoire naturelle* (1940)⁷⁵

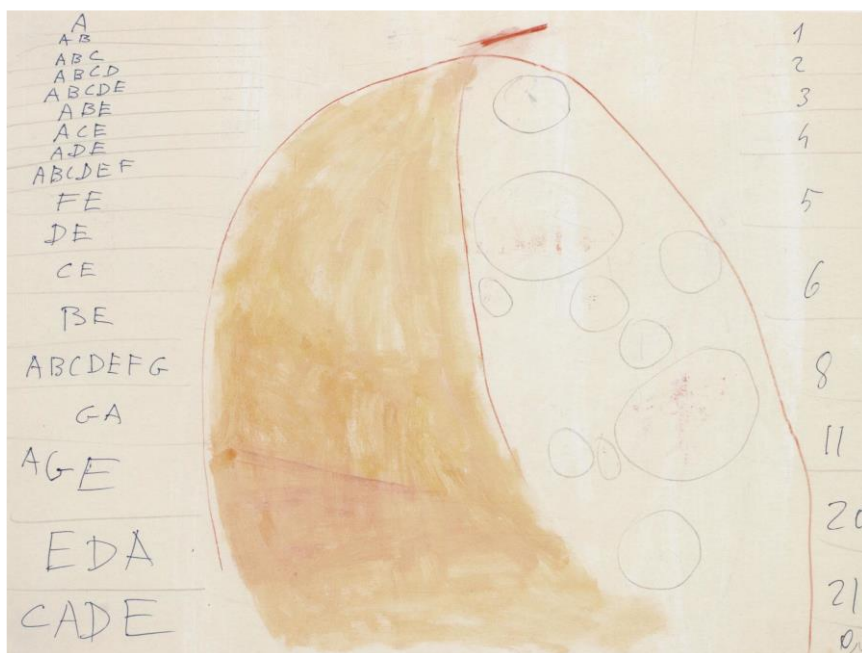


Fig. 75, GASTONE NOVELLI, *Senza titolo*, 1961.⁷⁶

⁷⁵ Immagine tratta da <https://www.wikiart.org/en/joseph-cornell/l-egypte-de-mlle-cleo-de-merode-cours-l-ementaire-d-histoire-naturelle-1940>.

⁷⁶ Immagine tratta da *ivi*, p. 87.



Fig. 76, GASTONE NOVELLI, *Liuba*, 1961.⁷⁷



Fig. 77, GASTONE NOVELLI, *Onorati onori*, 1962.⁷⁸

⁷⁷ Immagine tratta da *ivi*, p. 106.

⁷⁸ Immagine tratta da *ivi*, p. 91.

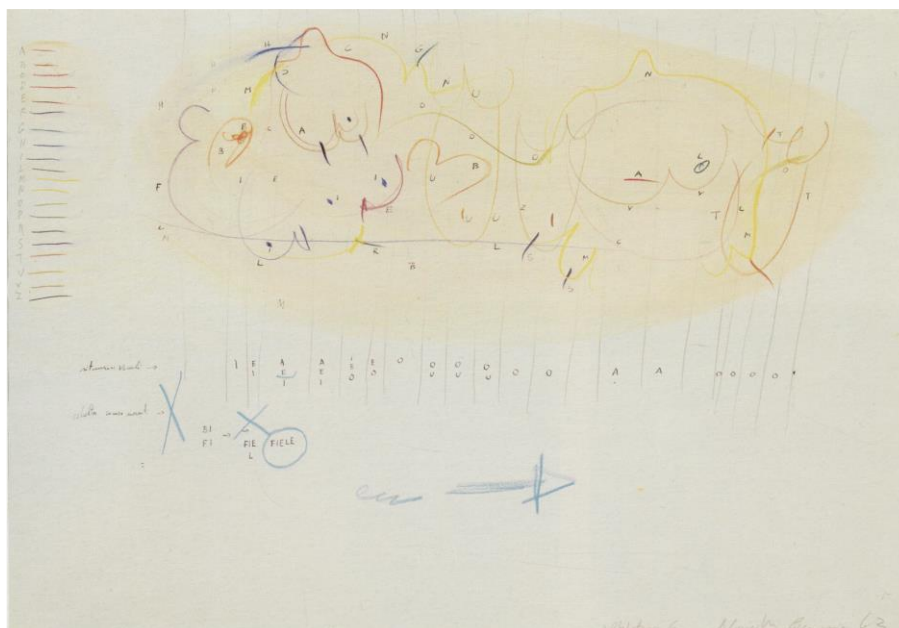


Fig. 78, GASTONE NOVELLI, *Alfabetario 6*, 1963.⁷⁹

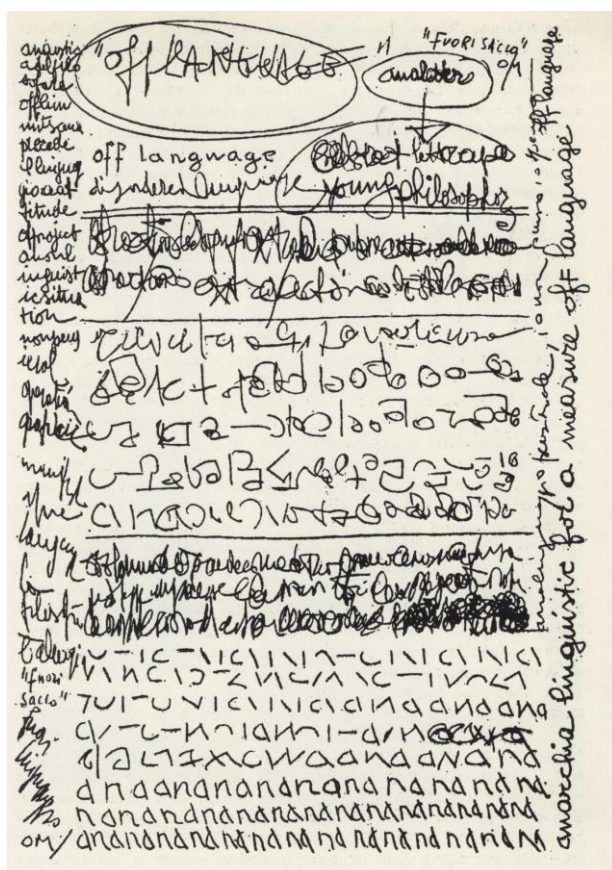


Fig. 79, MARTINO OBERTO, *Letter of a young philosopher*, 1961.⁸⁰

⁷⁹ Immagine tratta da *ivi*, p. 122.

⁸⁰ Immagine tratta da VINCENZO ACCAME, *Il segno poetico*, cit., p. 105.

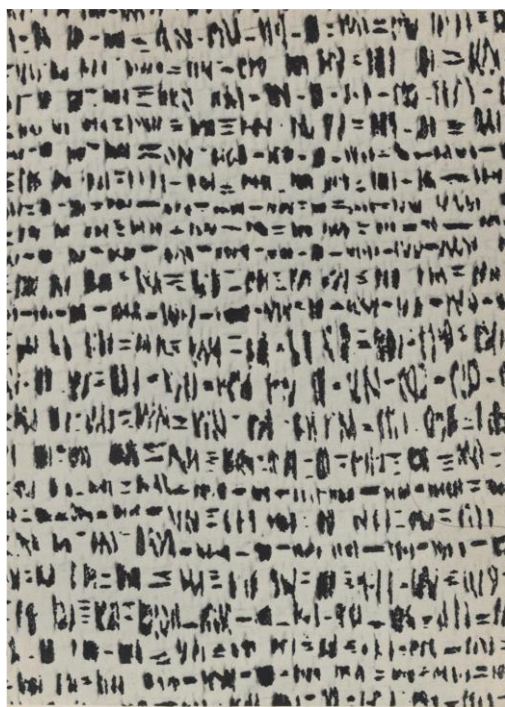


Fig. 80, CLAUDIO PARMIGGIANI, *Papiro analfabetico*, 1971.⁸¹

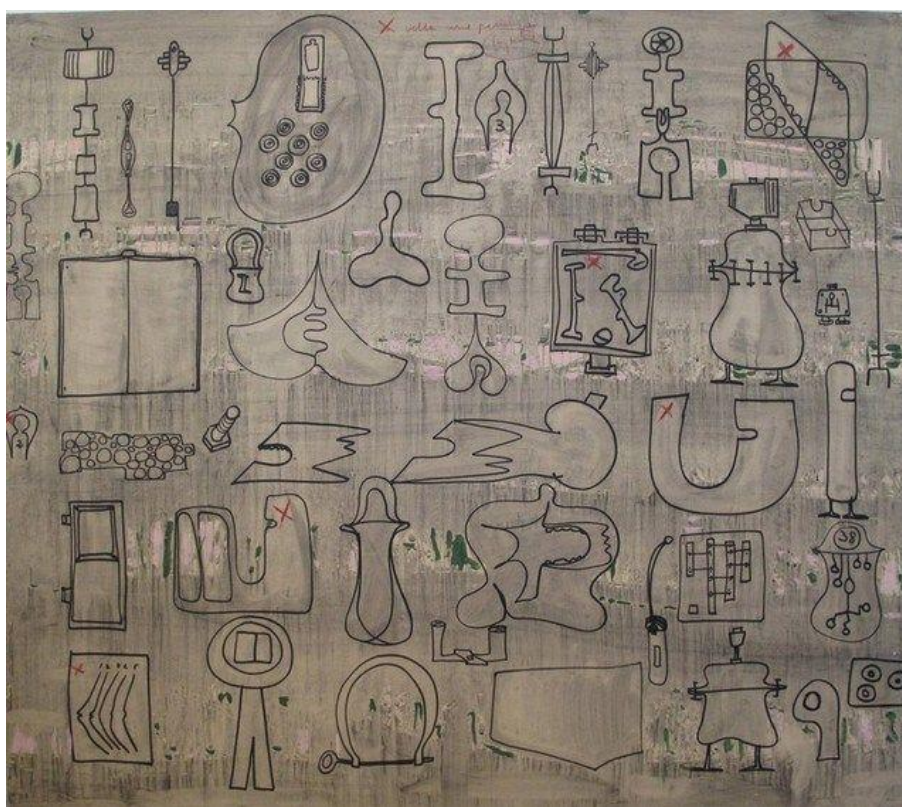


Fig. 81, GIANFRANCO BARUCHELLO, *Primo alfabeto* (1959-60).⁸²

⁸¹ Immagine tratta da LUIGI BALLERINI, *La piramide capovolta*, cit., s.p.

⁸² Immagine tratta da Baruchello. *Certe idee*, cit., p. 119.

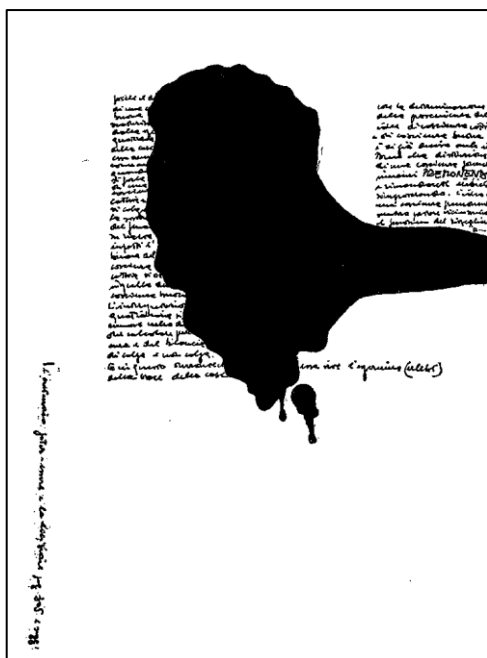


Fig. 84, GIANFRANCO BARUCHELLO, *Mi viene in mente*, 1966.⁸⁵



Fig. 85, ACHILLE PERILLI, *Il mistero magno*, 1959.⁸⁶

⁸⁵ Immagine tratta da GIANFRANCO BARUCHELLO, *Mi viene in mente*, cit., (s.p.).

⁸⁶ Immagine tratta da Achille Perilli. *Continuum 1947/1982*, cit., p. 39.

