

## ***Scrittura Visuale in Italia 1912-1972* (a cura di Luigi Ballerini), Galleria d'Arte Moderna di Torino, Autunno 1973**

Il 27 settembre 1973 s'inaugurava, alla Galleria d'Arte Moderna di Torino, la grande rassegna sulla *Scrittura Visuale in Italia 1912-1972*, curata da Luigi Ballerini, che aveva già ottenuto notevole successo alcuni mesi prima nel suo allestimento presso City University di New York, in forma meno ampia e con il titolo *Italian Visual Poetry 1912-1972*. Una scelta coraggiosa, quella del giovane direttore del Museo Civico torinese Aldo Passoni, in controtendenza rispetto alle esposizioni precedenti, lontane dalle esperienze non solo della Neoavanguardia artistica e letteraria degli ultimi due decenni, ma anche da quelle delle "avanguardie storiche". Il destino spense purtroppo gli entusiasmi di Passoni (di cui ero diventato amico) pochi anni dopo, sull'autotrada per Milano.

Mi sembra utile e giusto riportare qui, integralmente, la breve premessa dello stesso Passoni al catalogo della mostra:

*«Nella primavera scorsa, in occasione dell'ottavo congresso triennale a New York dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana, Luigi Ballerini, incaricato di Letteratura Italiana presso la City University di New York, realizzò la prima mostra "Italian Visual Poetry, 1912-1972".*

*Questa mostra riveduta ed ampliata per iniziativa dell'Assessorato alla Cultura della Città di Torino in collaborazione con il Museo Civico viene presentata ora nelle sale della Galleria Civica d'Arte Moderna con il titolo più ampio di "Scrittura Visuale in Italia, 1912-1972" con notevole tempestività sul concretarsi di interessi e di studi verso quello che era sembrato fino ad ora un materiale minore a cavallo fra la Letteratura e le Arti Visive.*

*Invece lo svincolamento dalle costruzioni letterarie, ingenuo e sbeffeggiatore, dei giochi delle parole in libertà dei futuristi doveva rivelare immediatamente altri spazi alla penetrazione del pensiero sia pur sempre attraverso una simbolica significanza, come lo studio della struttura fonetica del linguaggio portava sempre a più sottili e precisi metodi di appercezione dello stesso. In arte ready-made, collages, frantumazioni di scrittura mentre dissacravano i valori costituiti rivelavano di volta in volta un'area depressa e sine nobilitate che proponeva istanze di linguaggio dialetticamente più penetranti così come il "lapsus" o l'aneddoto e la barzioletta sono costituenti indiscutibili della pagina di storia che codificandosi li ha allontanati. Un atteggiamento scientifico a livello di esistenza che domani potrà a sua volta forse codificarsi in scienza stessa si cela dietro questi elementi apparentemente innocui, verso questa nuova Antologia Palatina».*

L'approccio scientifico-esistenziale suggerito da Passoni sfuggì al controllo di alcuni degli artisti e dei poeti che parteciparono quella sera alla cena offerta dall'assessorato alla Cultura presso il ristorante "La Campana", in pieno Centro Storico, quasi di fronte a Palazzo Chiabrese, storica sede del Museo del Cinema (da una quindicina d'anni trasferito nel più consono spazio della Mole Antoneliana) e a breve distanza dal Duomo, ospitante uno dei più antichi esempi di Body Art, la Sindone. Il contrasto semantico-ideologico fra il particolarismo del poeta visivo Emilio Isgrò (o era Eugenio Miccini?) e il concetto totalizzante della poesia rumorosamente espresso dal poeta concreto Adriano Spatola si tradusse in una minacciosa marcia di quest'ultimo, grosso e barbuto, in direzione dello sparuto avversario: al termine del piccolo parapiglia si vide Eugenio Miccini (o era Emilio Isgrò?), pallido e con gli occhiali di traverso, intento a recuperare la parola, boccheggianti, mentre l'altro si allontanava tirandosi le bretelle, con fare trionfante. Effetti perniciosi del Barbera? Ma no, assicurava Arrigo Lora Totino, era Nebbiolo!

Nelle pagine che seguono ho cercato di dare un'idea dell'ampiezza di quella lontana ma basilare mostra, riportando alcuni testi critici presenti sul catalogo e una scelta di riproduzioni di opere esposte. Ragioni di spazio mi hanno obbligato a escludere sia la lunga introduzione di Luigi Ballerini sia gli interventi di Ugo Carrega, Gillo Dorfles, Emilio Isgrò, Eugenio Miccini e Michele Perfetti, Gastone Novelli, Anna e Martino Oberto, Daniela Palazzoli e Lamberto Pignotti. Per il semplice gusto di fare le cose alla rovescia, ho invece posizionato alla fine le immagini dei precursori futuristi della scrittura visuale, costretto anche qui a una scelta forzatamente riduttiva.

*(Maurizio Spatola)*



CARLO BELLOLI - Disegno 1964

Carlo Belloli, *solo nel sole*.

## Poesia visuale: affermazione di una tendenza

di CARLO BELLOLI

La poesia visuale si può certo, discutere ma non si ha più il diritto di ignorarla.

Negli ultimi venticinque anni questa forma di espressione ha esteso le sue manifestazioni a quattro continenti, allineando operatori di venticinque paesi e determinando una tendenza autonoma e avanzata nell'ambito della poesia di ricerca. Non possiamo che compiacerci dell'affermazione e dello sviluppo di una condizione estetica del comunicare inaugurata dai nostri « Testi-Poemi murali », pubblicati nel 1944 e introdotti da alcune considerazioni teoriche dedicate, appunto, alla « poesia visuale ».

Già in quegli anni, attraverso il predicato « visuale » intendevamo evidenziare la finalità semeiotico-strutturale del mezzo visivo impiegato.

Ogni poesia è, infatti, « visiva », in quanto destinata alla lettura, ma acquisterà pertinenza visuale solo realizzando una integrazione tipo-semeiotica delle strutture semantiche impiegate.

Stabilito che l'immagine sia il linguaggio dei mass media, la poesia visuale anticipava l'attuale orientamento alla visività piuttosto che alla lettura.

Con questo nuovo codice la poesia visuale entrava nel circuito di comunicazione con cui andava affermandosi il sistema culturale contemporaneo.

L'organizzazione tipografica dei testi visuali non si ricollegava, però, alle esperienze futuriste e dadaiste, per le quali la tipografia diventava irrazionale componente drammatica dei ricorsi analogici verbali, ma costituiva l'elemento di necessaria correlazione strutturale in cui veniva otticamente a tradursi la presentazionalità semantica dell'area poetica.

Nel testo-poema visuale, come non si ritrovavano degli avvenimenti ad essere provocati da avvenimenti ma si incontravano parole che provocavano parole, così non si assisteva alla giustapposizione tipografica del testo, in termini di arbitraria dislocazione spaziale, ma si localizzava una organica e calcolata traduzione tipo-semeiotica delle strutture semantiche. Così operando effettuavamo una definitiva emancipazione estetica delle tecniche di ripetizione, allineamento seriale, permutazione di parole unise-

mantiche, antianalogiche, aridondanti, elementari e, il più possibile, neutre.

I poemi morivano con le lingue, i testi-poemi visuali si sarebbero, invece, affrancati dall'esaurimento linguistico, dagli adattamenti e dalle sempre arbitrarie interpretazioni delle traduzioni, conservando intatta la loro possibilità di comunicazione visiva, interlinguistica, delle strutture semeiotiche proposte e permettendo una immediata versione poliglotta delle parole, a ricorso monosemantico e a svincolo sintattico, in cui si riassumeva la presentazionalità testuale.

La poesia visuale poteva così trovare, presso le ultime generazioni di operatori linguistici, una identificazione di interessi e una congenialità di pratiche tali da deciderne l'affermazione e da permetterne lo sviluppo.

Dal 1944 al 1952 la poesia visuale si svolge in uno spazio bidimensionale, di preferenza attraverso tavole tipo-semeiotiche che chiedono collocazione parietale, fuori dalla biblioteca a diretto e quotidiano contatto con il pubblico come mediazione fondamentale dell'ambiente in cui si vive.

Una nostra prima raccolta di poemi a destinazione parietale (« Tavole visuali », edizioni di gala, Roma 1948) segna il passaggio dall'artigianato amanuense alla riproduzione tipomeccanica del testo-poema da esporre.

Le « Composizioni parolibere » futuriste erano, infatti, esemplari unici, manualmente disegnati a libero decoro segnico, più che strutturati, dall'autore che ne eseguiva prototipi in funzione di mostre o di « serate di dizione poetica ».

Con la pubblicazione delle « Tavole visuali » il poema parietale, a situabilità spazio-ambientale, entrava, invece, nel circuito editoriale, diventava bene di consumo collettivo, si diffondeva secondo i canoni tipici della società di massa, sottraendosi al calligrafismo miniaturistico-manuale e all'intimismo bibliofilo.

Così uno dei principi fondamentali della nuova poesia come promossa funzione ottico spaziale, trova affermazione nella realtà di una pratica che de-

passa i limiti del circoscritto sperimentalismo della « composizione parolibera » futurista, a decorso toposognico gratuito ed espressionistico, per il testo-poema a struttura semeiotica spazio-condizionante. Da allora il concetto di « tavola visuale », in quanto edizione a grande tiratura di poemi a collocazione parietale, ha subito adeguato sviluppo e diffusione internazionale.

In Inghilterra, in Germania, negli Stati Uniti, in Canada, in Brasile e, più recentemente, anche in Italia, numerose case editrici, pubblicano, oggi, cartelle di poemi visuali che, dalla libreria specializzata, stabiliscono mercato anche nei grandi magazzini, nelle gallerie d'arte, nei negozi di forme d'uso quotidiano e di architettura di interni.

Il poema visuale a situabilità parietale ha trovato naturale correlazione con lo spazio interno della casa di oggi dove non cerca confronto con il quadro o la litografia d'epoca ma estende la biblioteca al ricorso immediato e continuo di un diverso grado di leggibilità a partecipazione più compiutamente ottico-psicologica e a percezione visiva differenziata.

Questa estensione della parola a uno spazio diverso e a un grado di percezione visiva allargata, assegna alla poesia visuale una funzione originale e un ruolo protagonista nell'ambito della poesia di ricerca. Nel conseguente sviluppo della propria problematica la visualità poetica si impegnava nell'approfondimento delle dimensioni spaziali cui sembrava destinarla l'impegno di correlazione semantico-semeiotica delle strutture sulle quali basava la propria pertinenza comunicativa.

Nel 1952 realizzavamo quei primi « Corpi di poesia », editi in serie ancora limitate dalla « Mediterranean Publishing Company », di Roma-New York, che inaugurano l'evoluzione della poesia visuale dalla superficie alle tre dimensioni spaziali.

Nel trasferimento alle tre dimensioni il testo-poema si reggeva su materiali leggeri e trasparenti come suggerivano le parole-chiave delle strutture semantiche proposte.

Il plexiglas e la resina fenolica erano materiali ancora inabituali nell'Italia di quegli anni e solo la sede centrale della « Mediterranean Publishing Company », a New York, poteva assicurarne un trattamento tecnico adeguato alla necessaria corrispondenza dei costi di produzione con l'indispensabile qualità costruttiva del « corpo di poesia ».

Liberati in una materia trasparente e infrangibile i testi-poemi di allora ci permettevano di situare la struttura semeiotica delle parole nell'atmosfera spazioviva connaturale al ricorso semantico perseguito, sino a determinare una specifica area poemica metastabile e percezionalmente plurima.

Anche il concetto di « Corpo di poesia » veniva a trovare affermazione e sviluppo: nel 1964 Pino Masnata costruiva alcuni prototipi di poemi spaziali destinati a realizzazioni seriali ed evidenziati con lo stesso predicato di « Corpi di poesia »; nel 1968 si fondava a Torino la casa « Multiart », diretta da Arrigo Lora-Totino e specializzata nell'edizione di poemi-oggetto costruiti in grande serie. In Inghilterra Ian Hamilton Finlay e John Furnival, in Francia Suzanne M. Bernard e Jean François Bory, in Olanda Herman de Vries, nella Spagna Jesús García Sánchez portano, da qualche anno, il loro contributo alla poesia visuale attraverso « poemi plastici » di precisa pertinenza modale.

Conquistando la presentazionalità spaziale la poesia visuale non aveva però ancora esaurito la propria funzione di ampliamento del rapporto testo-lettore, in termini di totale percezione ambientale.

Con la realizzazione dei « Poemi stradali », editi e diffusi, come primo esperimento di pubblicità indiretta su scala nazionale, da una grande industria italiana, la fotolitozincografia Bassoli di Milano, immettevamo nel 1965 la poesia visuale nel diretto circuito dell'informazione di massa, trasferendola dallo spazio interno a quello esterno, dalla casa alla strada.

Per la prima volta nella storia della pubblicità stradale si estendeva al pubblico un « ludo visivo » costituito da poemi-manifesti murali, affissi in ogni città d'Italia, non dedicati a prodotti di consumo ma offerti dagli stessi produttori come gratuito messaggio culturale intestato alla loro ragione sociale. Nell'indicazione teorica alla diffusione dei « poemi stradali » sottolineavamo: « ... la poesia deve, oggi, uscire nelle strade, disporsi negli spazi pubblici, promuoversi veicolo di una comunicazione collettiva intersociale... » « ... il poema stradale non ha finalità pubblicitarie ma può essere usato come mezzo di relazione propagandistica fra produttore e consumatore... » « ... il poema stradale partecipa allo spazio esterno dell'architettura e determina una inconsueta animazione, caratterizzante, dell'anonimato urbano... » « ... i poemi stradali non chiedono lunghe soste per essere letti come grida comunali o comunicati prefettizi; i poemi stradali allineano parole semanticamente interdipendenti come segnali ottici strutturalmente dipendenti... ».

