

Poesia concreta e visiva: *La forma della scrittura* (Bologna, 1977) e *Le Stanze d'Agorà* (Genova, 1991)

Apparentemente assai diverse fra loro per finalità e date, le mostre di cui riproduciamo qui i cataloghi, hanno molto in comune e non solo in quanto entrambe dedicate alla poesia verbo-visuale. Vediamo prima le differenze. La prima esposizione, *La forma della scrittura*, allestita presso la Galleria d'arte moderna di Bologna, nel febbraio 1977, intendeva esprimere l'idea di internazionalismo (oggi si direbbe globalizzazione) che faceva da retroterra culturale a questa ricerca di rinnovamento dei linguaggi poetici. Lo dicono chiaramente nei loro interventi sia due vessilliferi della poesia concreta come Adriano Spatola (autore del testo che dà il titolo alla mostra) e Arrigo Lora Totino, sia due sostenitori del primato della poesia visiva e tecnologica come Lamberto Pignotti e Luciano Ori. E lo dimostrano ampiamente le numerosissime presenze non italiane fra gli autori delle opere esposte, provenienti da diversi Paesi europei, nord e sudamericani e dal Giappone.

La seconda mostra, *Le Stanze d'Agorà*, organizzata nel maggio 1991 presso il Teatro della Tosse di Genova, era invece di carattere strettamente locale, proponendo le poesie visive di cinque autori genovesi (Carrega, Mignani, Mussi, Tola, Vitone), fra i quali il solo Carrega si era da tempo trasferito a Milano. Ma questa genovesità come ribollente clima culturale da cui emersero, tra la fine degli Anni 50 e i primi Anni 70 numerosi spunti ed esperienze di carattere sperimentale in campo artistico e letterario, in particolare attorno alla Galleria La Carabaga, al Gruppo Studio e alle riviste "Ana eccetera" e "Tool" (con un numero unico di "Trerosso" a far loro compagnia), manifestava anche una evidente propensione all'internazionalismo: lo sottolinea nel suo appassionato intervento Luigi Tola, là dove accenna alla radici della poesia visiva, riconoscibili nel "vecchio Ezra Pound" (amico degli Oberto) e alle tante ricerche similari in atto in quegli anni in Europa e non solo. Ma anche l'indispensabile linguaggio "universale" delle varie forme di poesia visuale gioca la sua parte. Consiglio un'attenta lettura sia del testo di Tola che dei quattro citati in precedenza, presenti nel catalogo della mostra bolognese.

E' in questa direzione che si possono identificare i punti di raccordo fra le due esposizioni, al di là dei differenti contesti e periodi in cui si svolsero. Da notare che da una decina d'anni è in corso un meticoloso recupero, anche storicizzante oltre che criticamente analitico, di quei lontani sperimentalismi, che trovano raramente nelle nuove generazioni l'afflato e la tensione di allora, a causa soprattutto dell'ormai diffusa adozione delle tecnologie informatiche al posto delle rudimentali tecniche manuali, che i poeti visuali avevano fatto proprie, con l'uso del collage, della macchina per scrivere (utilizzata a volte per comporre immagini con le lettere dell'alfabeto o i segni d'interpunzione), della matita o del pennarello e, perché no? del pennello: fare poesia sporcandosi le mani non è più di moda, a quanto pare.

Un accenno ad alcune delle più importanti mostre o manifestazioni dedicate alla scrittura visuale negli ultimi tempi. La più grande e completa è forse *La parola nell'arte*, allestita al Mart di Rovereto nel 2007 (catalogo di 752 pagine); ma non sono certo da meno *Primo piano*, organizzata al Museo Pecci di Prato nel 2006 con le opere di poesia visuale donate dal collezionista Carlo Palli (catalogo di 286 pagine), e *Alfabeto in sogno: dal carne figurato alla poesia concreta*, allestita ai Chiostrì di San Domenico di Reggio Emilia nel 2002, a cura di Claudio Parmiggiani (catalogo di 468 pagine). Accattivanti mostre e convegni di poesia visiva, storica e attuale, sono stati recentemente organizzati inoltre al Museo della Carale di Ivrea, splendido spazio espositivo creato con lodevole impegno e sforzo economico da Adriano Accattino, nonché dal Museo d'arte contemporanea di Marino (Lecce), con *Di~segni poetici*, a cura di Salvatore Luperto e Anna Panareo nel 2011 (catalogo di 304 pagine: vedi nel sito http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_worksand/W00071.pdf). Interessante infine il Convegno tenutosi nel giugno di quest'anno alla Biblioteca Nazionale di Firenze sulla poesia visiva del Gruppo 70 e dintorni.