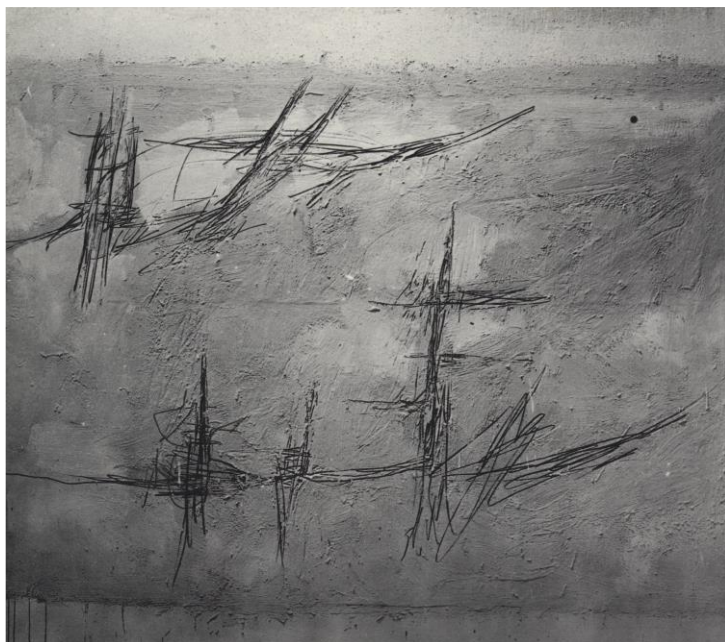


Fig. 86, ACHILLE PERILLI, *L'unione dei contrari*, 1959.⁸⁷

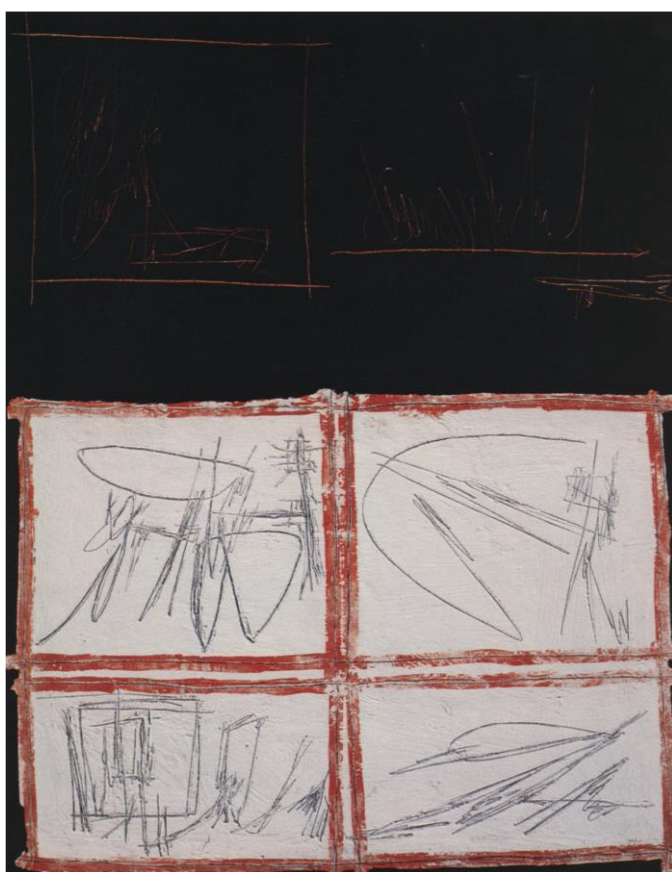


Fig. 87, ACHILLE PERILLI, *L'unione dei contrari*, 1959.⁸⁸

⁸⁷ Immagine tratta da *ivi.*, p. 40.

⁸⁸ Immagine tratta da *ivi.*, p. 44.

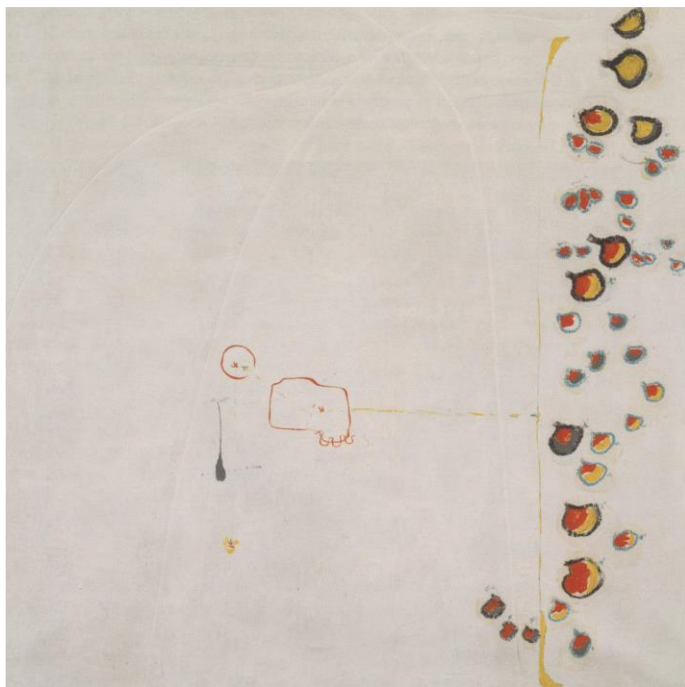


Fig. 88, GIANFRANCO BARUCHELLO, *Uscita dalla grande accolade*, 1963.⁸⁹



Fig. 89, GIANFRANCO BARUCHELLO, *Altre tracce*, 1959.⁹⁰

⁸⁹ Immagine tratta da Baruchello. *Certe idee*, cit., p. 16.

⁹⁰ Immagine tratta da *ivi.*, p. 122.



Fig. 90, GASTONE NOVELLI, *La grande bestemmia*, 1958.⁹¹



Fig. 91, GASTONE NOVELLI, *La Senza titolo* 1959.⁹²

⁹¹ Immagine tratta da *Gastone Novelli*, cit., p. 54.

⁹² Immagine tratta da *ivi*, p. 65.

Scribble 1	.	Dot
Scribble 2		Single vertical line
Scribble 3	—	Single horizontal line
Scribble 4	↘	Single diagonal line
Scribble 5	⤿	Single curved line
Scribble 6		Multiple vertical line
Scribble 7	====	Multiple horizontal line
Scribble 8	↘↘	Multiple diagonal line
Scribble 9	⤿⤿	Multiple curved line
Scribble 10	~	Roving open line
Scribble 11	~	Roving enclosing line
Scribble 12	~	Zigzag or waving line
Scribble 13	e	Single loop line
Scribble 14	eee	Multiple loop line
Scribble 15	⊙	Spiral line
Scribble 16	⊙	Multiple-line overlaid circle
Scribble 17	⊙	Multiple-line circumference circle
Scribble 18	⊙	Circular line spread out
Scribble 19	⊙	Single crossed circle
Scribble 20	⊙	Imperfect circle

Fig. 92, The Basic Scribbles.⁹³

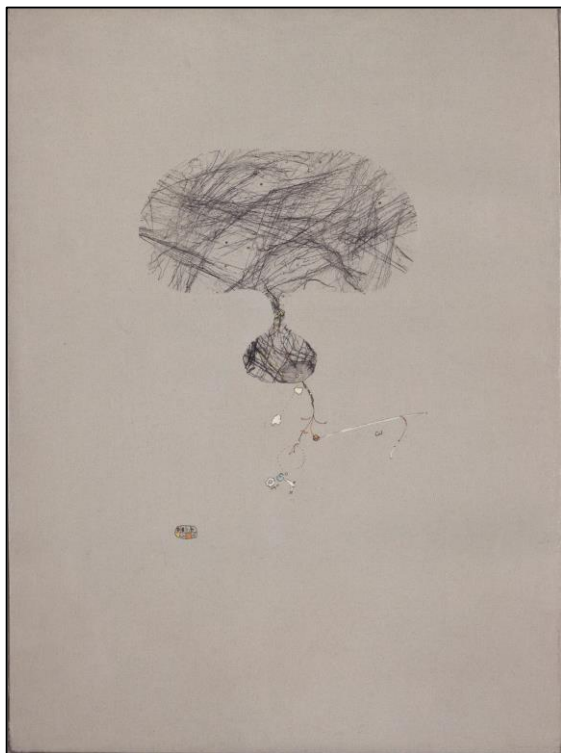


Fig. 93, GIANFRANCO BARUCHELLO, *Autoritratto travestito da ipotalamo*, 1964.⁹⁴

⁹³ Immagine tratta da RODHA KELLOGG, *Analyzing Children's Art*, cit., p. 15.

⁹⁴ Immagine tratta da: Baruchello. *Certe idee*, cit., p. 124.

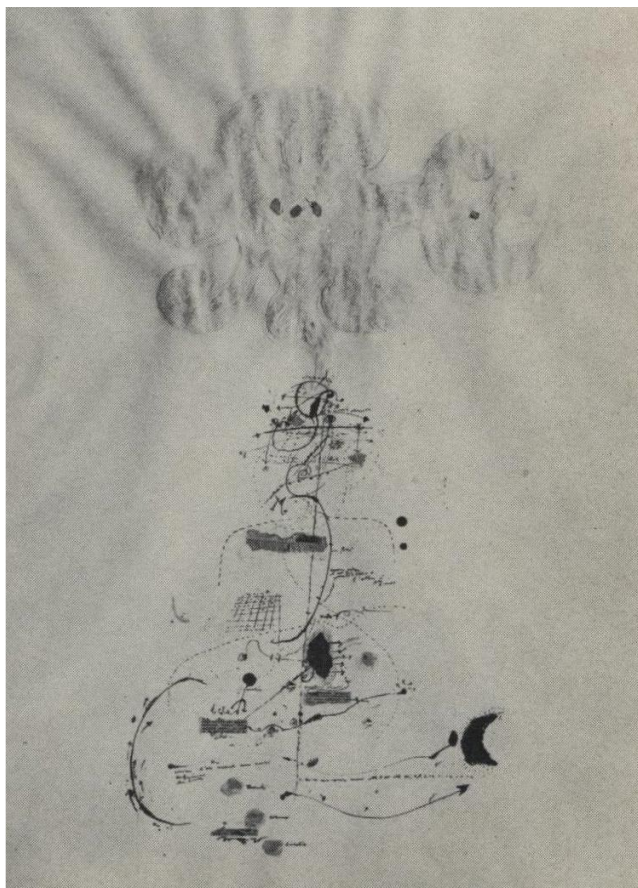


Fig. 94, MAGDALO MUSSIO, *La morte per tromba, corno liuto e civetta*.⁹⁵



Fig. 95, MARTINO OBERTO, *42° parallelo - queste bufere sono state argomento d'inesauribile interesse di ogni ricerca....* (Dos Passos), 1961.⁹⁶

⁹⁵ Immagine tratta da LUIGI BALLERINI, *La piramide capovolta*, cit., s.p.

⁹⁶ Immagine tratta da *L'immagine della scrittura: Gruppo 70, poesia visuale e ricerche verbo-visive*, cit., p. 22.

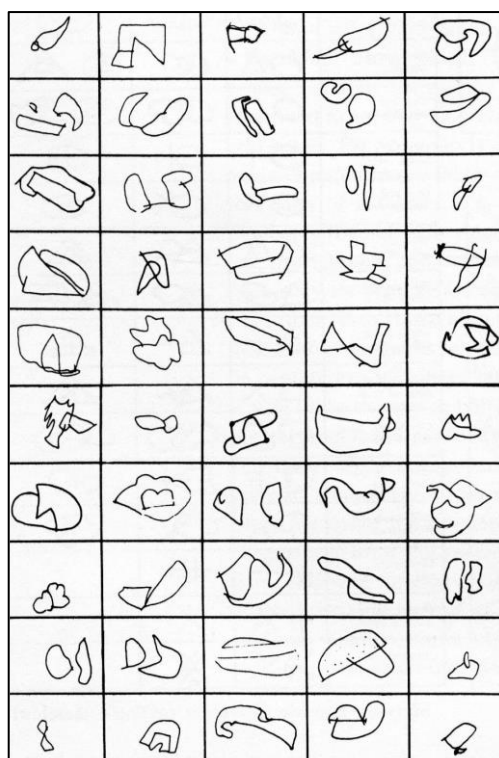


Fig. 96, Combines of odd shapes (three and four years).⁹⁷

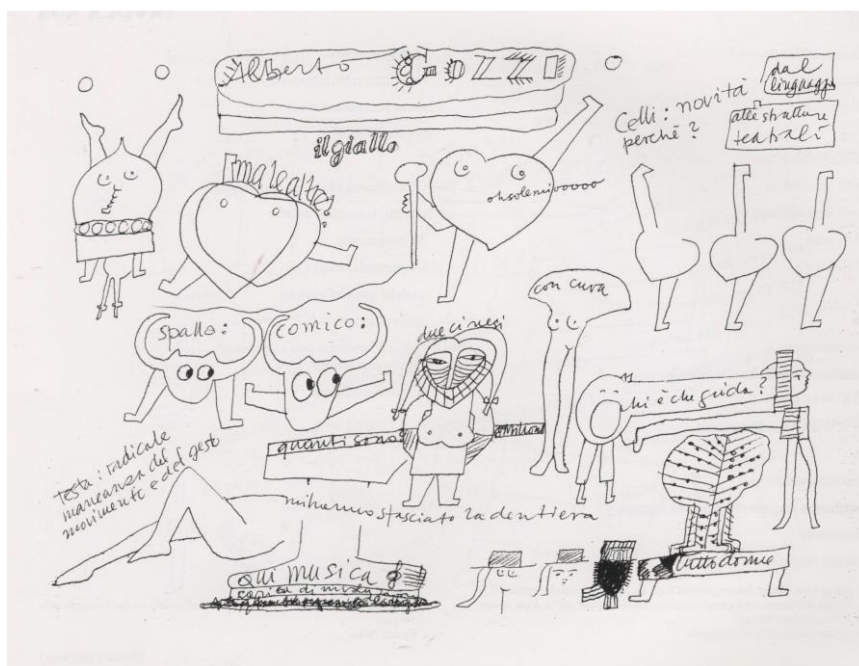


Fig. 97, GIORDANO FALZONI, *Album*, 1967.⁹⁸

⁹⁷ Immagine tratta da RODHA KELLOGG, *Analyzing Children's Art*, cit., p. 50.