Dai poemi stradali murali ai « corpi di poesia urbanizzati », ai « percorsi di poesia », agli « interventi testuali sul paesaggio », alle « integrazioni poetetturali », lo sviluppo unitario della nostra ricerca non sarà, certo, condizionato dall'uniformità. Con sillabe e consonanti di cemento e con parole di re-

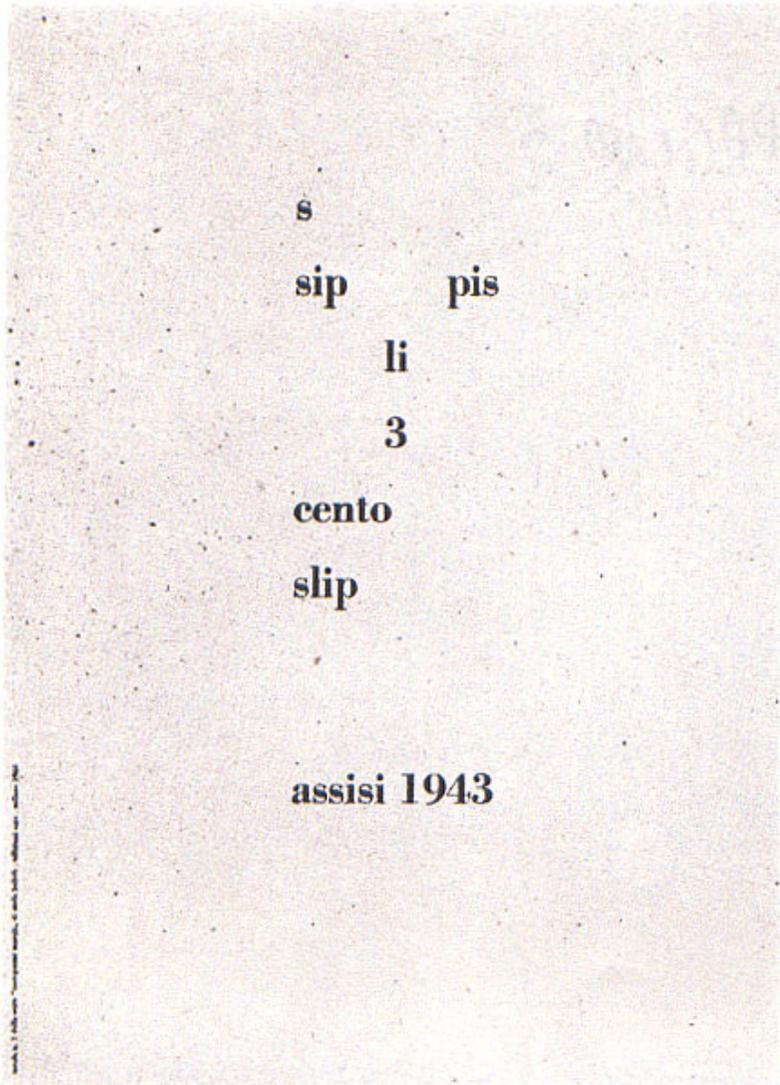
sina fenolica stiamo tracciando l'itinerario ludote-stuale del nuovo giardino zoologico di Brasilia.

Una « macchina per poesia », su moduli verbali predisposti dall'autore, permetterà ai visitatori dell'Esposizione Internazionale di Osaka, nel 1970, di comporre poemi diversi e semanticamente autosufficienti.

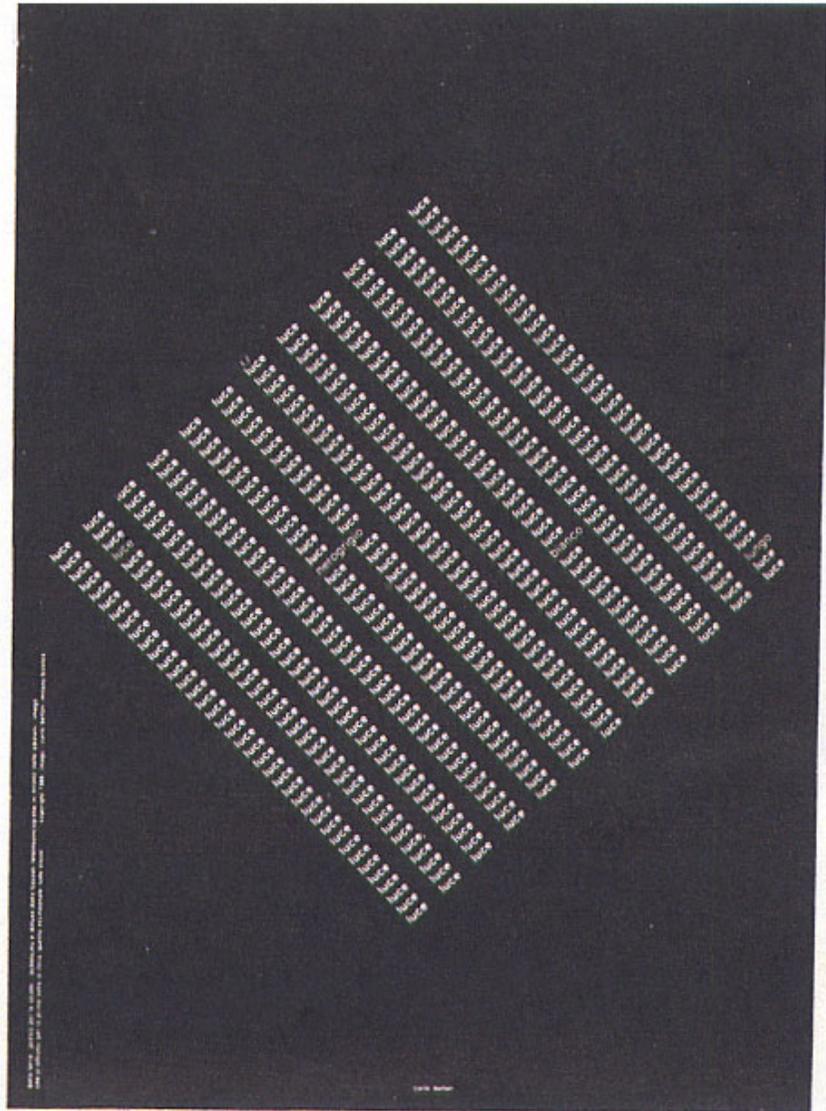
Una poesia costerà come una Coca-Cola gelata e, come quella, si otterrà con una moneta di medio taglio.

Il progettista della macchina resterà anonimo come anonima si avvierà ad essere la poesia visuale di domani, contributo collettivo di singoli operatori di co-urbanismo e di co-architettura poetici.

*Dal catalogo della mostra Poesia concreta: indirizzi concreti visuali e fonetici, a cura di Arrigo Lora-Totino e Dietrich Mahlow, Biennale di Venezia, Ca' Giustinian, 1969.*



Carlo Belloli, *s/slip*.



Carlo Belloli, *luce/lungo*.

## Lo spazio della poesia (appunti per una definizione del campo poetico)

di VINCENZO ACCAME

La « poeticità », o quella che altrimenti si potrebbe chiamare « condizione poetica », è stata per secoli l'elemento di scambio base tra la poesia da un lato e la musica, la pittura ecc. dall'altro. « Poeticità », come del resto « musicalità », « pittoricità » ecc., è termine dotato del massimo di vaghezza, e non ha comunque alcun riferimento oggettivo. La « poeticità » non ha alcun riferimento con la tecnica formativa e formale della poesia. È semplicemente il « segno » di una situazione emotiva, generata da una sensibilità culturalizzata, cioè condizionata da una assuefazione temporale a dei modelli o a qualcosa che viene presentato come tale. In base alla « poeticità » ecc. non si può parlare di scambi, azioni reciproche o altro, tra poesia, musica, pittura ecc. Perché in questo tipo di operazioni non si può prescindere dalla tecnica del fare poetico, del fare pittorico, del fare musicale ecc.

Quanto è avvenuto a partire dal primo Novecento, anzi da Mallarmé in poi, lascia adito, nei confronti della poesia, a un nuovo tipo di considerazioni, che coinvolgono la « formalità » della poesia come strumento di estensione dello spazio poetico. L'impulso eversivo introdotto nella poesia dalle cosiddette avanguardie, poi coniugate con vari prefissi, ha consentito l'apertura di nuove prospettive, ha scavalcato la precaria nozione legata esclusivamente a alcune forme, cioè a una « tradizione », e ha mosso i primi passi verso una « totalità » del fare espressivo, fino a allora negata da rigidi confini interdisciplinari. (Identificando alcune forme della poesia con la poesia, anzi con la sua essenza, si era escluso dalla poesia stessa qualsiasi tipo di sperimentazione che non fosse strettamente verbale).

L'incedere progressivo dell'eversione ha segnato anche la condanna di una « metafisica dell'arte » che traeva sostentamento quasi esclusivamente da nozioni come quella di « poeticità » (« musicalità » ecc.). In questo contesto nasce un diverso intendimento strutturale del fatto poetico, non più inteso come isolata soluzione di umori inespressi colata nella formula meccanica e limitativa di astratte regole metriche – come l'Ottocento ci aveva ormai

abituati – ma come una somma di fatti liberi e organizzati, con apporti esterni illimitati, non esclusi, accanto all'intuizione, alla memoria ecc., i prodotti delle scienze più varie come di ogni tipo di ricerca speculativa.

La rivoluzione delle tecniche formali non ha risparmiato alcun aspetto dell'operazione creativa, e la poesia ha attinto la sua parte là dove poteva più facilmente giungere, per attitudine, affinità e convenienza. La tappa obbligata di Mallarmé è sintomatica nel processo di evoluzione in atto. Gli sbocchi futuristi e dadaisti costituiscono altrettanti passi avanti.

La poesia concreta degli anni Cinquanta segna una svolta; anzi, rompe definitivamente col passato, evitando perfino la grandiosa opera « restaurativa » di Pound, ma rischiando per altro di bloccare in anticipo una esperienza ancora in fase gestativa. Ben poco peso ha avuto del resto, soprattutto in campo internazionale, la sperimentazione linguistico-verbale italiana della fine degli anni Cinquanta, conclusa in poche stagioni, per porre alternative alle ricerche visuali che tendevano a rinnovare il linguaggio in ogni sua componente, nelle strutture più che nelle forme.

Ma come è giunta la poesia a localizzarsi come mondo di « segni », non più semplicemente di parole, di suoni, di significati, in un limitativo rispetto di gerarchie? Il processo storico passa per l'eversione linguistica, per l'annullamento del « senso comune », per l'eliminazione delle gerarchie di significati, e per l'imposizione, o semplicemente proposta, della libertà, della pluralità, della possibilità, come casi « logici », o meglio altrettanto logici di quelli proposti dalla tradizione-assuefazione, casi « umani », reali, naturali, infinitamente vantaggiosi, inoltre, nei confronti dell'espressione. Alla coscienza della propria configurazione come mondo di segni la poesia è giunta gradualmente, e vi è giunta guardandosi attorno.

La pittura non le offriva niente in quanto pittura, la musica non le offriva niente in quanto musica, la scienza non le offriva niente in quanto scienza; ma

tutte assieme, arti e scienze, aiutavano la poesia a capirsi, e quindi a farsi.

Scoprire i meccanismi (mentali) che portano il poeta a combinare una parola dopo l'altra, o il pittore a porre un segno accanto a un altro, vuol dire immaginare una nuova realtà. Quando il segno del pittore e il suono del musicista non sono ancora né segno né suono, con la parola del poeta vengono allora ad assumere una particolare somiglianza. In quel punto, in quel momento, ancor tutto è possibile; prima che il « segnale » si distingua, si diversifichi in direzione del segno grafico, del suono, della parola, del gesto ecc. Un intervento in questo punto, in questo preciso istante, in questo momento iniziale della creazione, incide direttamente sul linguaggio.

Entro quali limiti si verifica lo scambio tra arti visive, musica e poesia? Escluso un contatto a livello di « poeticità » (o di « musicalità » o di « pittoricità »...), ciò che il pittore dà al poeta è un puro e semplice patrimonio di segni: segni rappresentativi, segni simbolici ecc., ma sempre segni carichi di un effetto puramente emotivo, culturalizzato; anche ciò che il musicista dà al poeta, è un patrimonio di suoni che non può prescindere da una musicalità ben individuata nell'ambito della musica. Ciò che il poeta riceve, in definitiva, non è un contributo immediato al livello dell'espressione, ma una semplice indicazione « fisica », « elementare ». Il poeta fa del segno e del suono un uso totalmente diverso dal pittore e dal musicista. Entrando nel campo della poesia, segno e suono vengono strappati alla graficità e alla sonorità, per essere caricati di linguisticità. Segno e suono diventano termini linguistici di un discorso più ampio, diverso fin dalle basi, in cui si compenetrano analogamente a quanto fanno i segni in un quadro o i suoni in una composizione musicale, ma fruendo di reciproche influenze, fino al limite di costituirsi una loro sintassi di scambio, in cui ogni elemento gioca un ruolo linguistico, al di là di qualsiasi riferimento di carattere naturalistico, o semplicemente fisico. Quando il poeta attinge dalla graficità e dalla sonorità, non compie una scelta in base alla « natura » degli elementi che va componendo attraverso il suo gesto espressivo, ma usa questi elementi all'interno del suo stesso gesto, che è costituito da essi allo stesso modo come potrebbe essere costituito esclusivamente di parole.