Maurizio Spatola

LA FORMA DELLA SCRITTURA

Comune di Bologna

Galleria d'arte moderna

**È in funzione un impianto audio relativo alla poesia fonetica internazionale.
La documentazione viene fornita anche mediante diapositive.**

*La rassegna che oggi si apre riflette l'esigenza di approfondire l'indagine su fatti ampiamente sperimentati ma certo suscettibili di definizioni diverse. Il titolo, **La forma della scrittura**, sottolinea l'intento dei promotori di non dare definizioni univoche di una mostra che raccoglie esperienze solo problematicamente riconducibili a comuni presupposti di ricerca.*

L'arco delle proposte va dalla poesia concreta alla poesia visiva passando per le forme della poesia spazialista, della poesia cinetica, della poesia simbiotica, sottolineando l'incidenza delle varie scuole e correnti in cui si è articolato in Italia e all'estero, il processo di interazione fra parola e immagine.

L'iniziativa è nata da una serie di indicazioni presentate separatamente da Luciano Ori, Adriano Spatola e Lamberto Pignotti ed ha portato all'esito attuale attraverso incontri e confronti coordinati, per la Galleria comunale d'arte moderna, da Giorgio Celli. La vivacità del dialogo che ha preceduto la mostra, l'articolazione aperta e non definitiva che la caratterizza, la disponibilità di tutti ad ulteriori approfondimenti consentono di sperare in esiti produttivi per un ulteriore dibattito su tematiche che si pongono, magari dialetticamente ma con qualche prepotenza, nel segno di una prima esigenza di storicizzazione di fatti rilevanti e già avvenuti, e di proposte decisamente di prospettiva.