⁹⁸ Immagine tratta da GIORDANO FALZONI, *Album. Appunti dell'ultimo incontro del Gruppo 63 (Fano, 26-28 maggio 1967)*, cit., p. 37.



Fig. 98, *Egyptian motifs*, Wilkinson, 1841.⁹⁹



Fig. 99, *Chinese motifs*. Such designs were once in the de Young Memorial Museum, San Francisco.¹⁰⁰

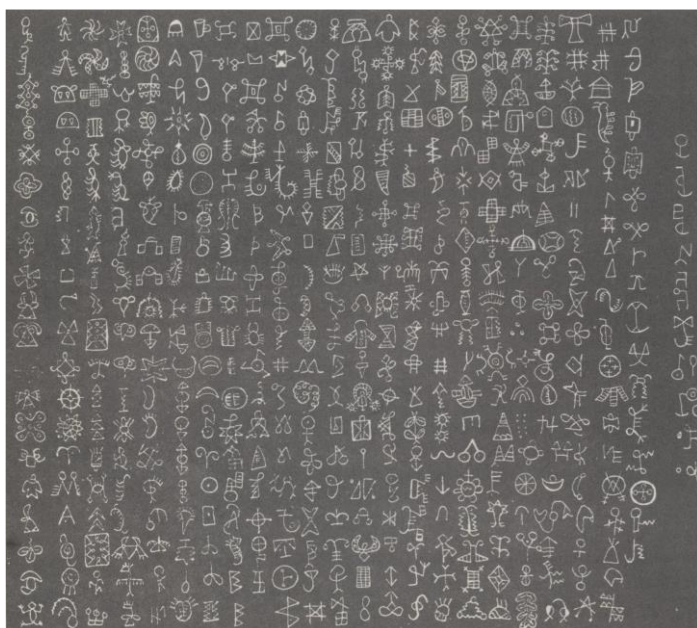


Fig. 100, Letters designed by an African chief in 1904 as a first attempt at an alphabet for his language. Many of these letters were discarded in his final choice of letter. More than 140 of these symbols occur in child art.¹⁰¹

⁹⁹ Immagine tratta da RODHA KELLOGG, *Analyzing Children's Art*, cit., p. 213.

¹⁰⁰ Immagine e testo tratti da *ivi*, p. 214.

¹⁰¹ Immagine e testo tratti da *ivi*, pp. 224-225.



Fig. 101, Gianfranco Baruchello tra i “personaggi” (da sinistra: *Ritratto muliebre in costume di ritorno dall’America*, 1961, *Segnale di Paura 1*, 1962; *Autoritratto in costume di ritorno dall’America*, 1961, *Segnale di Paura 3*, 1962) nel giardino del suo studio in via Monte Senario 23, Roma, 1962 circa.¹⁰²

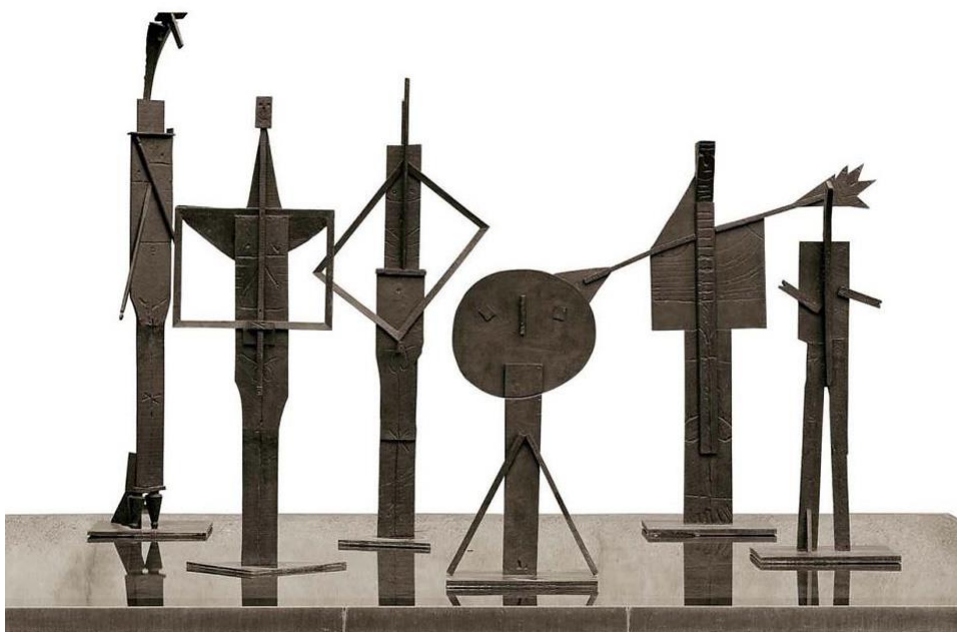


Fig. 102, PABLO PICASSO, *Les Baigneurs*, 1956¹⁰³

¹⁰² Immagine e testo tratti da Baruchello. *Certe idee*, cit., p. 121.

¹⁰³ Immagine tratta da <https://artplastoc.blogspot.com/2016/09/586-les-sculptures-de-pablo-picasso.html>.

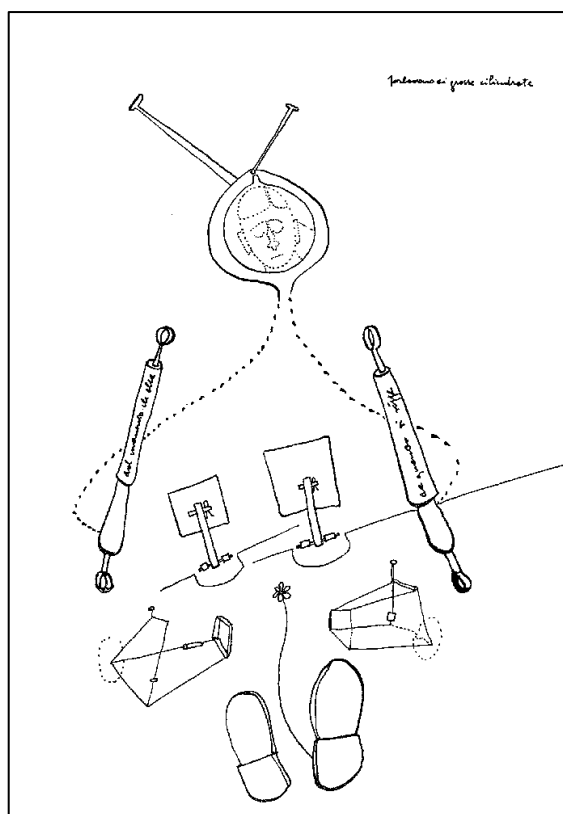


Fig. 103, GIANFRANCO BARUCHELLO, *Mi viene in mente*, 1966.¹⁰⁴

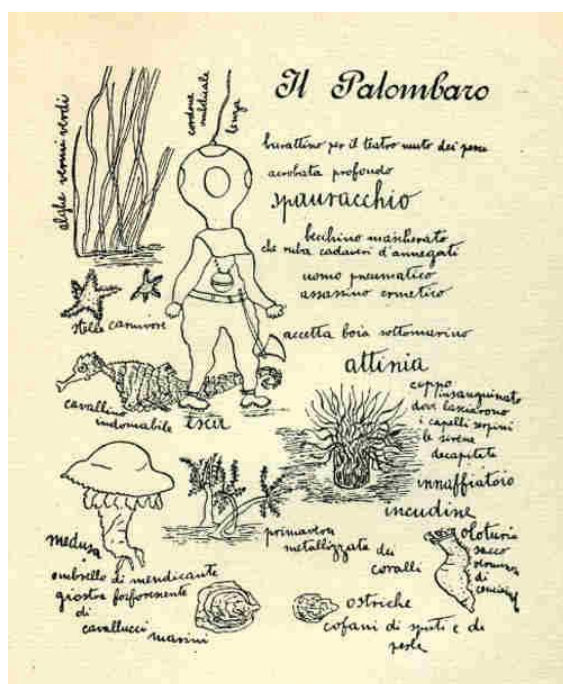


Fig. 104, CORRADO GOVONI, *Il Palombaro*, 1915.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Immagine tratta da GIANFRANCO BARUCHELLO, *Mi viene in mente*, cit., (s.p.).

¹⁰⁵ Immagine tratta da LAMBERTO PIGNOTTI, STEFANIA STEFANELLI, *Scrittura verbovisiva e sinetetica*, cit. p. 46.

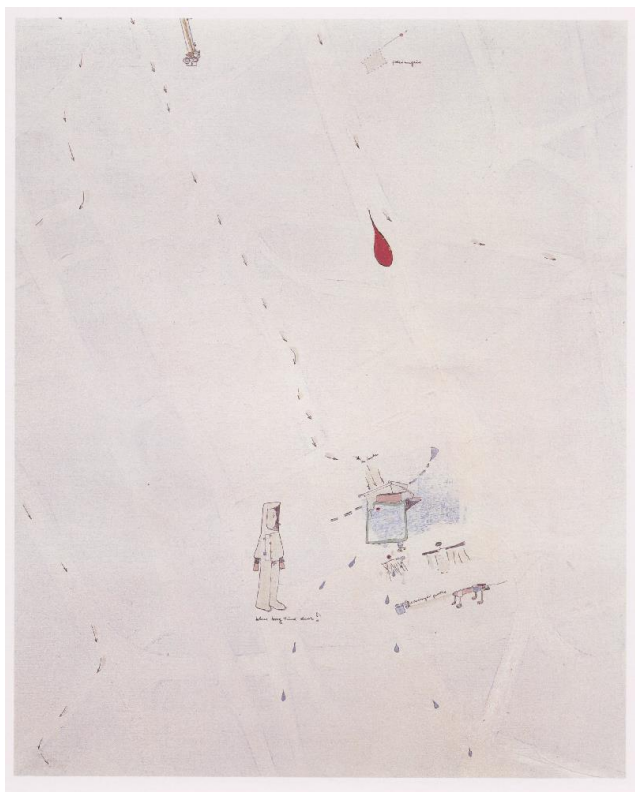


Fig. 105, GIANFRANCO BARUCHELLO, *Ultime vicende dell'ecologo (particolare)* (1965).¹⁰⁶

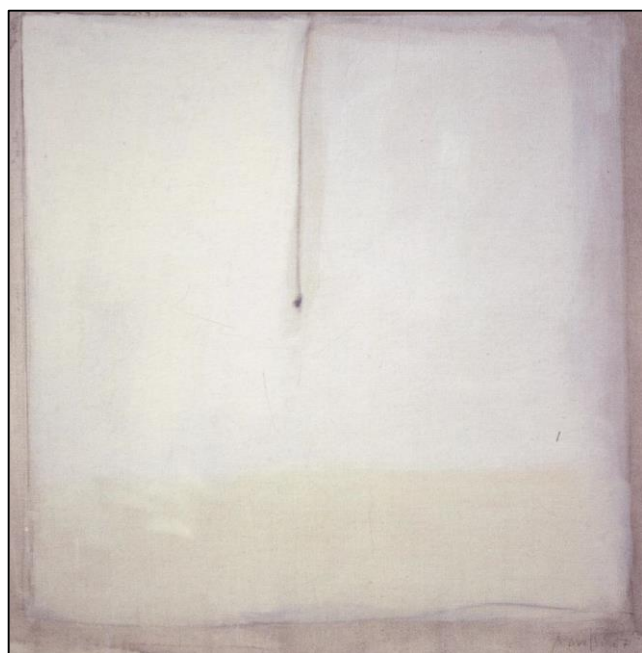


Fig. 106, GASTONE NOVELLI, *Ecco quello che mi rimane*, 1967.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Immagine tratta da Gianfranco Baruchello. *Flussi, pieghe, pensieri in bocca*, cit., p. 12.

¹⁰⁷ Immagine tratta da Gastone Novelli, cit., p. 179.