Il campo della graficità e della sonorità è praticamente ancora vergine per il poeta. Tutto quello che il poeta sta facendo, parlando in termini storici, non è che un semplice approccio, un lavoro esplorativo, nel quale non possono aiutarlo né il pittore

né il musicista, se non facendosi a loro volta poeti. Il linguaggio della poesia si presta a strutturazioni più globali di qualsiasi altro; i processi di scambio sembrano tendere verso la poesia, che non piuttosto partirne.

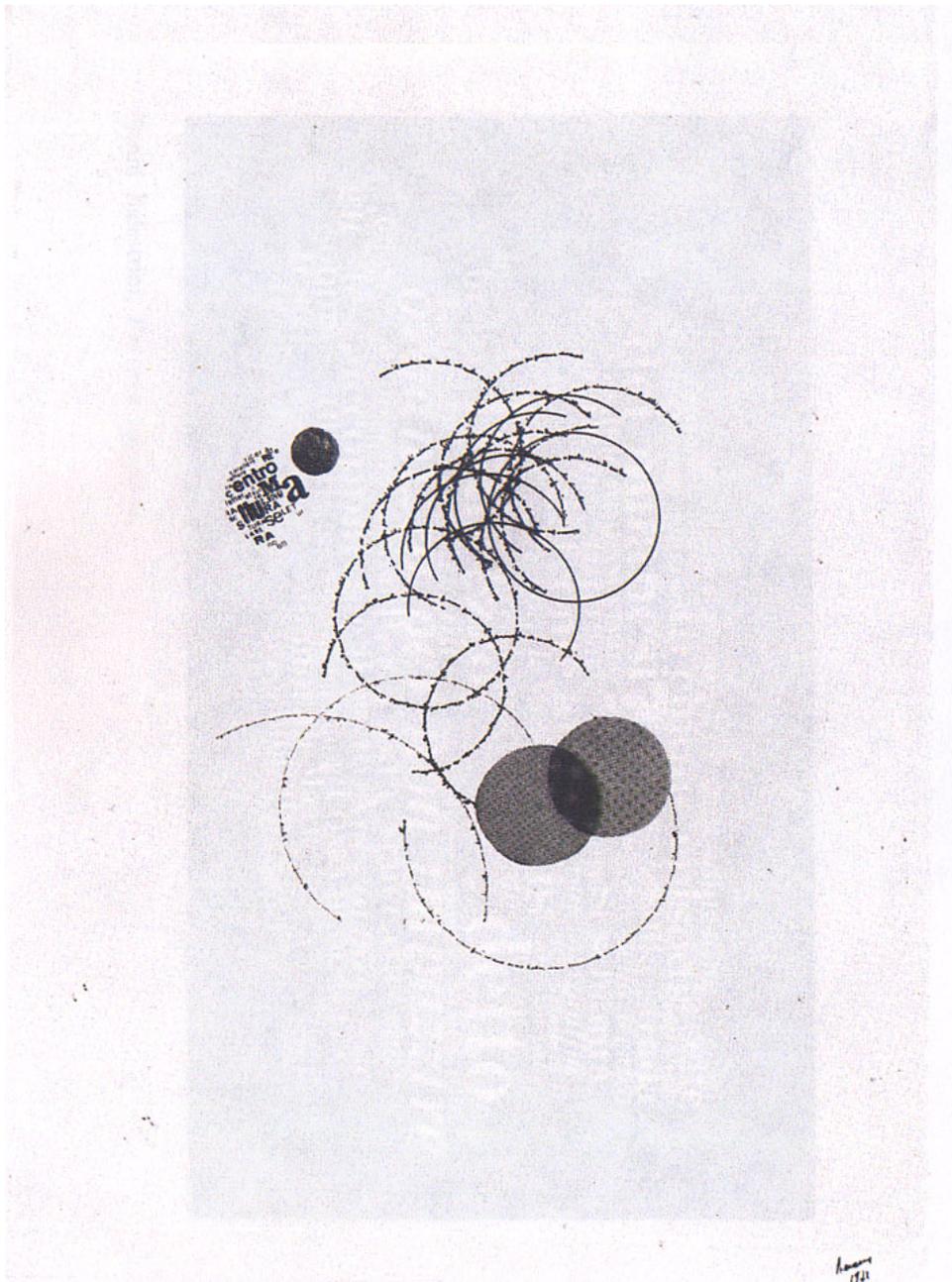
Comunque, ciò che oggi il poeta ha scoperto, è un nuovo alfabeto della poesia. Da Mallarmé in poi la poesia non ha fatto altro che condurre tentativi di analisi degli strumenti poetici, per giungere alla conclusione, più o meno evidente, che ogni gesto, per trovare la sua collocazione nell'ambito della poesia, deve prodursi al livello del linguaggio, deve intervenire in quel momento in cui ancora i « segni » si stanno qualificando, cercando una direzione « metafisica ».

Il problema del linguaggio assume nella poesia aspetti del tutto determinati. Il tipo di segni in uso nella poesia tradizionale è strettamente alfabetico, connesso a un sistema linguistico codificato e più o meno scarsamente elastico (con leggere varianti tra lingua e lingua). Linguaggio pittorico e linguaggio musicale sono anch'essi legati in sostanza a delle « lingue » codificate. Il legame tra parole e poesia tradizionale è indiretto, o meglio gode di una mediazione da parte del suono, che qualifica la parola come poesia in base a particolari combinazioni cui viene sottoposta. Questo comportamento è giunto alla sua crisi proprio per le carenze dimostrate sul piano linguistico (messe in evidenza dall'uso). La naturale consunzione dell'elemento verbale ha proposto di per sé le direzioni della ricerca.

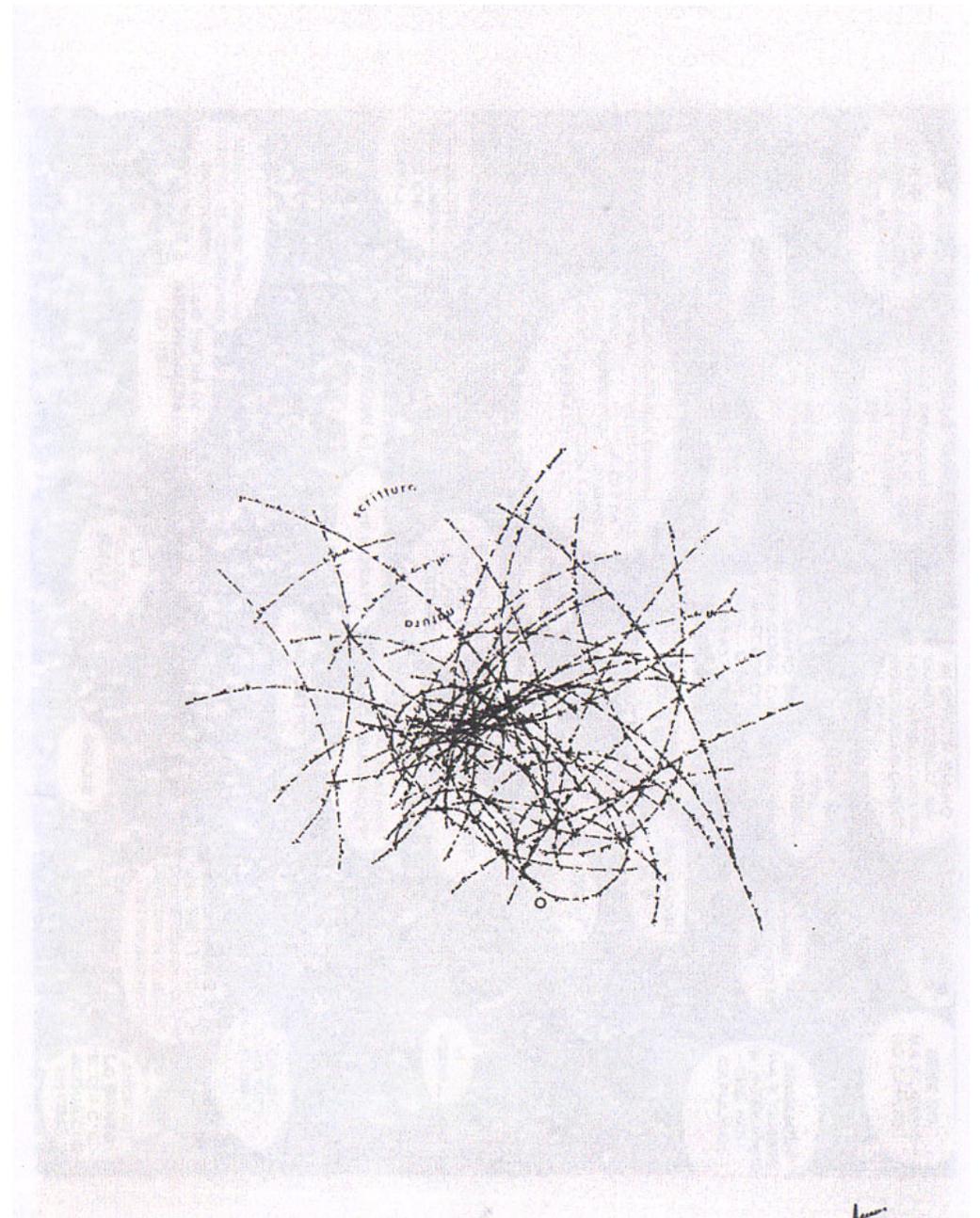
La crisi ha investito prima di tutto il sistema di segni. L'uso poetico di elementi non verbali appare possibile soltanto se se ne riesce a comprendere le loro possibilità linguistiche. Vano è aggiungere un segno grafico, o un colore, o un suono, alla parola; vano è cercare accoppiamenti di segni, colori, suoni, parole, se il risultato è ancora costituito da segni, colori, suoni e parole.

Il senso linguistico di questo processo evolutivo poetico sta tutto in questa attribuzione di funzioni. Qualsiasi strumentalizzazione nei confronti della parola non allarga lo spazio della poesia, ma non porta neppure alla poesia. Soltanto quando segni grafici, suoni, forme, colori, parole ecc. non saranno più nulla di tutto ciò, ma si saranno fusi in un unico gesto prima ancora di essere individuabili come segni, suoni, colori e parole, allora scatterà quel meccanismo imprevedibile e quasi magico (romanticamente parlando) che può porsi come poesia.

Milano, 1973



Vincenzo Accame, *Prova di circolarità*.



Vincenzo Accame, *Prova di circolarità*.



GIUSEPPE CHIARI  
LA FOLLA SOLITARIA

teatro musicale  
per 16 voci recitanti,  
un pianista un pittore  
e un operatore cinematografico

WERRE	WIGRAHA	WIG	KAR'S
OOORLOG	COCAD	RAT	WERRA
URLIUGI	COGHAD	VÁLKA	GUERRE
STRIT	GÜP	WOJNA	HÄBORÜ
	GUERRA	MILHĀMĀ	SOTA
	KRIG	QITĀL	RÄZBOIU
	WAR	KRIEG	BRÉZEL
	WAINĀ	KARAS	WIGANA

Giuseppe Chiari, *Teatrino*.

LA CIVILTÀ CATTOLICA

LA CIVILTÀ CATTOLICA. TESTI MISTI DI GIUSEPPE CHIARI

101. ...  
102. ...  
103. ...  
104. ...  
105. ...  
106. ...  
107. ...  
108. ...  
109. ...  
110. ...  
111. ...  
112. ...  
113. ...  
114. ...  
115. ...  
116. ...  
117. ...  
118. ...  
119. ...  
120. ...  
121. ...  
122. ...  
123. ...  
124. ...  
125. ...  
126. ...  
127. ...  
128. ...  
129. ...  
130. ...  
131. ...  
132. ...  
133. ...  
134. ...  
135. ...  
136. ...  
137. ...  
138. ...  
139. ...  
140. ...  
141. ...  
142. ...  
143. ...  
144. ...  
145. ...  
146. ...  
147. ...  
148. ...  
149. ...  
150. ...  
151. ...  
152. ...  
153. ...  
154. ...  
155. ...  
156. ...  
157. ...  
158. ...  
159. ...  
160. ...  
161. ...  
162. ...  
163. ...  
164. ...  
165. ...  
166. ...  
167. ...  
168. ...  
169. ...  
170. ...  
171. ...  
172. ...  
173. ...  
174. ...  
175. ...  
176. ...  
177. ...  
178. ...  
179. ...  
180. ...  
181. ...  
182. ...  
183. ...  
184. ...  
185. ...  
186. ...  
187. ...  
188. ...  
189. ...  
190. ...  
191. ...  
192. ...  
193. ...  
194. ...  
195. ...  
196. ...  
197. ...  
198. ...  
199. ...  
200. ...

LA RELIGIONE  
L'ORDINE  
L'ENTRERFERO

LA REALTÀ

Giuseppe Chiari, *La folla solitaria*.

la poesia con-creta ha evoluto la struttura di 'superficie' del linguaggio poetico ri-articolando la funzione « plastica » della scrittura in funzione sintattica ma esaltando la passività della percezione-lettore.

MENTRE L'OCCHIO SI ESERCITAVA NELLA RISPOSTA ESATTA AI TEST GRAFICI L'INTELLIGENZA ANDAVA A SPASSO NEI MUSEI DI ETNOGRAFIA DISCUTENDO CON LA POP ART.