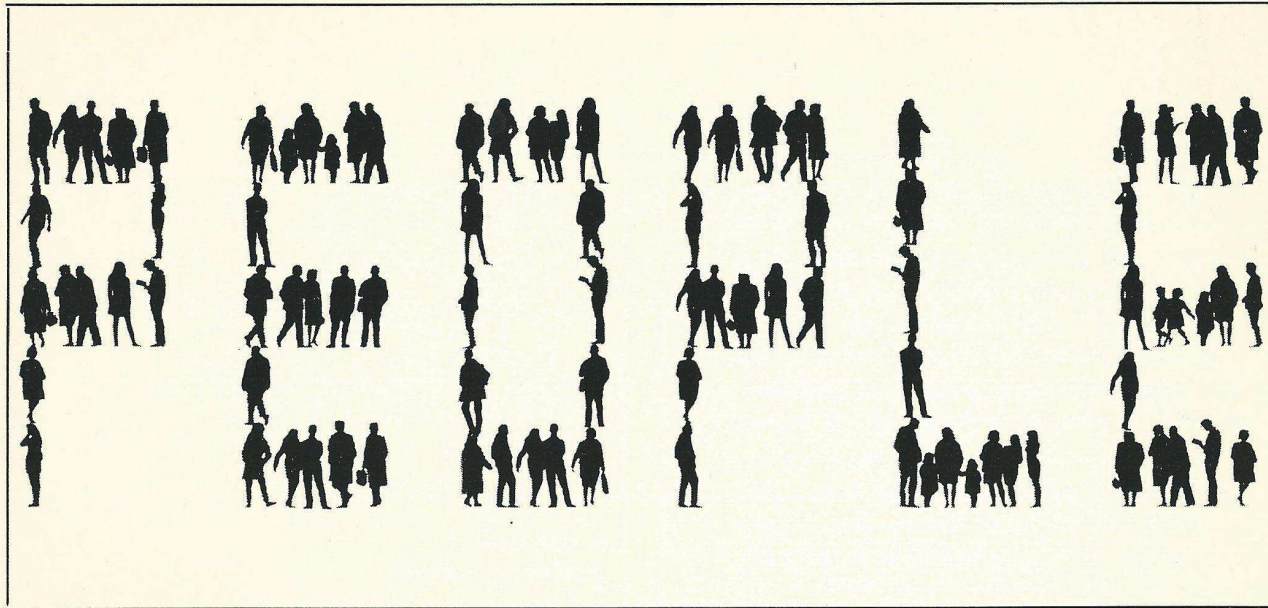
Franco Solmi

LA FORMA DELLA SCRITTURA

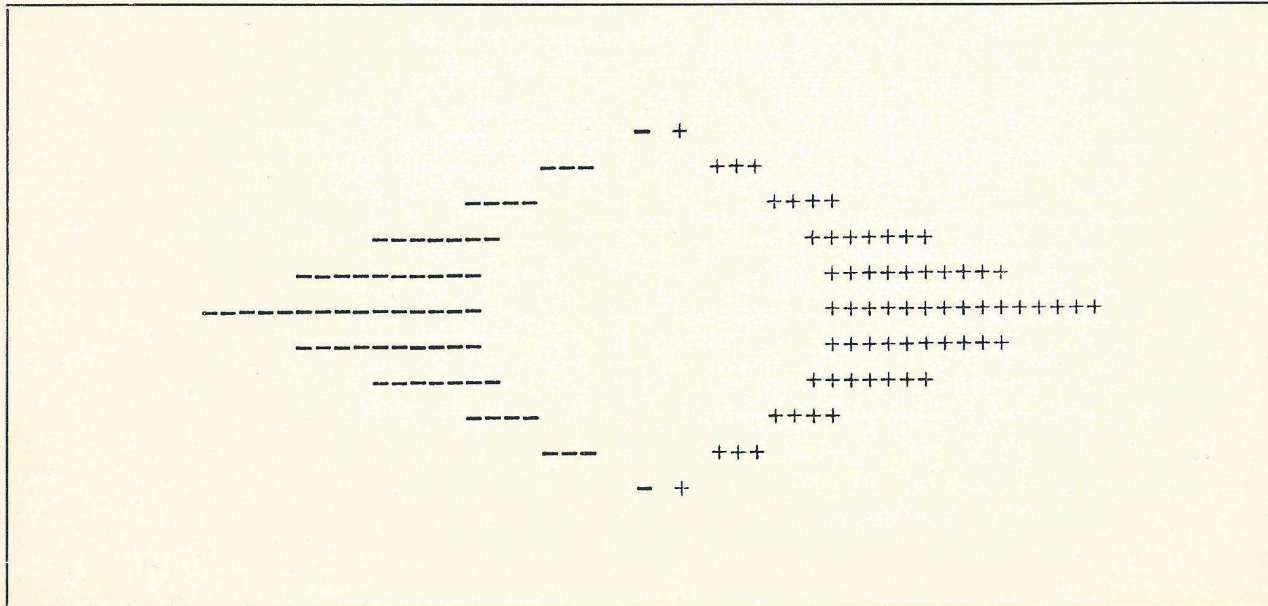
a cura di
Adriano Spatola

coordinamento
Giorgio Celli
segreteria
Rosalba D'Avino
Gianna Galesini

Comune di Bologna Galleria d'arte Moderna
febbraio 1977



G. J. De Rook, *People*



Franci Zagoricnik, *Coesistenza*

LA FORMA DELLA SCRITTURA

La forma della scrittura è allo stesso tempo un'ipotesi di ricerca e un dato storico. Catalogata e studiata da vari punti di vista come momento iconico indissolubilmente legato all'evoluzione stessa della comunicazione scritta (dal pittogramma al geroglifico, dai calligrammi alla pubblicità, dai graffiti al fumetto) tale forma ha una sua specifica densità letteraria che la nostra esposizione si propone di rendere esplicita. L'ipotesi di ricerca riguarda dunque qui in particolare la poesia sperimentale, considerata nelle sue dimensioni visuali. È noto che l'avanguardia storica, dal futurismo e dadaismo in poi, ha fatto ampio uso di queste possibilità visuali della parola, fino a costituire una piattaforma molto intricata offerta agli sperimentatori di questo dopoguerra. L'analisi del materiale prodotto dalle avanguardie storiche (dalle parole in libertà futuriste al poème-objet surrealista) non può ovviamente rientrare nella nostra esposizione, ma sarà oggetto di uno dei videotapes che integrano la mostra: si tratterà di una serie di esempi scelti allo scopo di commentare le presenze contemporanee, anche se sovente senza connessioni dirette o evidenti. Quanto alle presenze contemporanee, non abbiamo voluto restringerne il numero, e ciò per due ragioni. In primo luogo, essendo il fenomeno in esame un fenomeno internazionale non sarebbe stato corretto eliminare qualche autore soltanto per motivi di ridondanza: infatti è forse opportuno chiarire che nella maggior parte dei casi la ripetizione o variazione di un modello è volontaria e appartiene all'ipotesi di ricerca. In secondo luogo, per lo studente o comunque per un pubblico non specialistico l'aspetto forse più curioso di questi testi è nella loro apparente « facilità » di esecuzione, e dunque un lungo elenco di nomi vuol essere un invito non retorico alla partecipazione in prima persona, cosa che penso risulterebbe meno probabile di fronte a una esposizione *chiusa* incentrata su poche personalità di rilievo.

Tornando sul primo punto possiamo aggiungere che l'internazionalismo non è affatto una sem-

Adriano Spatola