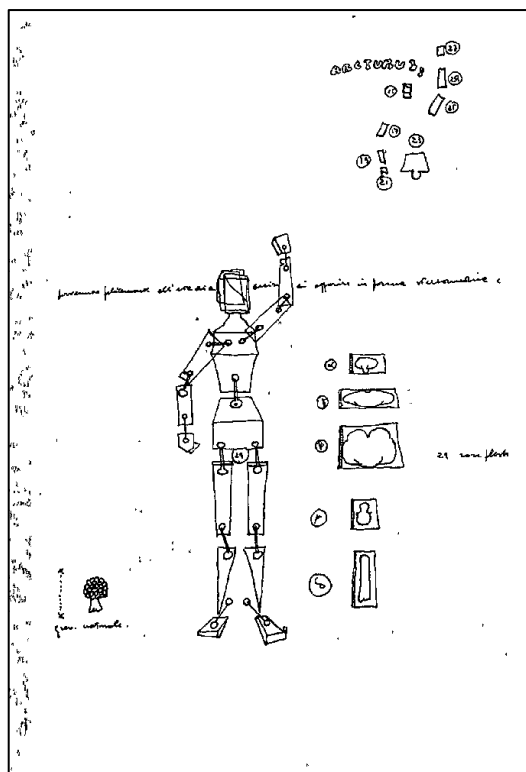


Fig. 107, GIANFRANCO BARUCHELLO, *Mi viene in mente*, 1966.¹⁰⁸

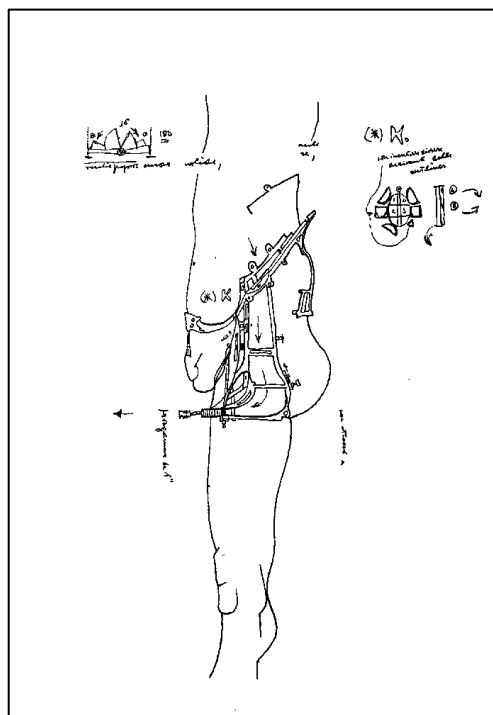


Fig. 108, GIANFRANCO BARUCHELLO, *Mi viene in mente*, 1966.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Immagine tratta da: GIANFRANCO BARUCHELLO, *Mi viene in mente*, cit., (s. p.).

¹⁰⁹ Immagine tratta da GIANFRANCO BARUCHELLO, *Mi viene in mente*, cit., (s. p.).

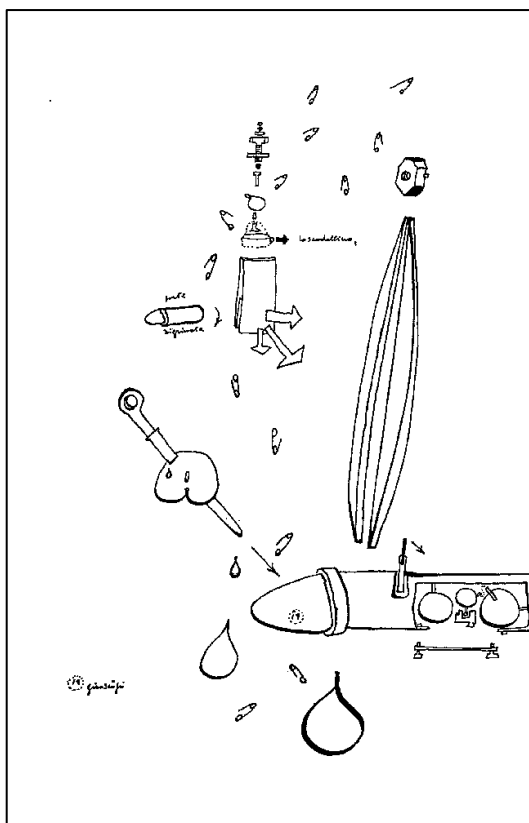


Fig. 109, Gianfranco Baruchello, *Mi viene in mente*, 1966.¹¹⁰

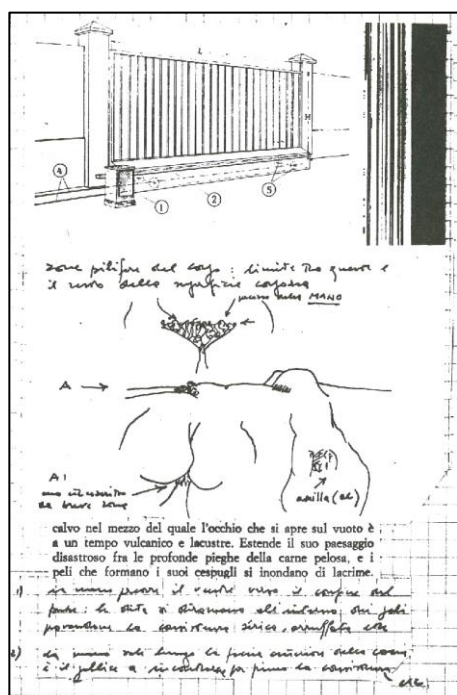


Fig. 110, GIANFRANCO BARUCHELLO, *L'altra casa* (1979).¹¹¹

¹¹⁰ Immagine tratta da *ibid.*

¹¹¹ Immagine tratta da GIANFRANCO BARUCHELLO, *L'altra casa*, cit., (s. p.).

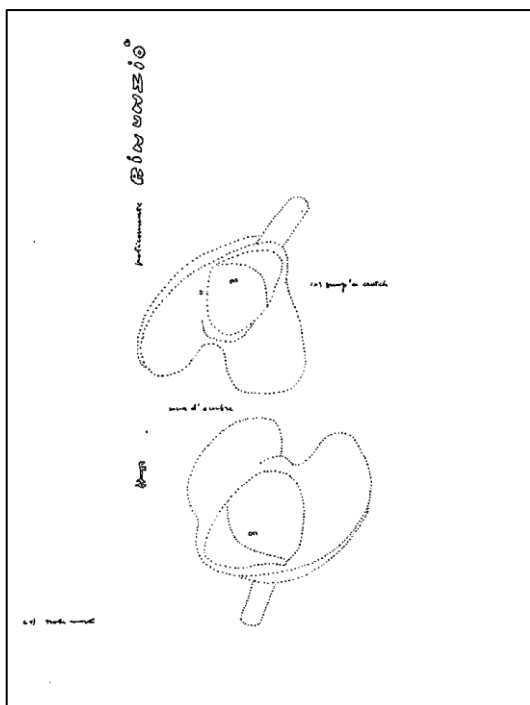


Fig. 111, GIANFRANCO BARUCHELLO, *Mi viene in mente*, 1966.¹¹²

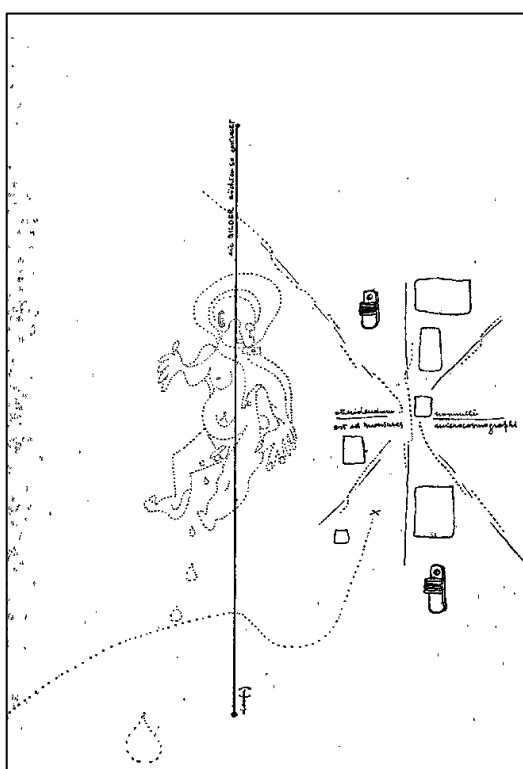


Fig. 112, GIANFRANCO BARUCHELLO, *Mi viene in mente*, 1966.¹¹³

¹¹² Immagine tratta da GIANFRANCO BARUCHELLO, *Mi viene in mente*, cit. (s. p.).

¹¹³ Immagine tratta da *Ivi*, (s. p.).

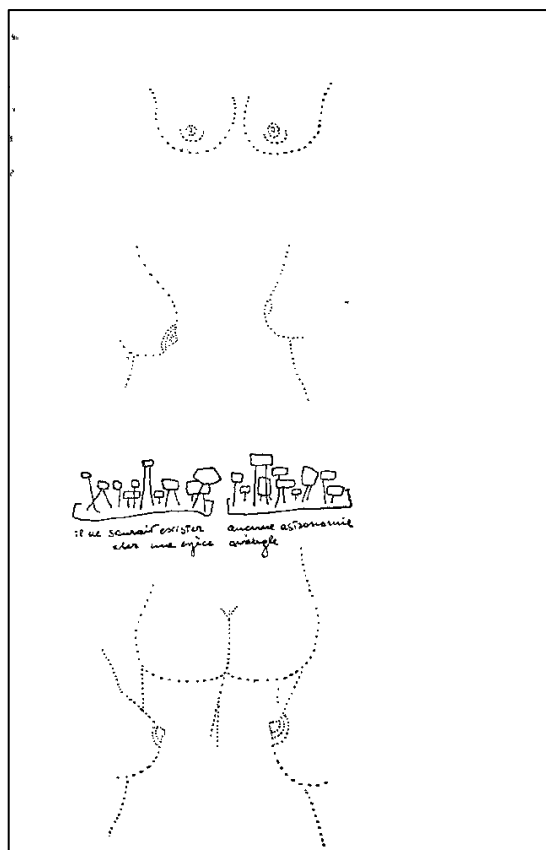


Fig. 113, GIANFRANCO BARUCHELLO, *Mi viene in mente*, 1966.¹¹⁴



Fig. 114, GIANFRANCO BARUCHELLO, *Ladies and gentlemen, good evening* (1964). Particolare¹¹⁵

¹¹⁴ Immagine tratta da *Ivi*, (s. p.)

¹¹⁵ Immagine tratta da *Baruchello. Certe idee*, cit., pp. 144-145.



Fig. 115, GASTONE NOVELLI, *Maintenant*, 1962.¹¹⁶



Fig. 116, GIANFRANCO BARUCHELLO, *The Queen* (1964)¹¹⁷

¹¹⁶ Immagine tratta da *Gastone Novelli*, cit., p. 108.

¹¹⁷ Immagine tratta da *Baruchello. Certe idee*, cit., p. 163.



Fig. 117, Gianfranco Baruchello e *The Queen* (1964) nel suo studio in via Monte Senario 23, Roma, dicembre 1965.¹¹⁸

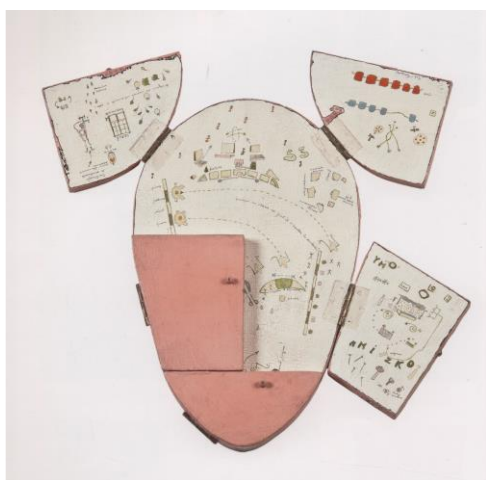


Fig. 118, GIANFRANCO BARUCHELLO, (s.t.) 1965.¹¹⁹



Fig. 119, GIANFRANCO BARUCHELLO, (s.t.), 1966.¹²⁰

¹¹⁸ Immagine e testo tratti da *ivi*, p. 162.

¹¹⁹ Immagine tratta da *ivi*, pp. 164.

¹²⁰ Immagine tratta da *ivi*, pp. 165.