Il primitivismo 'con-creto' configurava l'attuarsi di un logos primordiale-internazionale ma svolgeva solo alcune delle istanze riCOSTRUTTIVE dell'avanguardia storica: anemia ideologica, esaurimento nella poetica. le operazioni meno definite ma più radicali di FLUXUS (made in usa) tendevano a preparare più TOTAlitARIAMENTE il linguaggio poetico alla sua attuale metatecnica mettendo l'accento sull'AZIONE invece che sul linguaggio. PERO' FLUXUS HA RISOLTO COSI' IL LINGUAGGIO NEL GESTO ACCANTONANDO IL PROBLEMA DEL LOGOS. non che risolvesse la poesia nello happening ma inglobava nello happening anche la poesia. noi (io<sup>9</sup>) manteniamo l'atto poetico come messa in azione di un linguaggio specifico in cui l'articolazione della superficie scritturale e l'azione del poeta-lettore siano componenti della più complessa dimensione sinestesico-intellettuale che la forma poetica vuole instaurare.

metteremo IN MOTO le parole in libertà che rompono i limiti della letteratura marciando verso la pittura, l'arte dei rumori, gettando un meraviglioso PONTE TRA LA PAROLA E L'OGGETTO REALE. (marinetti, 1918)

L'utopia iper o extralinguistica dell'avanguardia (Marinetti, Schwitters, Breton, FINNEGANS WAKE) ha oggi superato interamente il suo margine d'improbabilità e d'avvenirismo lasciando precisamente delimitato il terreno in cui l'azione poetica va COSTRUENDOSI: enormemente più vasto e

insieme ristretto di quello della poesia linguistica (nella sua ultima parabola significante Mallarmé-Dylan Thomas): perché definitivamente uscita dal campo monodimensionale della letteratura la poesia ha dovuto rinunciare a ogni dialogo col contesto sociale - nei limiti in cui il contesto sociale-culturale della letteratura identifica ancora se stessa con il libro.

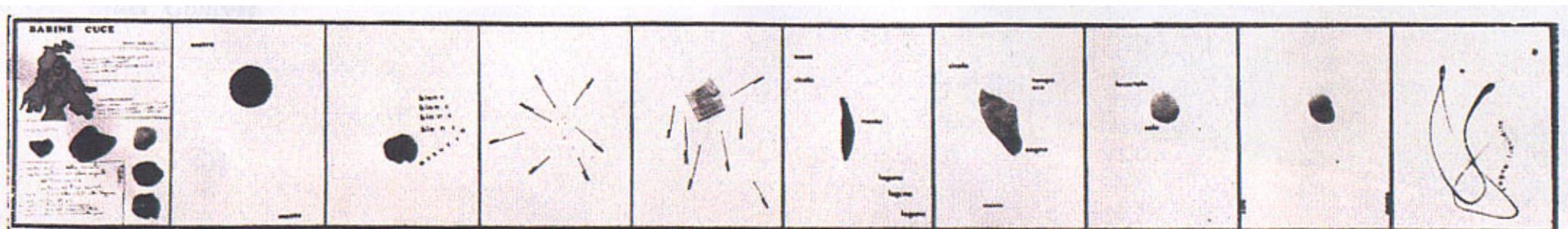
LA POESIA ADESSO SI RIVOLGE A UNA SOCIETA' ANCORA INESISTENTE CHE PERCEPISCE LA CREAZIONE LETTERARIA AL DI LA' DEL LIBRO. ESSA HA INFATTI RINUNCIATO ALLE FUNZIONI DELL'ECONOMIA E DELLA DURATA: A OGNI DURATA DI PRODOTTO. la conversione attuata da marionetti con le 'tavole parolibere' della pagina da spazio metafisico a spazio fisico: da luogo di convocazione simbolica delle speculazioni della mente a luogo di autopresentazione dell'epos grafico e tipografico + l'inclusione dell'oggetto nell'area semantica del linguaggio poetico realizzata da Breton nei poèmes-objets + la dissoluzione della sintassi verbale nella tipografia astratta e nell'oggetto significante praticata metodicamente dal movimento 'con-creto' e da Fluxus hanno obliterato il materiale tecnico-mentale del poeta-letterato sostituendolo con l'azione polidimensionale dell'inventore di Forme Azioni e Relazioni. la nuova poesia astratta ed oggettuale cancella il pattern di sublimità stilistica che il poeta occidentale ha scodellato fino ad oggi. è accaduto parallelamente nella musica e nella pittura-scultura.

le 280 pagine di nuova notazione degli ultimi dieci anni collazionate da J. Cage (*notations, something else press, 1969*) visualizzano la musica come ipotesi di lettura di un testo che spesso non prevede lo strumento tradizionale né quello elettronico e nemmeno il suono come mezzo di traduzione sonora della pagina extra-notativa o iper-notativa. la musica oggi indaga la conversione d'una fantanotazione in un risultato sonoro amusicale.

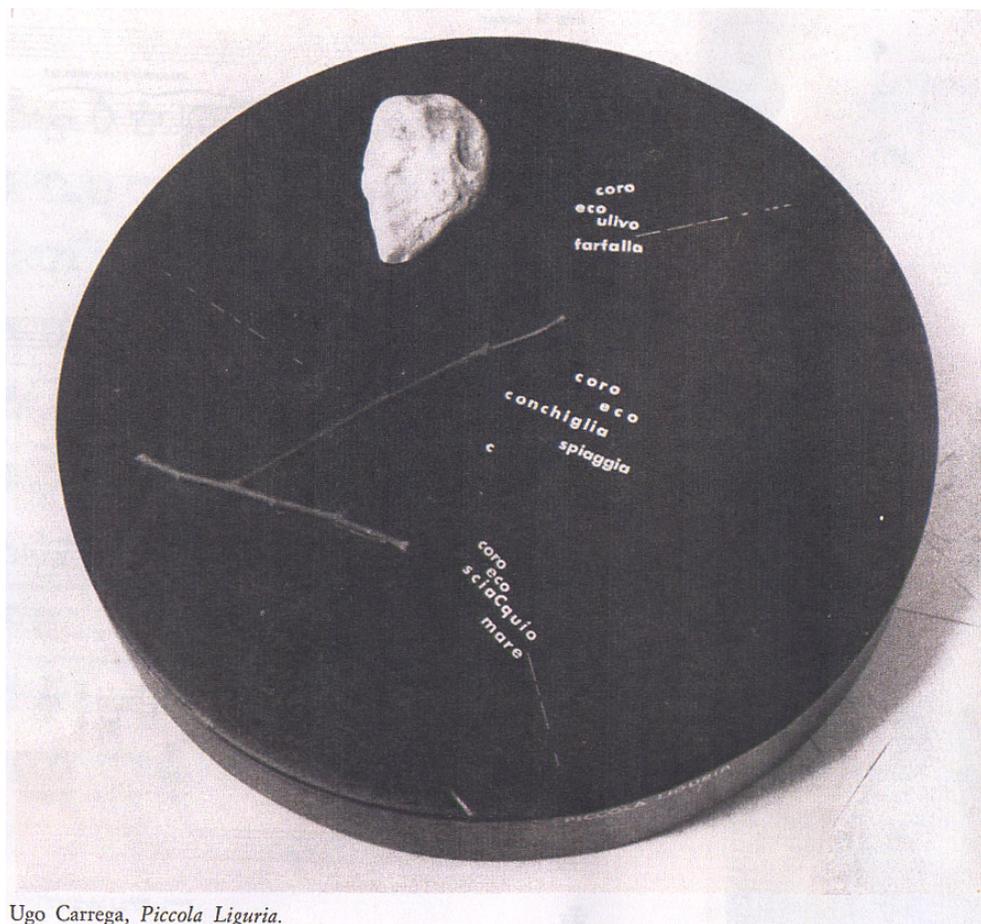
la scultura del 1968 ha cercato il documento rurale la formulazione plastica della roccia e della

collina s'è espressa nello scavo e nella terra scavata ha agito la forma degli EARTHWORKS ha ritentato la negazione del museo con la messa in opera dell'oggetto che si autodistrugge nella consumazione della propria presentazione lo scultore si è posto nella condizione di produrre ormai non opere ma 'viti' che devono essere non collezionati ma solamente vissuti. la dedizione massiccia degli artisti americani a usare come medium il deserto o la montagna non può essere superficialmente considerata un desiderio generazionale di viaggio di ritorno nell'utero ma va ritenuta un'ulteriore suprema interrogazione dell'inconscio. così il processo di alienazione dell'opera poetica dalla letteratura è irreversibile e avviato a una dialettica infinita. la poesia diventa oggi un agire archetipografico nel modello strutturale dell'analogia rovesciata: NON 'ALOGICA' MA REALIZZATA NELLO SPAZIO INVENTABILE TRA MESSAGGIO IN CODICE E COMUNICAZIONE ASTRATTA. VA 'FATTA' NON PIU' 'SCRITTA'. può adoperare tutte le soluzioni visive e fattuali di scritture (notarili, geometriche, musicali, cinematografiche, pubblicitarie, automatiche, oggettuali, pretipografiche, tipografiche, posttipografiche, grafiche, pittoriche, scultoree, architettoniche, idrauliche, aeree, alchimiche, stenografiche, geroglifiche, ideogrammatiche, infantili, computeristiche, cibernetiche) NULLUM SIGNUM MIHI ALIENUM PUTO ma senza risolversi in nessuna di esse: in quel dato estremo di relazione tra LOGOS e modello d'azione extraletterario o extralinguistico si attua la sua fondamentale permanenza di poesia.

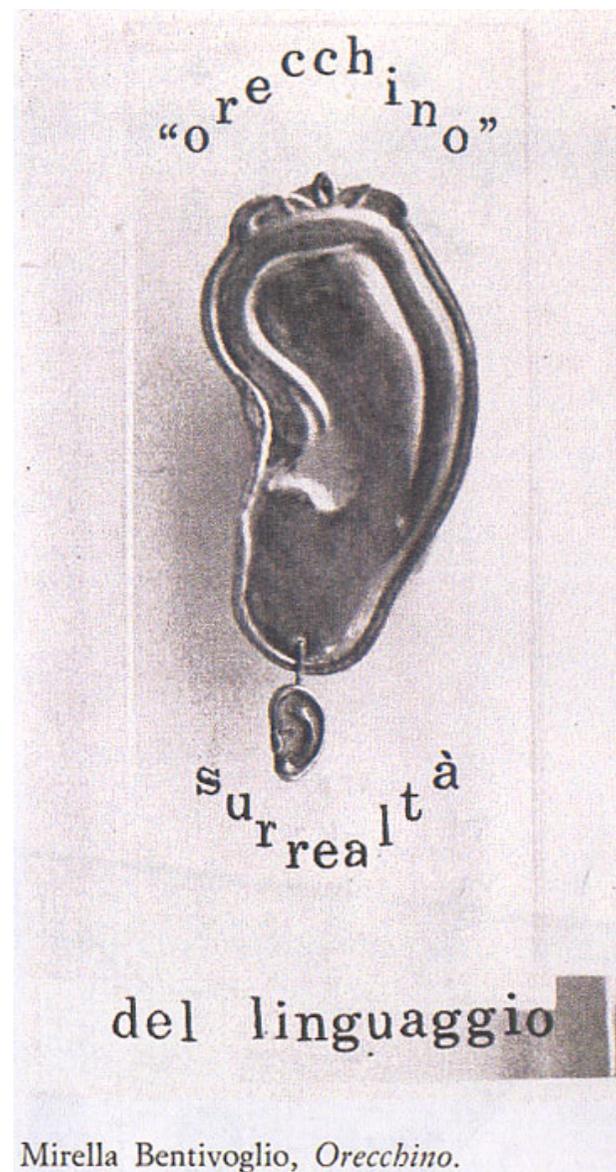
Da *aaa*, a cura di Ugo Carrega e Mario Diacono, n. 1, Milano, 1969.



Ugo Carrega, *Babine kuce*.



Ugo Carrega, *Piccola Liguria*.



Mirella Bentivoglio, *Orecchino*.

bidet concert

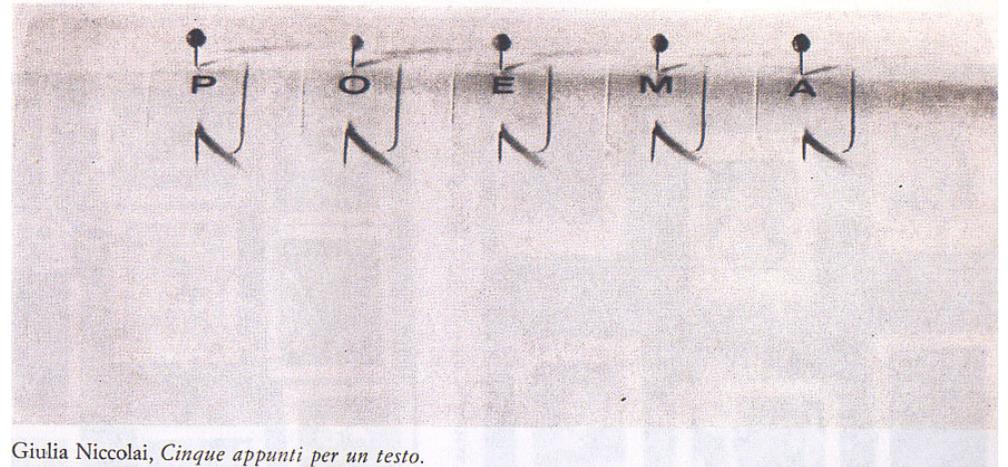
opera k 711

A musical score for a piece titled "bidet concert" (opera k 711). The score is written for a piano and includes various tempo and dynamic markings. The tempo markings are: "ALLEGRO MOLTO MODERATO", "MOLTO ESPRESSIVO", "LENTO E PATETICO", "PERDENDOSI", "ALLEGRETTO CON BRIO", and "ADAGIO (ALLA CHOPIN)". Dynamic markings include "H<sup>2</sup>O", "SOAP", "COMODO", "P. SUBITO", and "H<sup>2</sup>O". The score consists of five systems of music, each with a piano part and a vocal line. The piano part features various rhythmic patterns and articulations, while the vocal line is more melodic and expressive.