plificazione del problema bensì una delle componenti essenziali della poesia sperimentale: si può parlare del tentativo di creare una lingua supranazionale, o perfino della volontà di « eliminare » le lingue nazionali allo scopo di sostituirle con pochi segni universali. Per il secondo punto, stesso discorso: la « facilità » di esecuzione appartiene alla natura stessa delle implicazioni sociologiche che questo tipo di poesia assume su di sé, e non può in alcun modo essere considerata una comoda scappatoia rispetto alle « difficoltà » statutarie della poesia che definiamo *lineare*, cioè *in versi* (in inglese *line* significa sia « riga » che « verso »: la scelta ormai generalizzata del termine poesia lineare è in relazione all'evidenza ottica del testo poetico non visuale, un sonetto ad esempio). Internazionalismo e « facilità » di esecuzione costituiscono insomma la forma della scrittura da noi presa in esame, non solo sul piano calligrafico e dattilografico, ma anche sul piano tipografico e di collage. Senza avere l'assurda pretesa di esaurire l'elenco delle tecniche usate dai poeti sperimentali, possiamo quindi soffermarci brevemente su queste quattro che abbiamo appena citato — la calligrafia, la dattilografia, la tipografia e il collage — per esaminarne gli aspetti più caratteristici.

Il *testo calligrafico* risponde evidentemente a un bisogno di personalizzazione del processo di trasformazione del contenuto letterario in immagine visiva (e in tale processo consiste essenzialmente la poesia visuale); ma se confrontiamo un calligramma di Apollinaire a un testo cufico siamo subito in grado di renderci conto che esistono almeno due opposte accezioni del problema: da un lato è la calligrafia a disporsi e inventarsi secondo l'immagine voluta dal poeta, dall'altro è un'autentica tecnica di scrittura a evolversi con specifiche e rituali forme di visualità per una tendenza che è possibile considerare implicita nella tecnica di scrittura stessa. A questo proposito Bowler cita l'affermazione del calligrafo persiano Mullah Mir Ali: « La mia penna fa miracoli e la forma

delle mie parole è orgogliosa della sua superiorità sul significato... il valore di ognuno dei miei segni è l'eternità stessa». Il movimento lettrista (iniziato a Parigi nel 1945) utilizza per esempio tutti i mezzi di notazione acquisiti o possibili, individuali o collettivi — segni grafici o stenografici, simboli algebrici, criptogrammi, cifre, note musicali — nel tentativo di elaborare una specie di *ipergrafia*: il testo calligrafico viene così a esplodere dall'interno sulla base di una teoria che considera finita la scrittura. Il tentativo dei lettristi nasce comunque dalla convinzione che la poesia e la pittura sono la stessa cosa, e che l'abolizione della parola equivale all'abolizione della triade punto-linea-superficie che costituisce il fondamento dell'astrattismo. Benché non si possa parlare di una vera « espansione » del lettrismo, un movimento che non ha avuto quasi nessuna delle caratteristiche organizzative e promozionali tipiche ad esempio del surrealismo, tuttavia è certo che gran parte delle indicazioni del programma lettrista sono state raccolte, più o meno consapevolmente, e anche recentemente, da molti poeti visuali.