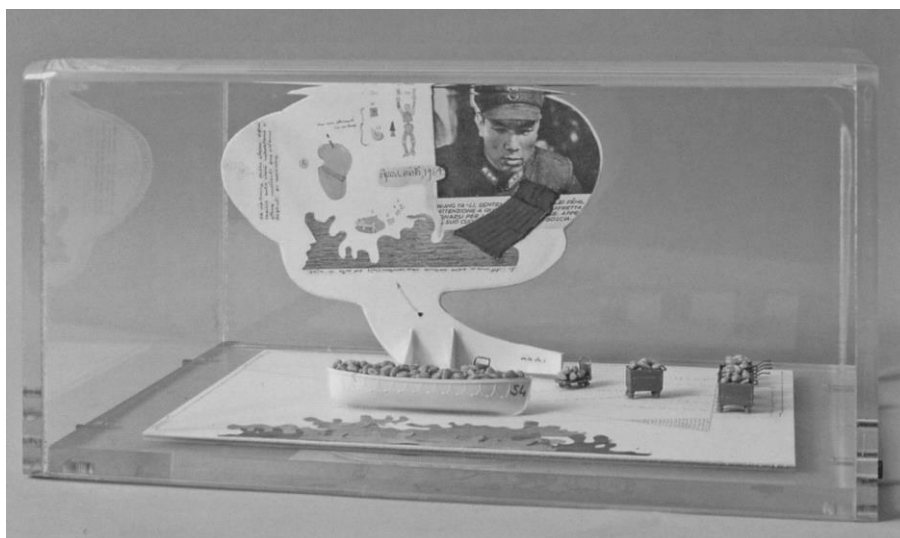


Fig. 120, GIANFRANCO BARUCHELLO, *Destinato a sputare negli occhi del sultano turco in persona*, 1974.¹²¹



Fig. 121, GIANFRANCO BARUCHELLO, *Campo base della spedizione aerea Duchamp alle sorgenti del Nilo*, 1974.¹²²

¹²¹ Immagine tratta da TOMMASO TRINI, *Introduzione a Baruchello*, cit., p. 16.

¹²² Immagine tratta da *Baruchello. Certe idee*, cit., p. 197.

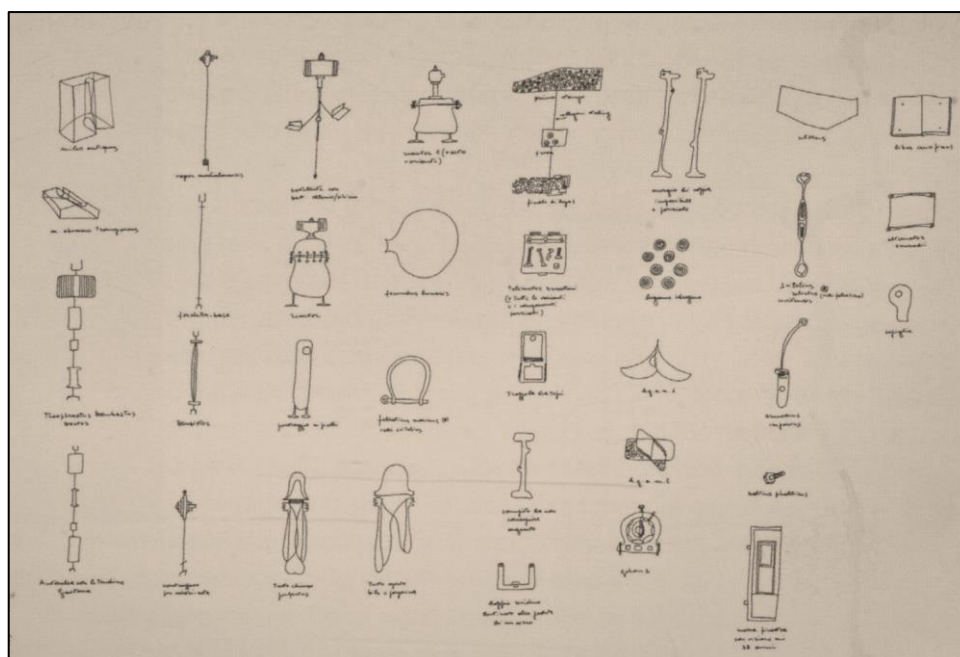


Fig. 122, GIANFRANCO BARUCHELLO, *Alfabeto*, 1960.¹²³



Fig. 123, GIANFRANCO BARUCHELLO, ALBERTO GRIFI, *Verifica incerta* (1964), Duchamp fumando un sigaro.¹²⁴

¹²³ Immagine tratta da Baruchello. *Certe idee*, cit., p. 103.

¹²⁴ Immagine tratta da <https://www.youtube.com/watch?v=hmhvr3RbGnA>.

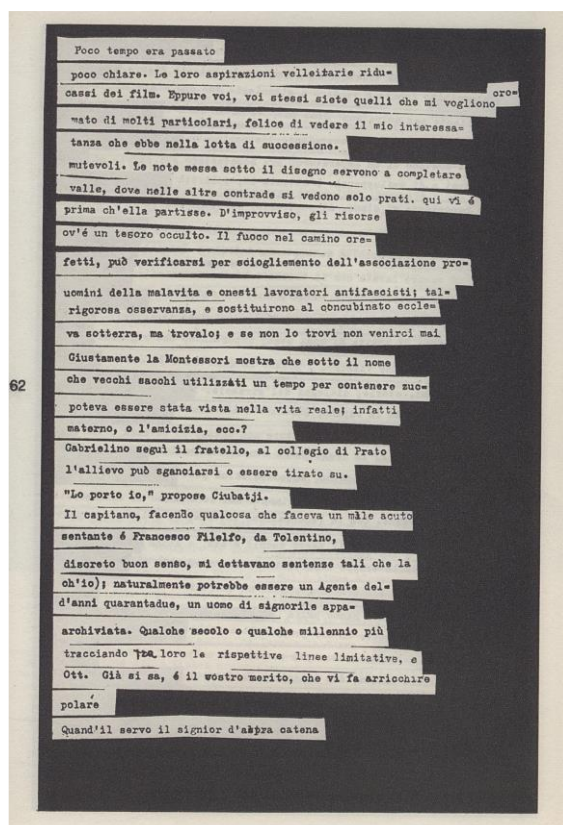


Fig. 124, GIANFRANCO BARUCHELLO, *La quindicesima riga*, 1965.¹²⁵



Fig. 125, GIANFRANCO BARUCHELLO, *Un raccolto di mais dopo l'essiccamento* (Agricola Cornelia S.p.A.), 1975.¹²⁶

¹²⁵ Immagine tratta da Baruchello. *Certe idee*, cit., p. 74.

¹²⁶ Immagine tratta da <http://www.doppiozero.com/materiali/una-pecora-entrare-nel-gregge>



Fig. 126, GIANFRANCO BARUCHELLO, *Artiflex (Finanziaria Artiflex)*, 1968. Documentazione fotografica.¹²⁷



Fig. 127, ALEXANDER CALDER, *Circus* (1926-31).¹²⁸

¹²⁷ Immagine tratta da *ibid.*

¹²⁸ Immagine tratta da <http://artsnfood.blogspot.com/2015/06/closley-looking-at-alexander-calders.html>.

Bibliografia

Fonti Primarie

AA. VV., *Poesie visive*, a cura di Lamberto Pignotti, Bologna, Sampietro, 1965.

BALESTRINI NANNI, *Antologia dei poeti tedeschi*, in «Il Verri», n. 4, 1957.

-----, *De culto virginis*, in «Il Verri» n. 4, 1957, pp. 56-57.

-----, *Il sasso appeso*, Milano, Scheiwiller, 1961.

-----, *Linguaggio e Opposizione*, in *I Novissimi. Poesie per gli anni '60* a cura di Alfredo Giuliani, Milano, Rusconi e Paolazzi Editori, 1961, pp. 163-165.

-----, *Intervista*, in «Almanacco letterario Bompiani», Milano, Bompiani, 1962.

-----, *Come si agisce*, Milano, Feltrinelli, 1963.

-----, *Altri procedimenti*, Milano, Scheiwiller, 1965.

-----, *Tristano*, Milano, Feltrinelli, 1966.

-----, *Ma noi facciamone un'altra. Poesie 1964-1968*, Milano, Feltrinelli, 1968.

-----, *Prendiamoci tutto*, Milano, Feltrinelli, 1972.

-----, *Poesie pratiche 1954-1969*, Torino, Einaudi, 1976.

-----, *Osservazioni sul volo degli uccelli. Poesie 1954-1956*, Milano, Scheiwiller, 1988.

-----, *La violenza illustrata seguita da Blackout*, Roma, DeriveApprodi, 2001.

-----, *Milleuna: parole per musica*, Roma, DeriveApprodi (e MFR), 2007.

-----, *Tristano*, MR3664 copia unica, Roma, DeriveApprodi, 2007.

-----, *Qualcosapertutti. Collage degli anni '60*, Genova, Il Canneto Editore, 2010.

-----, *Tristanoil*, Genova, Il Canneto Editore, 2012.

-----, *Antologica: poesie 1958-2010*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 2013.

BALESTRINI NANNI, BARUCHELLO GIANFRANCO, *Girano voci: tre storie*, Pistoia, Frullini Editore, 2012.

BARUCHELLO GIANFRANCO, *Spazio e tempo*, testo inedito, datato maggio 1962, dattiloscritto (AGB) cit. in *Baruchello certe idee*, catalogo della mostra, a cura di Achille Bonito Oliva, Carla Subrizi, Milano, Electa, 2011, p. 41.

-----, *Uso e Manutenzione*, in *Baruchello. Uso e manutenzione*, mostra presso Galleria Schwarz, Milano, Schwarz, 1965, (s.p.).

-----, *Mi viene in mente. Romanzo*, Milano, Edizioni Galleria Schwarz, 1996 [1966].

-----, *Avventure nell'armadio di plexiglass*, Milano, Feltrinelli, 1968.

-----, *La quindicesima riga*, Roma, Lerici Editore, 1968.

-----, *Come ho dipinto certi miei quadri*, Torino, Edizioni Gaiger, 1975.

-----, *L'altra casa*, Paris, Éditions Galilée, 1979.

-----, *Agricola Cornelia S.p.A., 1973- '81*, Lugo di Ravenna, Exit Edizioni, 1981.

-----, *Quaranta sere in tv*, Lugo di Ravenna, Exit Edizioni, 1996.

-----, *Io sono un albero*, postfazione a cura di Carla Subrizi, Roma, AltoContrasto, 2000.

-----, *Breve storia della mia pittura*, Livorno, Tipografia Debatte O. Srl, 2003.

-----, *Spettacolo di niente*, Roma, Lithos, 2011.

BARUCHELLO GIANFRANCO, MARTIN HENRY, *How to Image. A Narrative on Art and Agriculture*, McPherson & Company, New York, 1983.

-----, *Why Duchamp, an Essay on Aesthetic Impact*, New York, McPherson & Company, 1985.

EZRA POUND, *Poems*, London, Faber and Faber, 2000.

FALZONI GIORDANO, *Album. Appunti dell'ultimo incontro del Gruppo 63 (Fano, 26-28 maggio 1967)*, a cura di Teresa Nocita, Insula, Leonforte, 2012.

I Novissimi. Poesie per gli anni '60, a cura di Alfredo Giuliani, Milano, Rusconi e Paolazzi Editori, 1961.

Linea Lombarda. Sei poeti, a cura di Luciano Anceschi, Varese, Editrice Magenta, 1952.

MANGANELLI GIORGIO, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 2004, [1967].

-----, *Nuovo Commento*, Milano, Adelphi, 1993 [1969].

MARCUCCI LUCIA, *Poesie visive 1963-2003*, a cura di Lucilla Saccà, Firenze, Centro d'arte Spaziotempo, 2003.

MICCINI EUGENIO, *Introduzione a Antologia di poesia visiva*, «Il Portico», n. 7, luglio 1966.

-----, *Poesia e/o poesia. Situazione della poesia visiva italiana*, Firenze, Edizioni Sarmic, 1972.

-----, *Poesie visive, 1962-70*, designers Barni, Coppini, Lastrajoli, Ruffi, Firenze, Technè, 1970.

-----, *Ipotesi e ricerche d'arte contemporanea*, Firenze, Ed. «Punto Zero», 1974.

MICCINI EUGENIO, PIGNOTTI LAMBERTO, *Poesie in azione*, Firenze, Giubbe Rosse, 2001.

MUCCI EGIDIO, PIGNOTTI LAMBERTO, *Marchio & Femmina: la donna inventata dalla pubblicità*, Firenze, Vallecchi, 1978.

ORI LUCIANO, *Poesia contro-poesie visive 1963-1971*, Firenze, E. R. Sampietro, 1971.

-----, *La poesia visuale*, Firenze, Vallecchi, 1980.

PERILLI ACHILLE, *Le ragioni narrative della pittura*, in «Il Verri», n. 10, ottobre 1963.

PIGNOTTI LAMBERTO, *Significare*, Bologna, Leonardi, 1957.

-----, *Come stanno le cose*, Galatina (Lecce), Editrice Pajano, 1959.

-----, *La poesia tecnologica*, «Questo e altro», n. 2, 1962.

-----, *Nozione di uomo*, Milano, Mondadori, 1964.

-----, *Nudità provocanti*, Bologna, Sampietro, c1965.

-----, *Presentazione a Inchiesta sull'avanguardia*, «Dopotutto», inserto di «Letteratura», n. 73, 1965.

-----, *Una forma di lotta. Contro l'anonimato dei prodotti in serie della civiltà tecnologica*, Milano, Mondadori Editore, 1967.