Casa Editrice Musicale - B. MAURELLI - FIRENZE  
Via del Corso 17 B - Tel. 28.30.52

1188  
EXTRA

Luciano Ori, *Bidet Concert*.



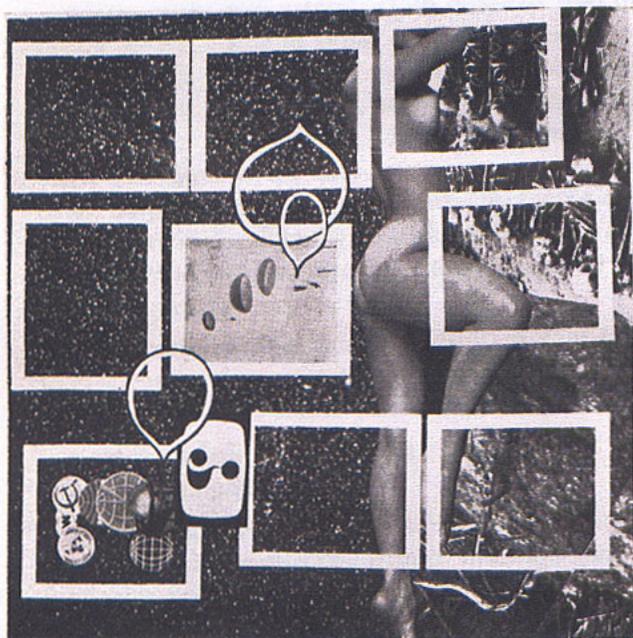
Giulia Niccolai, *Cinque appunti per un testo*.



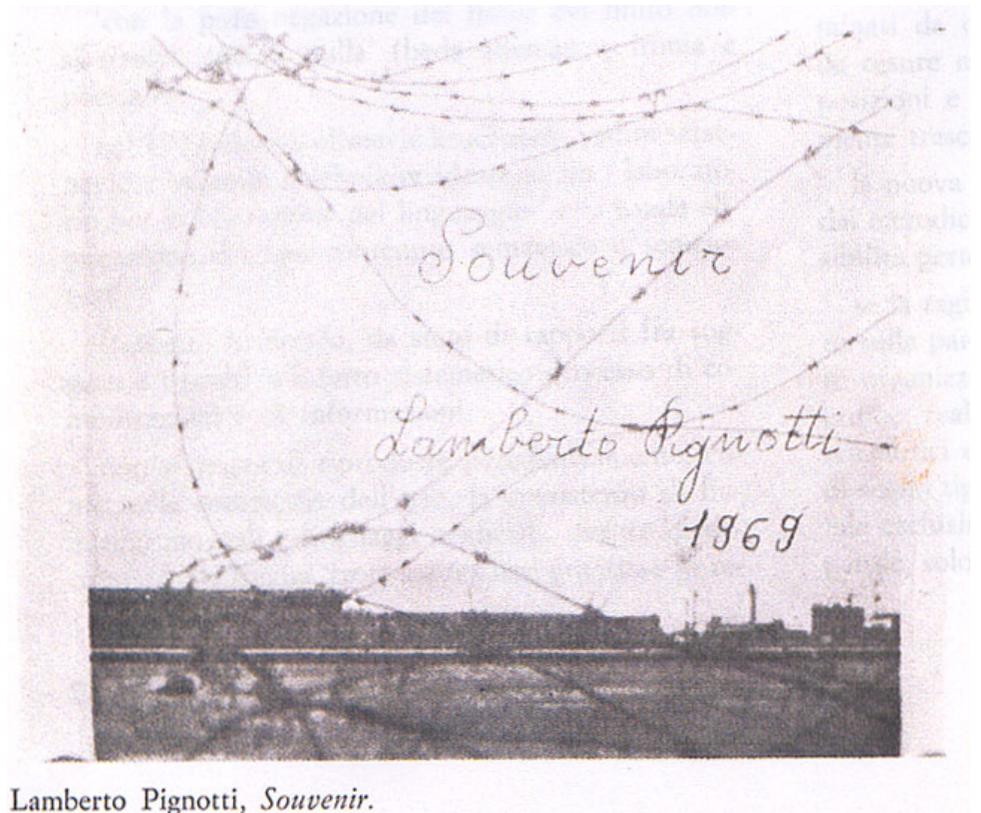
Giulia Niccolai, *Setaccio*.



Lamberto Pignotti, *Oggi soltanto benessere.*



Lamberto Pignotti, *Spazio d'interrogativi.*



Lamberto Pignotti, *Souvenir.*

parola significa concetto exteriorizzato in segno fonico e eidetico.

*verbotettura* è neologismo da noi proposto quale sinonimo di *poesia visuale*, troppo spesso malintesa come poesia visiva.

*poesia visiva* può essere: *a)* un qualsiasi tipo di poesia scritta, anche in versi; *b)* ideogramma ovvero traduzione grafica della parola nella immagine visiva che questa suggerisce, neglignendo il problema essenziale dei nessi verbali; *c)* frammentismo tipovisivo che esplode nel caos espressionistico o neo-dada; *d)* pratiche di artigianato neo-amanuense ovvero bizzarrie di calligrafia gestuale; *e)* collage e dé-collage verbo-segnico; *f)* commissioni eteroclitiche di parole e immagini extravverbali.

al contrario, *verbotettura* è il risultato d'un metodo creativo di sistematica traduzione dei nessi verbali in strutture fonico-eidetiche.

a nessi verbali inediti corrispondono inedite architetture tipografiche.

sistema significa controllo, coordinamento, organizzazione, all'opposto dell'istinto, macchina psicofisiologica non controllabile.

sistema pure come definizione esatta dei limiti e delle dimensioni dell'operazione verbale.

'con la pura negazione dei limiti del finito non si risolve ancora nulla' (beda alleman, « ironia e poesia »).

nel 1913 aleksej elisevič kručėnych, vadim serse-nevič e velemir chlebnikov idearono un 'laboratorio per la liberazione del linguaggio' e la totale eliminazione del suo contenuto semantico e semeiotico.

frattanto il mondo, da stato di rapporti fra soggetti e oggetti, s'è fatto sistematico processo di comunicazioni e di informazioni.

non si tratta di riprodurre parodisticamente, come nella commedia dell'arte, la coesistenza di linguaggi naturali e linguaggi artificiali, quanto di decomporre la lingua 'from syntax and grammar to re-

lation of single words' (I. moholy-nagy, « the new vision », 1928).

'per decomposizione dell'unità letteraria intendo emancipazione dai parametri letterari' (ferdinand kriwet).

'ogni poema autentico è un'avventura pianificata' (décio pignatari).

le corbusier: 'machine à habiter'. 'machine à lire': poema verbotettonico.

analisi di strutture linguistiche naturali ma diverse:

*a)* agglutinanti come turco o eschimese, applicazioni: arno holz in « phantasus ».

*b)* monosillabiche come cinese, applicazioni: eugen gomringer.

invenzione di nuove strutture poetiche:

*a)* verbotetture.

*b)* testi sperimentali: « testi statistici » di max bense, « testi arbitrari » di franz mon, le « poesie elettroniche » di nanni balestrini, i « progetti verbali » di arrigo lora-totino, eccetera.

il poema è una quantità di vocaboli e non quantità di segni o di cose, sentimenti, stati d'animo.

la letteratura naturale è costituita da nessi lineari aventi una sola direzione temporale, nessi determinati da quozienti semantici e fonemati legati da cesure metriche e ritmiche, da simmetrie, proposizioni e periodi. i valori semeiotici sono totalmente trascurati.

la nuova ricerca sui nessi verbali è caratterizzata dal metodico ordinamento di serie strutturali a possibilità permutazionale.

se la ragione plastica si introduce nell'esperimento sulla parola, il fattore tipovisuale dovrà esso pure organizzarsi in correlazione funzionale con tale ordine, realizzando una integrale fusione dei valori semeiotici con quelli verbo-fonici: interdipendenza di segno tipografico e fonico e di significato con totale esclusione di metafore ridondanti e non, bensì parole, solo quelle necessarie e al giusto posto.

si ottiene un campo morfosemantico, rivelazione cristallina di parole situate dallo splendore matematico della costruzione spaziale, da simultaneità plurisignificanti e ipersignificanti a leggibilità pluridirezionali, da tensioni dinamiche tra i valori verbo-voco-visivi.

alla intuizione dei nessi fonosemantici tra i vocaboli corrisponderà un rigoroso uso del mezzo tipografico (scelta di tipi e di corpi dei caratteri di stampa: architettura tipografica); alla struttura delle combinazioni seriali concorrerà la composizione – sulla superficie della pagina come pure nella tridimensionalità – di trame spaziali di vocaboli che determineranno nuove dimensioni semantiche nella rete dei rapporti fra parole.

il poeta si fa architetto del verbo.

*verbotettura* è il risultato d'una nuova tecnica poetica, che tuttavia trascende in quanto non è rappresentazione ma presentazione, non racconta ma conta per se stessa come altra invenzione, non imitazione del mondo.

essa non è oggetto, ma poesia totosemantica così come assoluta fu la plastica del costruttivismo e del suprematismo russi, del neoplasticismo e dell'elementarismo olandesi, del concretismo svizzero ed ora del cinevisualismo.

étienne bonnot de condillac: 'une science n'est qu'une langue bien faite'. pure in poesia è lecito attendersi uno stile metodico mirante al miglioramento dell'uso del linguaggio, alla 'economia del colloquio dei gesti delle emozioni' (filippo tommaso marinetti).

alla *poesia fonica* si può anticipare un avvenire: l'*audiotettura*, strutture di silenzi e di parole.

*verbotettura* e *audiotettura* concorreranno alla creazione dell'azione poetica: teatro di poesia.

la poesia fonica, per sua natura, è azione scenica.

nel manifesto de « la declamazione dinamica e sinottica » (milano 1916) marinetti prevede i tecnicismi mimici del teatro di poesia: spettacolo totale della parola.

la scelta spirituale che determina l'esperimento verbotettonico non sorge certo dal terreno di una situazione emozionale come vitale manifestazione di sincerità ingenua e sentimentale, ma è poesia di idee.

se 'l'angoscia della solitudine e l'esigenza d'una spiegazione totale, vincolante, sono innate' (jacques monod, « il caso e la necessità »), non resta altro che dire: 'wovon man nicht sprechen kann, darüber

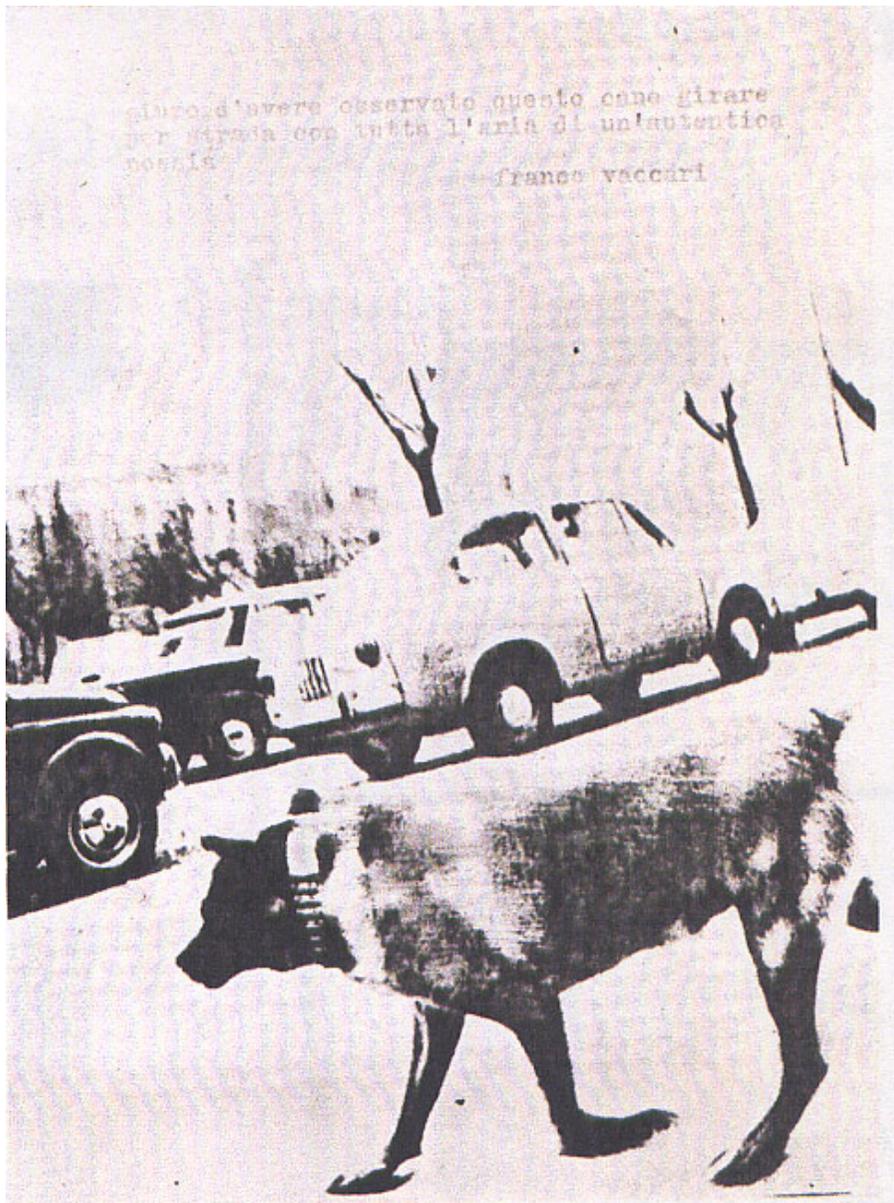
muss man schweigen' (ludwig wittgenstein, « tractatus »).

schweigen schweigen schweigen  
schweigen schweigen schweigen  
schweigen schweigen  
schweigen schweigen schweigen  
schweigen schweigen schweigen

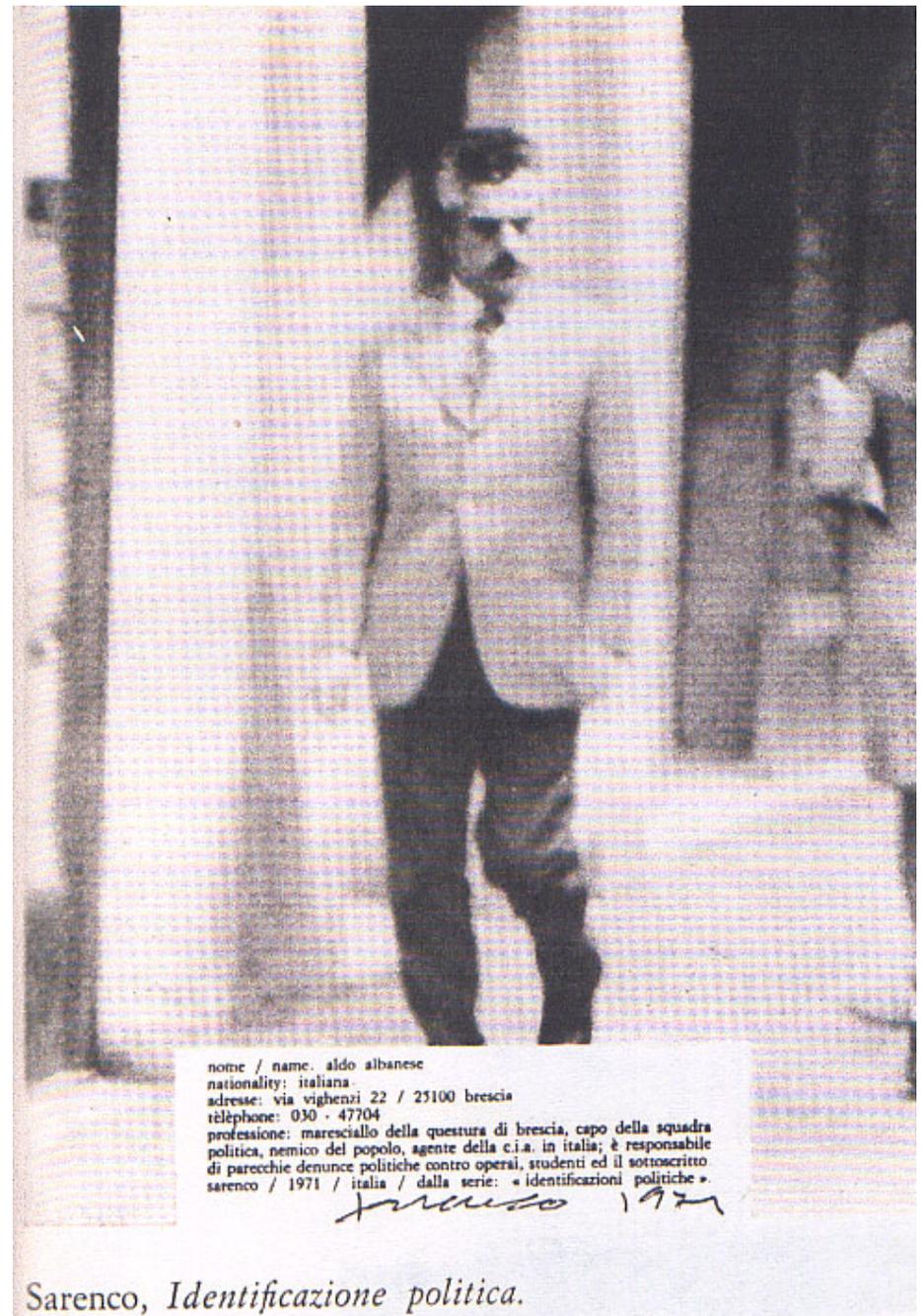
(eugen gomringer)

Torino, luglio 1973

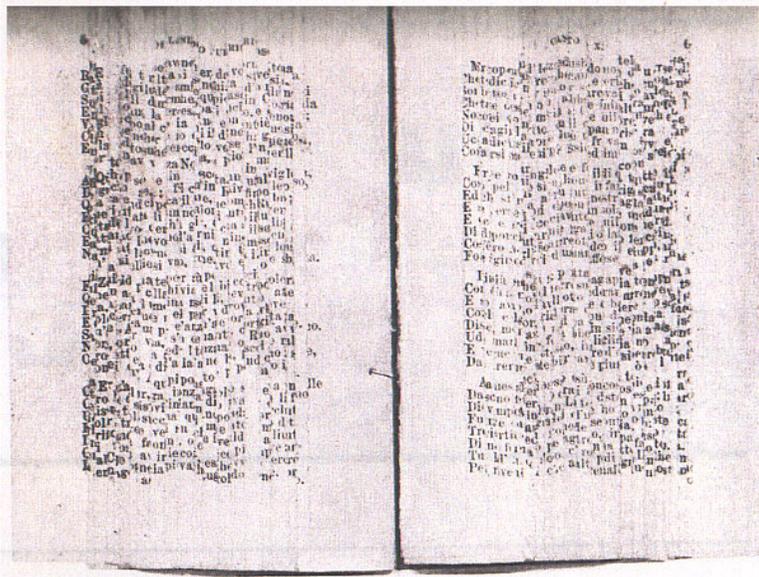




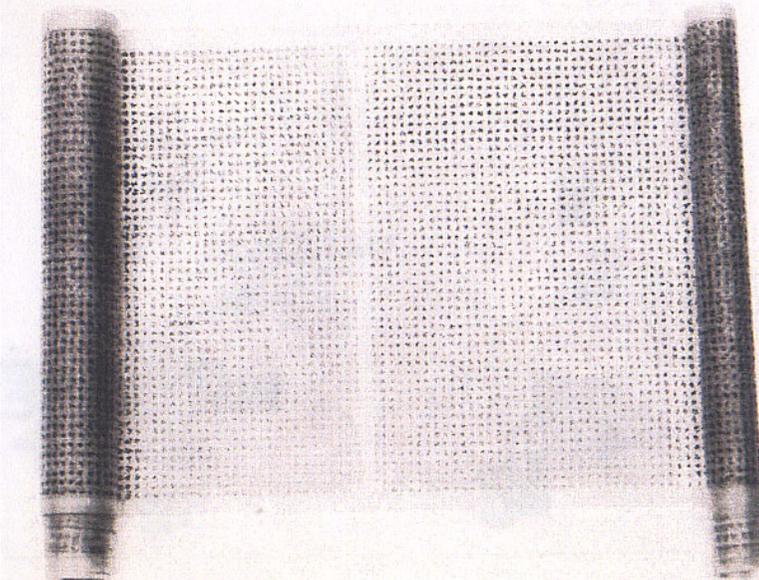
Franco Vaccari, *Poesia « Giuro di aver osservato questo cane... ».*



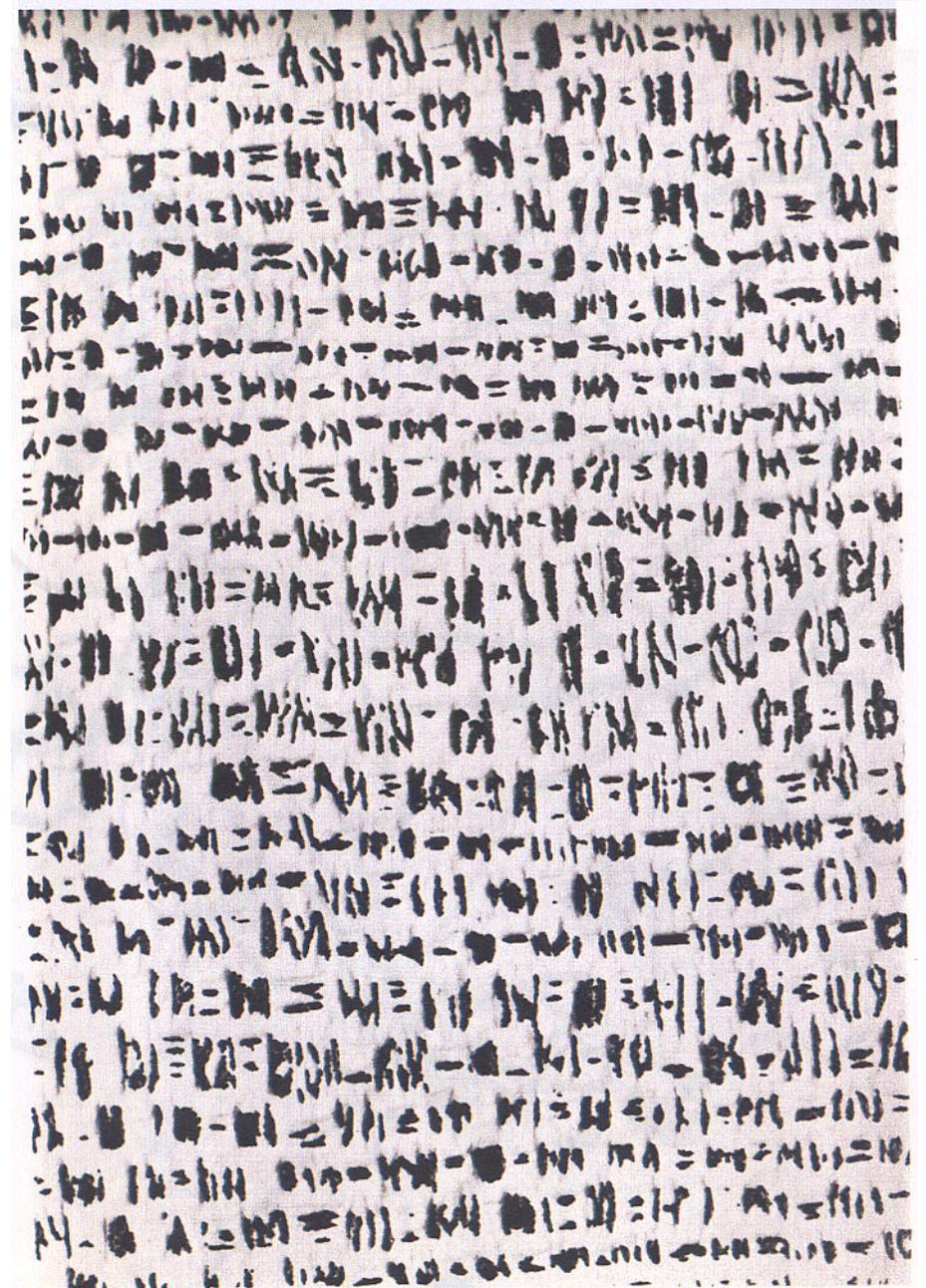
Sarenco, *Identificazione politica.*



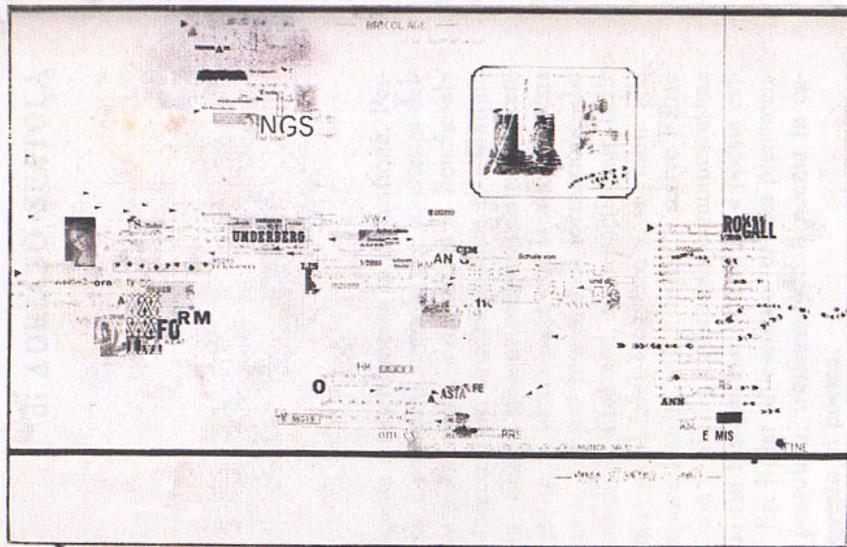
Claudio Parmiggiani, *Orlando furioso*.