-----, *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Roma, Lerici Editore, 1968.

-----, *Fra parola e immagine: arte e comunicazione nella società di massa*, Padova, Marsilio Editore, 1973.

-----, *Il supernulla. Ideologia e linguaggio della pubblicità*, Firenze, Guaraldi, 1974.

-----, *Parola per parola. Diversamente. Poesie*, Venezia, Marsilio Editore, 1976.

-----, *Sentito vivere*, Lugo di Ravenna, Exit Edizioni, 1978.

-----, *Il discorso confezionato. Informazione, arte e cultura nella società dei consumi*, Firenze, Vallecchi Editore, 1979.

-----, *Questa storia o un'altra*, Napoli, Guida Editori, 1984.

-----, *Figure scritte. Su certi segni delle arti e dei mass media*, Pasian di Prato- Udine, Campanotto Editore, 1987.

-----, *Tutte le direzioni*, Roma, Empiria, 1988.

-----, *Sine æsthetica, sinestetica. Poesia visiva e arte plurisensoriale*, Roma, Empiria, 1990.

-----, *I sensi delle arti. Sinestesie e interazioni estetiche*, Bari, Dedalo, 1993.

-----, *Odissea*, Roma, Fermenti, 1994.

-----, *Scritture convergenti: letterature e mass media*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 2005.

-----, *Poesia visiva tra figura e scrittura*, Milano, Skira, 2012.

Poesia degli anni settanta, antologia a cura di Antonio Porta, Milano, Feltrinelli, 1979.

Poesie in azione. Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti, a cura di Pietro Favari, Firenze, Giubbe Rosse, 2001.

Trattati del Cinquecento, a cura di Paola Barocchi, Bari, Laterza, 1960-1962.

Cataloghi mostre

Achille Perilli, continuum 1947/1982, catalogo della mostra, a cura di Francesco Vincitorio, Milano, Electa, 1982.

Baruchello. Bringer of Plurabilities, catalogo della mostra presso Galerie Michael Hasenclever e Galleria Milano, Milano-München, 1989.

Baruchello. Certe idee, catalogo della mostra, a cura di Achille Bonito Oliva, Carla Subrizi, Milano, Electa, 2011.

Baruchello. De Consolatione picturae, mostra presso Galleria Schwarz, Milano, Schwarz, 1970.

Baruchello. Fuoricampo, catalogo della mostra di Gianfranco Baruchello Comune di Livorno, a cura di Carla Subrizi, Pisa, Pacini Editore, 1997.

Baruchello. Supericonoscio, mostra presso Galleria Schwarz, Milano, Schwarz, 1968.

Baruchello. Uso e manutenzione, mostra presso Galleria Schwarz, Milano, Schwarz, 1965.

Cinema d'artista italiano. 1912-2012. Lo sguardo espanso, catalogo della mostra a cura di Bruno Di Marino, Marco Meneguzzo, Antonio La Porta, Silvana, Catanzaro, 2012.

Con gli occhi del linguaggio, Fondazione Mudima, Milano, 16 Maggio- 6 Giugno 2006, Grafiche Aurora, Verona, 2006.

Gastone Novelli, catalogo della mostra presso la Fondazione Arnaldo Pomodoro, a cura di Flaminio Gualdoni, Walter Guadagnini, Milano, SKIRA, 2006.

Gianfranco Baruchello. Flussi, pieghe, pensieri in bocca, catalogo della mostra Roma Auditorium della Musica, a cura di Paolo Fabbri, Milano, Skira, 2007.

Il non libro, catalogo della mostra a cura di De Luca, Roma, 1985.

Ioimiss. Baruchello, mostra Galleria Schwarz, Milano, Schwarz, 1966.

Italian visual poetry 1912-1972, edited by Luigi Ballerini, Finch College, Museum of Art, New York, 1973.

La poesia visiva (1963-1979), catalogo della mostra a Firenze, Sala d'arme di Palazzo Vecchio, 15 dicembre 1979-12 gennaio 1980, a cura di Luciano Ori, Firenze, Vallecchi, 1980.

Liber Liber. "Libri liberi" di artisti italiani, catalogo della mostra, Arezzo, Confluenze, 1991.

LIBEROLIBROdARTISTA, s. e., catalogo della mostra, Spoleto, 2006.

Libri d'artisti. Pagine e d'intorni, s. e., catalogo della mostra, Comune di Gallarate, 1991.

Luciano Ori e la poesia visiva, catalogo della mostra, Firenze, Aurelio Stefanini Studio d'arte stampa, 2005.

Offe Pop. Cinema sperimentale in Italia '60- '80, catalogo della mostra Bruno di Marino a cura di Annamaria Licciardello, Roma, Domograf, 2012.

Parole contro, il tempo della poesia visiva, 1963-1968, catalogo della mostra, a cura di Fiaschi Lucia, Poggibonsi, Cambi, 2010.

Poesia totale 1897-1997. Dal colpo di dadi alla poesia visuale, catalogo della mostra, Palazzo della Ragione Mantova, a cura di Enrico Mascelloni e Sarenco, Colognola ai Valli, Adriano Parise Editore, 1998.

Poesia visiva, 1963-1988: 5 maestri, Ugo Carrega, Stelio Maria Martini, Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti, Sarenco, mostra a cura di Eugenio Miccini, Sarenco, Illasi (VR), Edizioni cooperativa "La favorita", 1988.

Tu dici: il punto, la piega. G. Baruchello, catalogo della mostra Galleria Milano, a cura di Gianfranco Baruchello, Carla Subrizi, Roma, D.D.L. grafica s.n.c., 2002.

Visual Poetry. Contemporary Art from Italy, exhibition at Haggerty Museum of Art, Marquette University, Milwaukee, edited by Curtis L. Carter, Sheboygan, Wisconsin, Zimmermann Printing Company, 2005.

Filmografia

Il grado zero del paesaggio, regia di Gianfranco Baruchello, 1963.

Tristanoil, regia di Nanni Balestrini, 2012.

Verifica incerta, regia di Alberto Grifi e Gianfranco Baruchello, 1964.

Volerà nel '70, regia di Antonio Bueno, Lucia Marcucci, Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti, 1965.

Fonti Secondarie

A.A. VV., *La poesia in immagine/L'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, a cura di Teresa Spigoli, Marco Corsi, Federico Fastelli e Maria Carla Papini, Firenze, Campanotto Editore, 2014.

AA. VV., *Art Brut in America: The Incursion of Jean Dubuffet*, edited by Valérie Rousseau, Shapco Printing, Minneapolis, 2015.

AA. VV., *Avanguardia e Neoavanguardia*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Sugar Editore, 1966.

AA. VV., *Civiltà dell'immagine*, Milano, Almanacco Bompiani, 1973.

AA. VV., *Discovering Child Art. Essays on Childhood, Primitivism and Modernism*, edited by Jonathan Fineberg, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1998.

AA. VV., *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, a cura di Adriano Aprà, Venezia, Marsilio, 2013.

AA. VV., *Gruppo 63. Critica e teoria*, a cura di Renato Barilli e Angelo Guglielmi, Torino, Feltrinelli, 1976.

AA. VV., *Il Gruppo 63, quarant'anni dopo*, Bologna, Pendragon, 2005.

AA. VV., *Il Gruppo 70 tra parola e immagine*, a cura di Stefania Stefanelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2004.

AA. VV., *Immagine, segno- parola. Processi di trasformazione*, Atti del Secondo Colloquio internazionale "Testo e Contesto", Macerata 23-26 ottobre 1996, a cura di Graciela N. Ricci, Tomo I-II, Milano, Giuffrè Editore, 1999.

AA. VV., *Italian visual poetry 1912-1972*, edited by Luigi Ballerini, New York, Finch College Museum, Istituto Italiano di Cultura, 1973.

AA. VV., *L'immagine della scrittura: Gruppo 70, poesia visuale e ricerche verbo visive*, Milano, Mousse Publishing, La Triennale di Milano, 2015.

AA. VV., *La carne e l'uomo che crede al rapido consumo*, in «Grammatica» 1, 1964; ora in ANGELO R. RUPINO, *Manifesti dei movimenti letterari italiani del Novecento*, Catania, C.U.E.C.M., 1991, pp. 485-496.

AA. VV., *La parola come immagine e come segno: Firenze, storia di una rivoluzione colta, 1960-1980*, a cura di Lucilla Saccà, Ospedaletto, Pisa, Pacini, 1999.

AA. VV., *La pittura in Italia. Il Novecento/2, 1945-1990*, Tomo I, a cura di Carlo Pirovano, Electa, Milano, 1993.

AA. VV., *La poesia in immagine/L'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, a cura di Teresa Spigoli, Marco Corsi, Federico Fastelli e Maria Carla Papini, Firenze, Campanotto Editore, 2014.

AA. VV., *Literary Theory: and Anthology*, edited by Julie Rivkin and Michael Ryan, Oxford, Blackwell Publishing, 2004.

AA. VV., *Il libro d'artista*, a cura di Eugenio Miccini, Arrigo Lora-Totino e Annalisa Rimmaudo, Torino, Meta, 1999.

AA. VV., *Scrittura e immagine. L'espressione verbo-visiva fra scrittura e pittura*, a cura di Elisa Debenedetti e Jolanda Nigro Covre, Roma, Bagatto Libri, 1992.

ACCAME VINCENZO, *Il segno poetico. Materiali e riferimenti per una storia della ricerca poetico-visuale e interdisciplinare*, Milano, Spirali Edizioni, 1981.

ACHILLE PERILLI, *Le ragioni narrative della pittura*, in «Il Verri», n. 10, ottobre 1963.

AMBROGIO IGNAZIO, *Formalismo e avanguardia, in Russia*, Roma, Editori riuniti, 1968.

ANCESCHI LUCIANO, *Le istituzioni della poesia*, Milano, Bompiani, 1968.

-----, *Pretesti*, in «Il Verri», 9, 1963, poi in ID., *Il modello della poesia*, Milano, Scheiwiller, 1966, pp. 261-264.

-----, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Torino, Paravia, 1972.

-----, *Metodologia del nuovo*, in Gruppo 63. *La nuova letteratura. 34 scrittori. Palermo ottobre 1963*, a cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani, Milano, Feltrinelli, 1964, pp. 7-14.

Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism. 1945-2010, Volume 2, edited by Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, David Joselit, London, Thames & Hudson, 1994.

APRÀ ADRIANO, *Presentazione/2*, in BRUNO DI MARINO, *Sguardo inconscio azione, cinema sperimentale e underground a Roma (1965-1975)*, Roma, Lithos Editrice, 1999, p. 11.

BALBONI BRIZZA MARIA TERESA, *La pratica visuale del linguaggio: dalla poesia concreta alla nuova scrittura*, Polenza-Macerata, La Nuova Foglio Editore, 1977.

BALLERINI LUIGI, *La piramide capovolta*, Padova-Venezia, Marsilio, 1976.

BALLESÌ PAOLA, *Arte e scrittura*, in AA. VV., *Immagine, segno, parola. Processi di trasformazione*, Atti del secondo colloquio internazionale "Testo e contesto" Macerata 23-26 ottobre 1996, a cura di Hans-Georg Grüning, Tomo I, Milano, Giuffrè Editore, 1999, pp. 634-371.

BALLOTTA PAOLO, *Sémantique des idéogrammes*, Bologna, Tipostampa, 1975.

BARBATO ANDREA, *Appunti per una storia della nuova avanguardia italiana*, in AA. VV., *Avanguardia e Neoavanguardia*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Sugar Editore, 1966, pp. 165-188.

BARILLI RENATO, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Verri» alla fine di «Quindici»*, Bologna, Il Mulino, 1995.

-----, *Oltre la Galassia Gutenberg*, nel *Catalogo* della Mostra Antologica di Lamberto Pignotti, Galleria d'Arte Moderna, Mantova, 1976.

BARTHES ROLAND, *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, Torino, Einaudi, 1982 e 2003; titolo originale *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Editions de Seuil, 1953 et 1972.

-----, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

-----, *Mythologies*, New York, Hill and Wang, 2012 [1957].

-----, *Change the Object Itself. Mythology Today* [1971], in Id., *Image, Music, Text*, New York, Hill and Wang, 1977, pp. 165-169.

-----, *The Death of the Author*, in Id., *Image- Music- Text*, New York, Hill and Wang, 1977, pp. 142-148.

BARTOLI FRANCESCO, *Scrittura visuale*, in AA. VV., *Letteratura*, vol. II, a cura di G. Scaramuzza, Milano, Feltrinelli, 1976.

BAUMAN ZYGMUNT, *Vita liquida*, Bari, Laterza, 2007.

BENJAMIN WALTER, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica (prima versione 1935)*, in Id., *Tecniche di esposizione. Walter Benjamin e la riproduzione dell'arte*, a cura di Maria Montanelli e Massimo Palma, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 241-270.