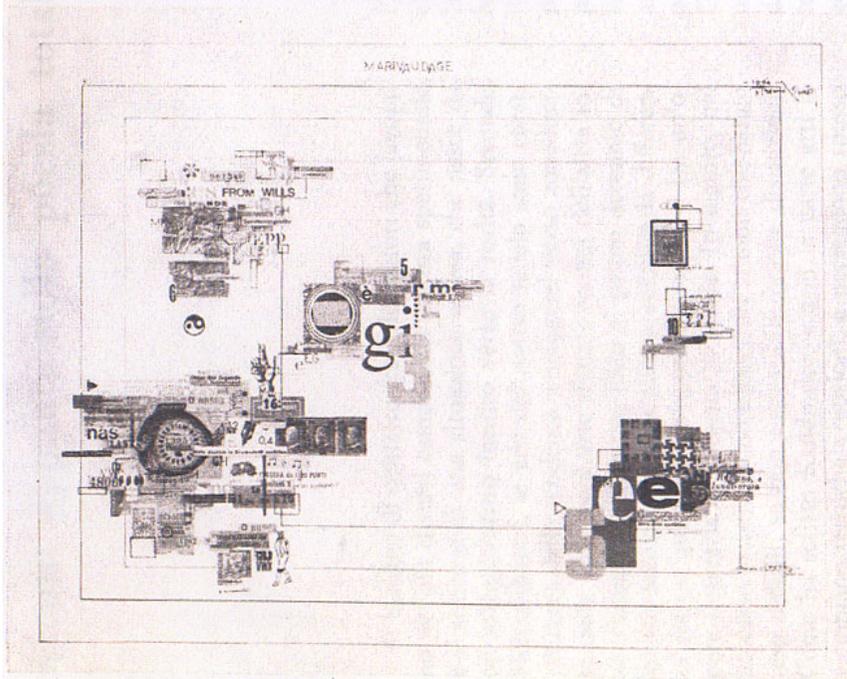
Claudio Parmiggiani, *Papiro alfabetico*.



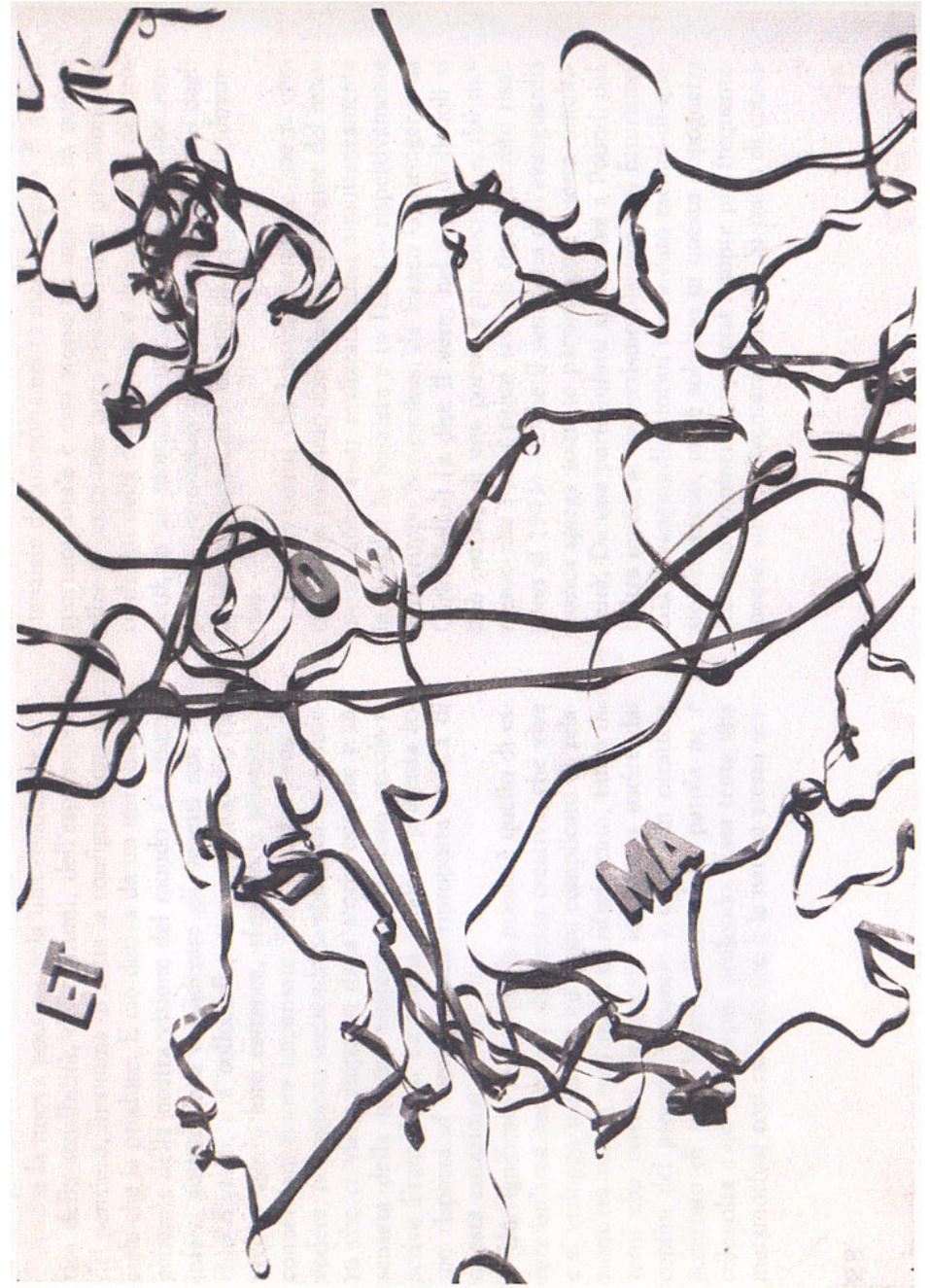
Claudio Parmiggiani, *Tavola di scrittura* (particolare).



Gianni Emilio Simonetti, *Bricolage*.



Gianni Emilio Simonetti, *Marivaudage*.



Carlo A. Sitta, *La poésie est son double*.

Il bisogno di contatto fra i ricercatori che lavorano nei più diversi campi della cultura sperimentale è il sintomo di una situazione nuova, che nasce da un atteggiamento inedito verso la realtà. Secondo Heissenbüttel, le arti del nostro secolo sono caratterizzate dalla tendenza a spingersi verso zone-limite nelle quali ogni arte sfiora i confini dell'altra invadendone il territorio. Fino al primo decennio di questo secolo si poteva ancora stabilire la differenza fra un quadro e un'opera letteraria, o fra un'opera letteraria e un'opera musicale. In seguito, nel processo artistico sono subentrati stimoli che hanno reso difficili, se non impossibili, queste distinzioni. Come ha scritto Kandinsky, « oggi le varie arti si scambiano tecniche e nozioni, e perseguono spesso gli stessi scopi ». Il teatro si fonde con la scultura, la poesia diventa azione, la musica si fa gesto e nello stesso tempo usa, nella notazione, procedimenti di tipo pittorico.

Anche la nuova poesia rivela una condizione critica della sensibilità, dei costumi, dell'espressione, del pensiero, insomma di tutta la configurazione sociale che la produce. E ciò deriva da un mutamento generale della nostra visione del mondo. Ci stiamo infatti abituando a considerare gli oggetti con occhio diverso, e a collocarli sotto una luce che dovrebbe essere loro estranea, sfruttando relazioni e connessioni finora impensate. « In questo modo di vedere, noi agiamo seguendo la spinta di un pensiero che ci viene imposto dalla storia esitante e insensata della nostra esistenza in questo secolo », scrive Franz Mon. La poesia totale si presenta come risposta al mondo, come riproposta critica di questa esitazione.

Un significato nuovo per la poesia è quello di essere un'area vastissima di ricerca creativa, che vive e si sviluppa mediante un gioco complicato di relazioni fra tutti i suoi punti di riferimento, tanto interni che esterni. Se questo impulso a uscire dai confini del proprio territorio è ormai un carattere accertato di tutte le arti, l'arte della parola ne è coinvolta a un livello più profondo. Essa tenta una metamorfosi così radicale che è la natura stessa del-

l'immaginazione a essere messa in discussione. Perché la poesia è ancora il simbolo per eccellenza della creazione pura, sacra, « dionisiaca ». Benché abbia a che fare con un settore sempre più limitato della nostra cultura, questo pregiudizio non accenna a scomparire. È vero invece che la nuova poesia prende l'avvio, nel suo processo di formazione, dai linguaggi tipici di altre arti, e in particolare delle arti plastiche: vuol farsi « oggetto », si rifiuta alla pura e semplice lettura. « La lingua – scrive Pierre Garnier – non è più un codice per comunicare, ma una materia cui bisogna dar vita ». La « poesia evidente » di Jiri Kolar ad esempio realizza pienamente questo postulato, trasformando il poema in oggetto e l'oggetto in poema.

Come abbiamo detto, la poesia totale ha significato soltanto in relazione alla problematica degli altri settori. Non si tratta di una semplice convergenza di risultati, ma di una vera e propria identità sostanziale di comportamento metodologico. E questa apertura totale è essa stessa un metodo, in quanto offre al poeta una larga possibilità di previsione nei confronti della circolazione e dello scambio dei progetti, in un momento in cui la poesia assume sempre più i connotati di un fenomeno sganciato dagli ambienti nazionali e dotato di leggi valide dovunque.

È noto infatti che i primi esempi di poesia concreta (che possiamo considerare all'origine del fenomeno) sono stati realizzati quasi simultaneamente in Brasile, in Svizzera e in Italia – rispettivamente dal Gruppo Noigandres, da Eugen Gomringer e da Carlo Belloli (a dire il vero, nel caso di Belloli si può parlare di una poesia « preconcreta », dal momento che i suoi primi testi di tipo concreto risalgono al 1943) – e che il retroterra dell'avanguardia storica spiega soltanto parzialmente questa simultaneità. Da una parte infatti si pensava a Pound, dall'altra invece al concretismo plastico o al futurismo. Già l'avanguardia storica aveva dato esempi di questo fenomeno, ma è soltanto in questo dopoguerra che esso comincia a ripetersi sempre più frequentemente, sino a diventare abituale. Si tratta di coinci-

denze che rivelano l'identità delle intenzionalità di fondo. Quello che per decenni è stato soltanto un tentativo più o meno cosciente di uscire dall'ambito delle proprie abitudini metodologiche per « scoprire » nelle metodologie altrui il seme di nuovi impulsi, può essere ormai considerata come l'unica via cosciente di creazione, anzi, come l'unica via di creazione ancora aperta, e non solo per la poesia.

Qual è dunque, in questo contesto, il significato della formula « poesia totale »? In che modo essa riesce a dar conto della nuova poesia? E, soprattutto, in che misura corrisponde a una realtà storica?

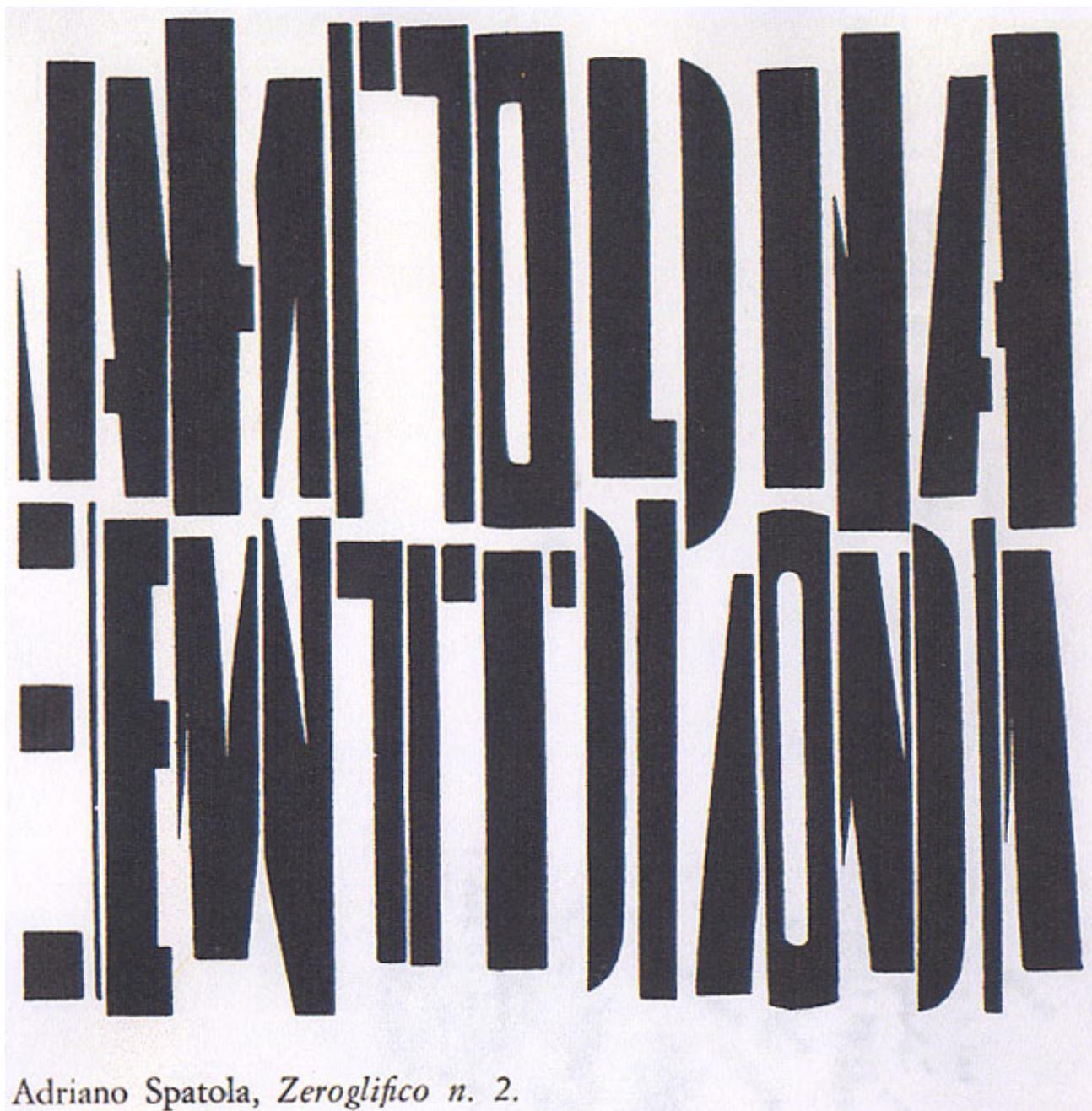
Se le numerose forme in cui si attua la poesia sperimentale sono le varie facce di uno stesso problema, il problema non è più soltanto quello di trasformare la poesia in qualcosa di nuovo rispetto alla poesia tradizionale (e alla tradizione della poesia) ma soprattutto quello di far sì che la poesia, attraverso questa trasformazione, si proponga come arte totale. Essa cerca di farsi medium totale, di sfuggire a ogni limitazione, di inglobare musica, pittura, arte tipografica ed ogni altro aspetto della cultura, con un'aspirazione utopistica al ritorno alle origini.

Questa aspirazione si realizza per mezzo di una serie inesauribile di metamorfosi del « genere » poesia, indicato da Gomringer come il luogo della soluzione del problema della « relazione perturbata oggi esistente tra la lingua e la sua società e tra la società e la sua lingua ». Il compito della poesia totale sembra dunque essere quello di rendere sociologicamente attiva una realtà linguistica che rischi di rimanere « privata » e « passiva », senza contatti efficaci con il mondo. Il trionfo dei mezzi di comunicazione di massa coincide forse con un aumento dell'impotenza delle arti, ma può anche rappresentare il banco di prova della loro capacità di rinnovamento. La famosa « ricetta » di Tristan Tzara per fare un poema dadaista (ritagliare le parole di un articolo di giornale, metterle in un cappello, agitare leggermente, estrarre le parole, ecc.) può essere anche interpretata, oltre che come invito all'assurdo, come tentativo di sottrarre ai giornali, per farlo rinascere in poesia, con vesti completamente diverse, il comune linguaggio parlato. L'assurdo può essere insomma un mezzo e non soltanto un fine. E in effetti la manipolazione non convenzionale di un convenzionalissimo materiale di partenza, è oggi una tecnica abituale per la poesia totale.

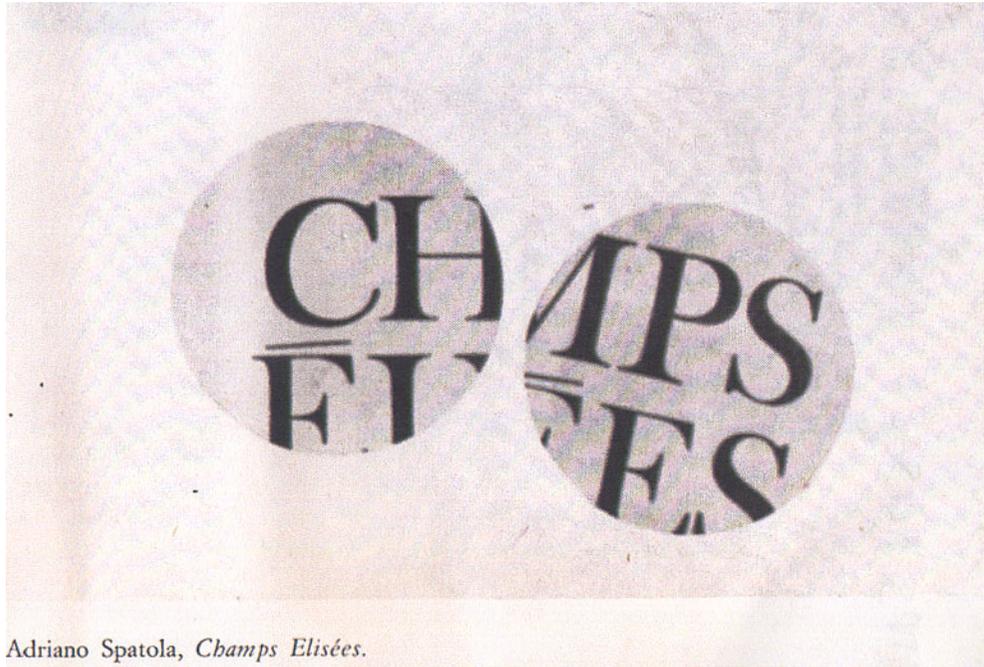
Una esposizione internazionale organizzata a Parigi da Julien Blaine nel 1967 raccoglieva opere di origine diversissima sotto la sigla « poesia elemen-

tare ». Il denominatore comune dei vari settori della poesia totale è forse allora questa elementarità che si propone come rifiuto di una sopravvalutazione artificiosa, intrinseca ed estrinseca, del fatto creativo. La poesia totale cerca un contatto diretto con il pubblico, vuol diventare non soltanto un « oggetto », ma anche un « oggetto di uso comune », e nel far ciò non può che tentare di eliminare tutte le sovrastrutture mistificatrici – dal grossolano concetto di « eccezionalità » a quello, molto più sottile ma altrettanto fittizio, di « impegno » – che hanno reso ambiguo il rapporto fra avanguardia storica e società.

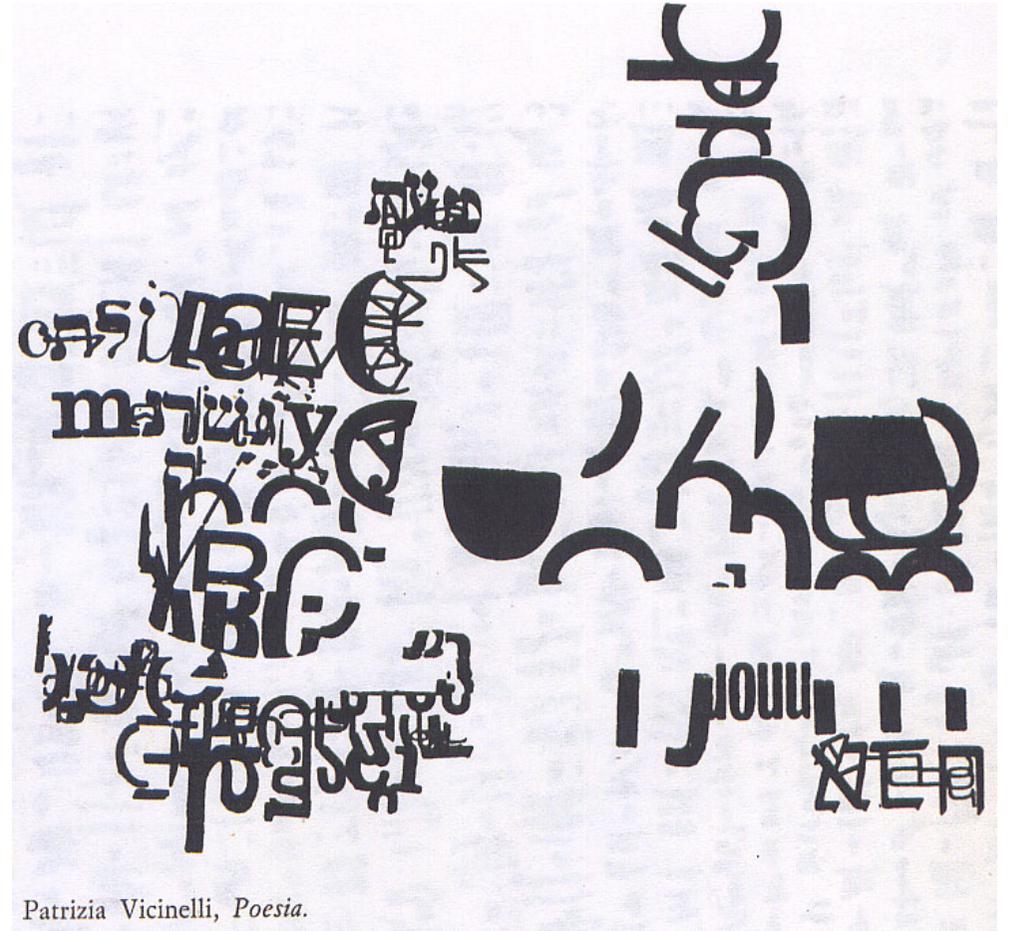
\* Con qualche insignificante taglio e/o mutamento dovuto alle necessità del nuovo contesto, queste righe ripetono la parte introduttiva al volume *Verso la poesia totale*, Ruma Editore, Salerno, 1969.



Adriano Spatola, *Zeroglifico n. 2*.

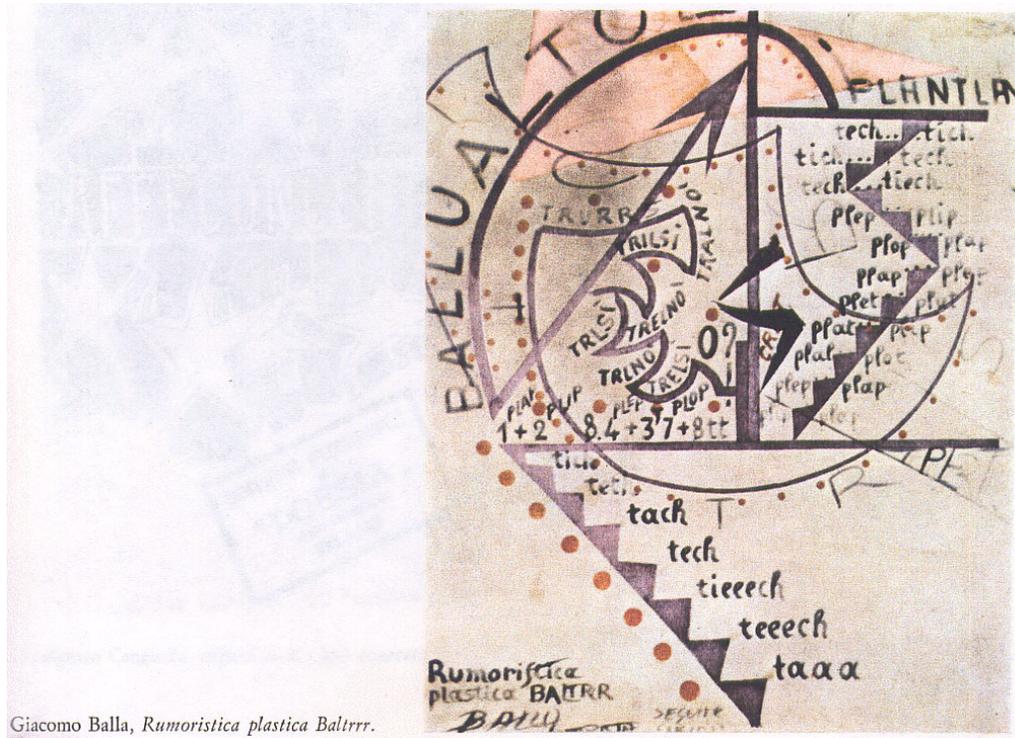


Adriano Spatola, *Champs Elisées*.



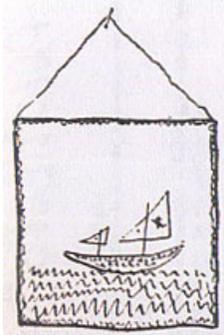
Patrizia Vicinelli, *Poesia*.



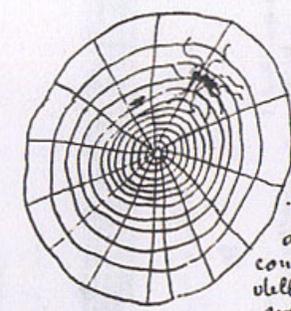


Giacomo Balla, Rumoristica plastica Balrrr.

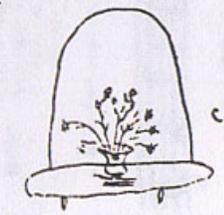
## Camera sentimentale



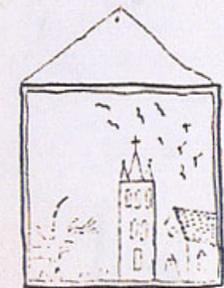
quadro dove si vede  
il mare azzurro come  
due anni fa  
con due barche vele  
che aspettano il vento



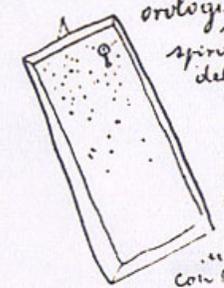
raggiato lo in un  
angolo orologio  
ombreggiato  
tragedia in un  
gesto  
un assassino  
affamato che aspetta  
con gli occhi fuori  
della testa nella  
volta di una strada  
il passaggio di una  
vecchia musica per  
soffocarla



campana di vetro  
reliquiario di  
fiori martiri



quadro con una  
torre lontana lontana  
che con la sera si sente  
sentir il suono dell'annunzio



orologio riflesso  
magico nella  
spinta del formicario  
dello  
specchio  
pieno di efelidi  
in cui ogni giorno  
mi affaccio  
risultato di finisse  
una buona volta  
con la vita, con  
un'ora tagliante  
per essere sicuro del colpo  
e finisce sempre per  
mentre la vita

Corrado Govoni, Camera sentimentale, da Rarefazioni e parole in libertà.





Francesco Cangiullo, *Tavola parolibera*.



Francesco Cangiullo, copertina di *Caffè concerto*.





**Archivio Maurizio Spatola**

Per contatti: [maurizio.spatola@alice.it](mailto:maurizio.spatola@alice.it)