BO CARLO, *Bilancio del Surrealismo*, Padova, La Garangola, 1944.

BRANCALEONI CLAUDIO, *Il giorno dell'impazienza. Avanguardia e realismo nell'opera di Nanni Balestrini*, San Cesario di Lezze, Manni, 2009.

BRETON ANDRÉ, *Manifesto of Surrealism (1924)*, in Id., *Manifestoes of Surrealism*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1974 [1972], pp.

BÜRGER PETER, *Teoria dell'avanguardia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

CALABRESE OMAR, *Parola, immagine, ideologia, scienza del segno: alla ricerca del codice della poesia visiva*, in «Es», 3, pp. 127-136.

-----, *Per una didattica della poesia visiva*, in *Poesia visiva 1963-1988. Cinque maestri*, catalogo della mostra a cura di Eugenio Miccini, Sarenco, Verona, Edizioni Cooperativa «La favorita», 1988, pp. 315-319.

CALVINO ITALO, *Lettera a Manganelli*, in MANGANELLI, GIORGIO, *Nuovo Commento*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 149-153.

CARBONI MASSIMO, *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, New Press, Como, 2002.

CARREGA UGO, *Cronistoria della poesia grafica in Italia*, «Il Bimestre», Vol. 18/19, 1972, pp. VI-XVII.

CARUSO LUCIANO, *La poesia figurata nell'Alto Medioevo (poetica e storia delle idee)*, Napoli, I.S.E., 1968.

CASTALDI PAOLO, *Relazione del convegno nazionale arte e comunicazione organizzato dal Gruppo 70 a Firenze*, in «Marcatré», n. 14-15, 1965, pp. 186-189.

CAVALLERI CESARE, *Balestrini invita a farne un'altra*, «Studi cattolici», Milano, marzo 1969, pp. 206-209.

CORÀ BRUNO, *Nanni Balestrini: qualcosa per tutti, in versi*, in *Qualcosapertutti. Collage degli anni '60*, Genova, Il Canneto Editore, 2010, pp. 5-12.

CORTELLESSA ANDREA, *La riscossa di Frenhofer*, «Il Verri» n. 38, 2008.

CORTI MARIA, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978.

-----, *Neoavanguardia*, in ID, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 111-130.

CURI FAUSTO, *Metodo storia strutture*, Torino, Paravia, 1971.

-----, *Nanni Balestrini e la poesia come questione*, Città di Castello, Dia·foria, 2016.

-----, *Ordine e disordine*, Milano, Feltrinelli, 1965.

-----, *Sulla giovane poesia*, in AA. VV., *Gruppo 63. Critica e teoria*, a cura di Renato Barilli e Angelo Guglielmi, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 71-80; anche in FAUSTO CURI, *Ordine e disordine*, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 76-95.

D'ABBIERO MARCELLA, *Alienazione in Hegel: Usi e significati di Entäusserung, Entfremdung, Veräusserung*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1970.

DÈCINA LOMBARDI PAOLA, *Surrealismo. 1919-1969. Ribellione immaginazione*, Roma, Editori Riuniti, 2002.

DELEUZE GILLES, *L'immagine-movimento*, (Milano, 1993), in *Baruchello. Fuoricampo*, catalogo mostra Comune di Livorno, Pisa, Pacini editore, 1997, pp. 36-37.

DELLA VOLPE GALVANO, *Critica del gusto*, Milano, Feltrinelli, 1960.

DI GENOVA GIORGIO, *In principio era l'immagine. Note a margine della Poesia visiva*, in AA. VV., *Scrittura e immagine. L'espressione verbo-visiva fra scrittura e pittura*, a cura di Elisa Debenedetti e Jolanda Nigro Covre, Roma, Bagatto Libri, 1978, pp. 123-130.

DI MARINO BRUNO *Sguardo inconscio azione, cinema sperimentale e underground a Roma (1965-1975)*, Roma, Lithos Editrice, 1999.

EAGLE HERBERT, *Russian Formalist Film Theory*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1981.

ECO UMBERTO, *Una conversazione con Gianfranco Baruchello* in *Baruchello. Bringer of Plurabilities*, catalogo della mostra presso Galerie Michael Hasenclever e Galleria Milano, Milano-München, 1989, pp. 37-62, prima in *Baruchello. De Consolatione picturae*, mostra presso Galleria Schwarz, Milano, Schwarz, 1970, (s.p.).

-----, *Combinatoria della creatività*, Conferenza tenuta a Firenze per il Nobel Foundation, 15 settembre 2004, online: [www.umbertoeco.it/CV/Combinatoria della creativita.pdf](http://www.umbertoeco.it/CV/Combinatoria%20della%20creativita.pdf).

-----, *La generazione di nettuno* in *Gruppo 63. La nuova letteratura, Palermo ottobre 1963*, a cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani, Milano, Feltrinelli, 1964, pp. 407-416.

-----, *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1997.

ËJCHENBAUM BORIS, *Vokrug voprosa o «formalistach»*, «Pečat i revoljutsija», n. 5, 1924.

ESPOSITO EDOARDO, *Metrica e poesia del Novecento*, Milano, FrancoAngeli, 1992

ESPOSITO ROBERTO, *Ideologie della neoavanguardia*, Napoli, Liguori Editore, 1976.

FABBRI PAOLO, *Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e malocchio della sociologia* (1973), online: <http://www.paolofabbri.it/saggi.html>.

FASTELLI FEDERICO, *Dall'avanguardia all'eresia. L'opera poetica di Elio Pagliarani*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011.

FENOLLOSA ERNEST, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, London, S. Nott, 1936.

FERRATO-COMBE BRIGITTE, *Simon e Novelli: l'immagine della lettera*, in *Gastone Novelli*, catalogo della mostra presso la Fondazione Arnaldo Pomodoro, a cura di Flaminio Gualdoni, Walter Guadagnini, Milano, Skira, 2006, pp. 42-47.

FERRO PIER LUIGI, *Osservazioni sul volo del primo Balestrini*, «Resine», anno XXXII, n. 132/133, pp. 45-64.

FINCH CHRISTOPHER, *Pop Art. Object and Image*, Highgate Hill, London, Studio Vista Limited Blue Star House, 1968.

FONTANELLA LUIGI, *Il Surrealismo italiano. Ricerche e letture*, Roma, Bulzoni Editore, 1983.

FOUCAULT MICHEL, *What is an author?*, in *Rethinking Popular Culture: Contemporary Perspectives in Cultural Studies*, ed. by Chandra and Michael Schudson. Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press, 1991, pp. 445-464.

FREUD SIGMUND, *On Creativity and The Unconscious. Papers on the Psychology of Art, Literature, Love, Religion*, New York, Harer & Row Publishers, 1958 [1925].

GABRIELLI PATRIZIA, «Carne da vagone», in ID., *Anni di novità e di grandi cose. Il boom tra tradizione e cambiamento*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 163-218.

-----, *Anni di novità e di grandi cose. Il boom tra tradizione e cambiamento*, Bologna, Il Mulino, 2011.

GANDINI MANUELA, *Oil* in NANNI BALESTRINI, *Tristanoil*, Genova, Il Canneto Editore, 2012, pp. 5-9.

GAUDIO ALESSANDRO, *Mai bruciati dalla cosa. Parole, figure e oggetti dell'inattualità alle origini della Poesia Visiva in Italia*, «Critica Letteraria», n. 3, 2010, pp. 592-611.

GÉFIN LASZLO, *Ideogram, History of a Poetic Method*, Austin, University of Texas, 1982.

GENETTE GÉRARD, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GINSBORG PAUL, *A History of Contemporary Italy. Society and Politics 1943-1988*, New York, Palgrave Macmillan edition, 2003 [1990].

GIULIANI ALFREDO, *Poesie pratiche di Balestrini*, «Le droghe di Marsiglia», 1977, pp. 392-395.

GOLOMB CLAIRE, *Child Art in Context- A Cultural and Comparative Perspective*, Ann Arbor, Edwards Brothesr, Inc., 2002.

GOMBRICH ERNEST H., *L'Eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1986.

-----, *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, London, Phaidon Press Limited, 1999.

GRAFFI MILLI, *Diario di Lettura*, «Il Verri», n. 38, 2008, pp. 46-56.

Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Palermo 1965, a cura di Nanni Balestrini, Milano, Feltrinelli, 1966.

Gruppo 63. La nuova letteratura. 34 scrittori. Palermo ottobre 1963, a cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani, Milano, Feltrinelli, 1964.

Gruppo 70. Arte e tecnologia, «Marcatré», n. 11-12-12, 1965, pp. 104-125.

GUGLIELMI ANGELO, *Il pissoir di Balestrini. Oralità e narratività da Tristano a Liberamente*, «Resine», anno XXXII, n. 132/133, pp. 96-105.

-----, *Avanguardia e Sperimentalismo*, in *Gruppo 63. La nuova letteratura. 34 scrittori. Palermo ottobre 1963*, a cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani, Milano, Feltrinelli, 1964, pp. 15-24.

-----, *Le tecniche di Balestrini*, «Vero o falso», 1968, pp. 138-142.

HARTIGAN LYNDA ROSCOE, *Joseph Cornell. Navigating the Imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 2007

HEISSENBÜTTEL HELMUT, *Per una storia della poesia visiva nel XX secolo*, «Il Verri», n. 16, 1963.

HOPKINS DAVID, *The Death of the Object: The Move to Conceptualism in ID. After Moder Art, 1945-2000*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 161-195.

HUTCHEON LINDA, *A Theory of Parody. The Teachings of Twenty-century Art Forms*, Methuen, New York, 1985.

Intervista a Nanni Balestrini, «Marcatré», nn 11, 12, 1965, p. 37.

ISGRÒ EMILIO, *Dichiarazione 1* (1966), in *Catalogo della Mostra personale al «Centro studi e archivio della comunicazione» dell'Università di Parma*, 1976.

Italian Poetry, 1960-1980: From Neo to Post Avant-garde, edited by Adriano Spatola & Paul Vangelisti, San Francisco, Invisible City/ red Hill Press, 1982.

JAMESON FREDRIC, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.

JIN SONGPING, *The Poetics of the Ideogram: Ezra Pound's poetry and hermeneutic interpretation*, Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 2002.

JOUFFREY ALAIN, *Baruchello e la scrittura del caso*, «Marcatré», 1966.

KELLOGG RODHA, *Analyzing Children's Art*, Palo Alto, National Press Book, 1970.

KOFMAN SARAH, *The Childhood of Art. An Interpretation of Freud's Aesthetics*, Columbia University Press, 1988.

La pittura in Italia. Il Novecento/2, 1945-1990, Tomo I, a cura di Carlo Pirovano, Milano, Electa, 1993.

Lamberto Pignotti, a cura di Aldo Rossi e Gillo Dorfles, Beniamino Carucci Editore, 1975.

LEONETTI FRANCESCO, *Sulla letteratura e o tecnologia*, «Marcatré», n. 11-12-12, 1965, pp. 143-151.

LISA TOMMASO, *Nanni Balestrini, la parola-oggetto*, in ID., *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi. Linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, Firenze, Firenze University Press, 2007, pp. 195-202.

LORENZINI NIVA, *L'itinerario realistico del materiale verbale nella poesia di Nanni Balestrini*, in ID. *Il laboratorio della poesia*, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 45-80.

LORETO ANTONIO, *Dialettica di Nanni Balestrini. Dalla poesia elettronica al romanzo operaista*, Milano, Mimesis Edizioni, 2014.

LUGINBÜHL SIRIO, *Cinema underground oggi*, Padova, Mastrogiacomo, 1974.

LUPERINI ROMANO, *Il Novecento*, Tomo secondo, Torino, Loescher Editore, 1981.

LYOTARD JEAN FRANÇOIS, *La pittura del segreto nell'epoca post-moderna*, Baruchello, Milano, Feltrinelli, 1982.

MAMIYA CHRISTIN, J., *Pop Art and Consumer Culture. American Super Market*, Austin, University of Texas Press, 1992.

MAROCCHI GIUSEPPE, *Scrittura visuale. Ricerche ed esperienze nelle avanguardie letterarie*, Messina-Firenze, Casa Editrice G. D'Anna, 1978.

MARX KARL, *Estranged Labor*, in ID., *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, edited, with an introduction by Dirk J. Struik, Glasgow, The University Press, 1970, pp. 106-119.

MCLUHAN MARSHALL *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 2003 [1964].

METZ CHRISTIAN, *Semiologia del cinema. Saggi sulla significazione del cinema*, Garzanti, Milano, 1972.

MIRZOEFF NICHOLAS, *Intervisuality*, in *Exploding Aesthetics*, edited by Annette W. Balkema and Henk Slager. Amsterdam, Rodopi, 2001, 124-133.

MORONI MARIO, *Parasurrealism and Technological Utopia*, in *Neoavanguardia. Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*, Edited by Paolo Chirumbolo, Mario Moroni, and Luca Somigli, Toronto, University of Toronto Press, 2010, pp. 74-95.

MORRA ELOISA, *La parola e immagine. Su alcuni recenti contributi di cultura visuale*, «Italianistica», 2012, pp. 137-156.

MUZZIOLI FRANCESCO, *Teoria e critica della letteratura nelle avanguardie italiane degli anni Sessanta*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato P. V., 1982.

OLIVA ACHILLE BONITO, *Arte e sistema dell'arte*, Pescara, Galleria Lucrezia De Domizio, 1975.

-----, *Baruchello: il labirinto, davanti c'è il bel canto, dietro la tortura*, in *Baruchello. Certe idee*, a cura di Carla Subrizi e Achille Bonito Oliva, Milano, Electa, 2011, pp. 12-27.

-----, *La parola totale, una tradizione futurista, 1909-1986*, Modena, Galleria Fonte d'Abisso, Mucchu, 1986.

ORI LUCIANO, *La poesia visuale*, Firenze, Vallecchi, 1980.

ORLANDO FRANCESCO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993.

PAGLIARANI ELIO, *Intervento in Gruppo 63, Il romanzo sperimentale*, a cura di Nanni Balestrini, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 104-114.

-----, *Per una definizione dell'avanguardia*, «L'illuminista». *La poesia di Elio Pagliarani*, numero 20/21, 2007, pp. 81-86.

PANOFSKY ERWIN, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Milano, Feltrinelli, 1961.

PASOLINI PIER PAOLO, *Il «cinema di poesia»*, in ID., *Empirismo Eretico*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 171-191.

-----, *Empirismo Eretico*, in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Tomo I, a cura di Walter Siti, Milano, Mondadori, 1999.

PATRIZI GIORGIO, *Tensione ed afasia nella poesia di Nanni Balestrini*, «Quaderni di critica», *Sulla neoavanguardia*, n. 1, pp. 111-127.

PEIRY LUCIENNE, *Art Brut: The Origins of Outsider Art*, Second English Edition, Paris, Flammarion, 2006.

PERILLI ACHILLE, *Esperienze di un corso di metodologia visiva*, «Marcatré», n. 8-9-10, 1964, pp. 105-110.

-----, *Le ragioni narrative della pittura*, «Il Verri», n. 10, ottobre 1963.

PHILLIPS KRISTIN, «Guerrilla Warfare». *Lucia Marcucci e la «Poesia visiva»*, in *La lotta con Prometeo: metamorfosi del testo e testualità della critica*, Atti del XVI Congresso A.I.S.L.L.I., Associazione Internazionale Per Gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana, University of California, Los Angeles, UCLA, 6-9 Ottobre 1997, a cura di Luigi Ballerini, Gay Bardin e Massimo Ciavolella; con la collaborazione di Flavio Frontini, Francesca Leardini e Petra Wirth, Fiesole (Firenze), Cadmo, 2000, pp. 1231-1240.

PIGNOTTI LAMBERTO, STEFANELLI STEFANIA, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, Pasian di Prato, Campanotto, 2011.

PINCHERA ANTONIO, *La metrica dei "novissimi"*, in AA. VV. *Materiali critici per lo studio del verso libero in Italia*, a cura di A. Pietropaoli, Napoli, Edizioni scientifiche Italiane, 1994.

POLI FRANCESCO, *Prefazione*, in *Pittura degli anni Cinquanta*, catalogo della Mostra, online: <http://www.giovaniantisti.it/articoli/la-pittura-degli-anni-50>.

POMODORO ARNALDO, *Gastone Novelli*, in *Gastone Novelli*, catalogo della mostra presso la Fondazione Arnaldo Pomodoro, a cura di Flaminio Gualdoni, Walter Guadagnini, Milano, Skira, 2006, p. 19.

POMORSKA KRYSTYNA, *Russian Formalist Theory and Its Poetic Ambivalence*, The Hague-Paris, Mouton, 1968.

POZZI GIOVANNI, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1982.

PRINCIPE MICHAEL A., *Danto e Baruchello. From Art to the Aesthetics of the Everyday*, in AA. VV., *The Aesthetics of Everyday Life*, edited by Andrew Light and Jonathan M. Smith, New York, Columbia University Press, 2005.

PURINI FRANCO, *Forme e parole*, in *Con gli occhi del linguaggio*, Fondazione Mudima, Milano, 16 Maggio- 6 Giugno 2006, Verona, Grafiche Aurora, 2006, pp. 19-22.

RABINOWITZ PETER J., *“What’s Hecuba to Us?”: The Audience’s Experience of Literary Borrowing* in AA. VV., *The reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, edited by Susan E. Suleiman and Inge Crosman, Princeton, Princeton University Press, 1980, pp. 193-208.

RE LUCIA, *Language, Gender, and Sexuality in the Neoavanguardia*, in AA. VV., *Neoavanguardia. Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*, edited by Paolo Chirumbolo, Mario Moroni, and Luca Somigli, Toronto, University of Toronto Press, 2010, pp. 171-211.

RENELLO GIAN PAOLO, *Ars poetica, ars combinatoria: Studio su Tristano 1966 e Tristano 2007 di Nanni Balestrini*, «Poetiche», fascicolo 2-3, 2009, pp. 261-316.

-----, *Guida alla lettura*, in NANNI BALESTRINI, *La violenza illustrata seguita da Blackout*, Roma, DeriveApprodi, 2001, pp. 211-252: anche in «Rassegna della letteratura italiana», n. 1, 1993, pp. 109-129.

RICCIARDI MARCO, *Un cactus chiamato poesia nel deserto della Pedagogia urbana*, «L’illuminista». *La poesia di Elio Pagliarani*, numero 20/21, 2007.

RIMMAUDO ANNALISA, *Libri d’artista*, Mantova, Simenti, 1999.

RISSET JACQUELINE, *Prefazione all’edizione del 1972*, in NANNI BALESTRINI, *Tristano*, MR3664 copia unica, Roma, DeriveApprodi, 2007, pp. XVII-XX.

RODHES COLIN, *Primitivism and Modern Art*, London, Thames and Hudson, 1994.

ROSITI FRANCO, *Informazione e complessità sociale. Critica delle politiche culturali in Italia*, Bari, De Donato, 1978.

ROSSI-LANDI FERRUCCIO, *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, «Nuova Corrente», 36, 1965, pp. 5-43; poi in *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Milano, Bompiani, 1968, pp. 7-75.

-----, *Semiotica e ideologia*, Milano, Bompiani, 1972.

SANGUINETI EDOARDO, *Come agisce Balestrini*, «Il Verri», n. 10, 1963, pp. 98-102.

-----, *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano, 2001.

-----, *Una polemica in prosa*, «Officina», novembre 1957.

SCHMANDAT-BESSERAT DENISE, *How Writing Came About*, Austin, University of Texas Press, 1992.

SCHNEIDAU HERBERT, *Wisdom Past Metaphor: Another View of Pound, Fenollosa, and Objective Verse*, «Poideuma», n. 5, 1976.

SGAVICCHIA SIRIANA, *Kipling, Brecht, Eliot nella "Ballata di Rudi"*, «L'illuminista», numero 20/21, anno VII, 2007, pp. 219-230.

SIBONA CLARA, *Dal testo come immagine all'immagine come testo, Immagine- segno- parola. Processi di trasformazione*, Atti del Secondo Colloquio Internazionale "Testo e contesto", Macerata 23-26 ottobre 1996, tomo I, a cura di Hans-Georg Grüning, Milano, Giuffrè Editore, 1999, pp. 3-11.

SIMON CLAUDE, *Novelli e il problema del linguaggio*, cit. in *Gastone Novelli*, catalogo della mostra alla Alan Gallery, New York, 1962, p. 42, nota; anche in «Il Verri», VIII, n. 7, Milano, gennaio 1963.

SIMONINI LAURA, GUALDONI FLAMINIO, *Carmi figurati greci e latini*, Pollenza-Macerata, La Nuova Foglio Editrice, 1978.

SITI WALTER, *I funerali di Togliatti*, in ID., *Il realismo dell'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 34-46.

-----, *Il realismo dell'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1975.

ŠKLOVSKIJ VIKTOR, *L'arte come procedimento*, in ID., *Teoria della prosa*, con prefazione inedita dell'autore e un saggio di J. Mukařovský, tr. di C. G. De Michelis e R. Oliva, Torino, Einaudi, 1976, pp. 10-12.

-----, *The Resurrection of the Word*, Translated by Richard Sherwood, New York, Barnes & Noble Books, 1973 [1914].

SPATOLA ADRIANO, *Nanni Balestrini: Ma noi facciamone un'altra*, «Il Verri», 1970, pp. 146-147

-----, *Verso la poesia totale*, Torino, Paravia, 1978; English Edition: *Toward Total Poetry*, translated from the Italian by Brendan W. Hennessey & Guy Bennet, Los Angeles, Otis Book/Seismicity Editions, 2008.

SPECTOR JACK J., *The Aesthetics of Freud. A Study in Psychoanalysis and Art*, New York, Praeger Publishers, 1973.

STEFANELLI STEFANIA, *Il doppio codice dell'avanguardia*, in AA. VV., *La parola come immagine e come segno. Firenze storia di una rivoluzione colta 1960-1980*, Pisa, Ospedaletto, 1999, pp. 163-170.

SUBRIZI CARLA, *Agricolture mentali pensate con le mani*, in GIANFRANCO BARUCHELLO, *Io sono un albero*, postfazione a cura di Carla Subrizi, Roma, AltoContrasto, 2000, pp. 189-196.

-----, *L'arte oltre i confini (del cinema) dell'arte*, in GIANFRANCO BARUCHELLO, ALBERTO GRIFI, *Verifica incerta. L'arte oltre i confini del cinema*, a cura di Carla Subrizi, Roma, DeriveApprodi, 2004, pp. 15-44.

-----, *Piccoli sistemi*, in *Baruchello certe idee*, a cura di Achille Bonito Oliva, Carla Subrizi, Milano, Electa, 2011, pp. 28-99.

TERESA SPIGOLI, *Poetica e retorica della poesia visiva*, in AA. VV., *La poesia in immagine/L'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, a cura di Teresa Spigoli, Marco Corsi, Federico Fastelli e Maria Carla Papini, Firenze, Campanotto Editore, 2014.

TOSATTI ADA, *Nanni Balestrini: «tutto in una volta»*, in NANNI BALESTRINI, *Antologica: poesie 1958-2010*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 2013, pp. VII-XXIX.

TRINI TOMMASO, *Introduzione a Baruchello. Tradizione orale e arte popolare in una pittura d'avanguardia*, Milano, Galleria Schwarz, 1975.

TROSMAN HARRY M.D., *Freud and The Imaginative World*, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, 1985.

UNGER J. MARSHALL, *Ideogram: Chinese characters and the myth of disembodied meaning*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2004.

Verifica incerta. L'arte oltre i confini del cinema, a cura di Carla Subrizi, Roma, DeriveApprodi, 2004.

VETRI LUCIO, *Letteratura e Caos. Poetiche della "neoavanguardia" italiana degli anni sessanta*, Mantova, Edizioni del Verri, 1986, c1984.

VINCITORIO FRANCESCO, *Continuum*, in ACHILLE PERILLI, *Continuum 1947/1982*, Milano, Electa, 1982, pp. 9-14.

WALL-ROMANA CHRISTOPHE, *Cinepoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry*, Fordham University Press, 2011.

Sitografia

<http://artsnfood.blogspot.com/2015/06/closley-looking-at-alexander-calders.html>.

<http://eyeswideshoot.blogspot.com/2008/10/costruens-e-destruens-la-verifica.html>

<http://old.nannibalestrini.info/>

<http://old.nannibalestrini.info/gruppo63/prefazione.htm>

<http://www.doppiozero.com/materiali/una-pecora-entrare-nel-gregge>

<http://www.europinione.it/wp-content/uploads/2015/01/large-glass.jpg>

<http://www.flashartonline.it/article/nanni-balestrini/>

[http://www.giovaniantisti.it/articoli/la-pittura-degli-anni-50'](http://www.giovaniantisti.it/articoli/la-pittura-degli-anni-50)

<http://www.lambertopignotti.it/poesiavisiva.html>

<http://www.paolofabbri.it/saggi.html>

<http://www.umbertoeco.it/CV/Combinatoria della creativita.pdf>

<https://www.tribune.com/wp-content/uploads/2014/05/Lavanguardia.jpg>

<https://www.pinterest.com/looklateral/lattuada-studio-selection/>

<https://www.wikiart.org/en/andy-warhol/green-coca-cola-bottles>

<https://www.wikiart.org/en/joseph-cornell/l-egypte-de-mlle-cleo-de-merode-cours-l-mentaire-d-histoire-naturelle-1940>

<https://www.youtube.com/watch?v=eikexa3uyEs>

<https://www.youtube.com/watch?v=hmhvr3RbGnA>