La *macchina da scrivere* costituisce uno strumento molto diffuso tra i poeti sperimentali, che ne sfruttano le possibilità grafiche con risultati difficilmente ripetibili mediante la composizione tipografica. Tale difficoltà nasce soprattutto da problemi relativi al fatto che la macchina da scrivere non ha, come la linotype, i caratteri differenziati, il che provoca, particolarmente quando si tratta di testi di poesia concreta, complesse eccezioni alle regole di allineamento e di giustezza della linotipia.

Garnier ha coniato per il testo realizzato mediante la macchina da scrivere il termine *poème mécanique* e a tale tipo di scrittura meccanica ha attribuito un certo numero di caratteristiche peculiari, tra le quali principale è la velocità: al limite la creazione del testo meccanico avviene simultaneamente alla sua realizzazione ottenuta battendo sui tasti, e da ciò deriva « l'eliminazione quasi totale del pensiero, della riflessione ». L'occhio diventa l'organo che ordina e regola l'energia psichica, ma il procedimento resta istantaneo,

spontaneo, tanto è vero che per l'autore l'opera non è il risultato di una meditazione o di una esperienza bensì di una *gesticolazione*. Se nella scrittura a mano le lettere passano attraverso le dita, sulla tastiera sono le dita che vanno a cercare le lettere, e abbiamo una « danza delle mani » che contribuisce al piacere della creazione, che non è più sintesi, cioè composizione basata sulle parole e sui loro significati anche stravolti o negati, ma « stato da genesi », in cui la parola può ad esempio essere « estesa » moltiplicando a volontà certe lettere, passando così anche a una estensione-dissoluzione del valore semantico ad essa corrispondente, o può essere resa « barocca » oppure « classica » (i termini sono qui usati in maniera estremamente generica) con l'uso di progressioni matematiche. La poesia meccanica produce forze statiche e dinamiche, in equilibrio o in movimento, all'interno del linguaggio, il cui « funzionamento » coincide con il testo, e con il suo significato, in quanto il « meccanismo lettrico » è somma o dialettica dell'energia psichica dell'autore e dell'energia visuale delle particelle linguistiche.

E' forse interessante rilevare che la scrittura meccanica sembra avere, almeno a prima vista, molti punti in comune con la scrittura automatica, soprattutto quando viene sottolineata l'eliminazione pressoché completa del pensiero dal processo creativo. Ma Garnier afferma a un certo punto che si rende necessaria anche l'eliminazione dell'inconscio, quindi la meccanicità del procedimento è prevalentemente « esterna », collegata esclusivamente alla gesticolazione.

Per *poema tipografico* non s'intende semplicemente un qualsiasi testo poetico realizzato in tipografia, bensì un testo che usi i caratteri di stampa come elementi di composizioni visuali astratte, nelle quali la presenza del significato sia indifferente e conti invece la tensione della struttura. Oltre a questa adozione dei caratteri di stampa nel loro aspetto formale privo di ogni contatto con la dimensione semantica, possiamo avere anche il costituirsi di un messaggio a livello sillabico, fino (ma raramente) alla parola. Tale « stile tipografico » è tipico ad esempio di Hansjörg Ma-

Alors ?
 a**L**ors ?
 al**O**rs ?
 alo**R**s ?
 alor**S** ?

ALORS ?
 alors...

Julien Blaine, *Alors?*

Jiri Valoch, *Omaggio a Ladislav Novak*

se
 nasce
 morre nasce
 morre nasce morre

 renasce remorre renasce
 remorre renasce
 remorre
 re

 re
 desnasce
 desmorre desnasce
 desmorre desnasce desmorre

 nascemorrenasce
 morrenasce
 morre
 se

Haroldo de Campos, *se nasce se morre*

yer e dà risultati che esulano dal discorso esclusivamente poetico e investono la problematica del lettering e del design. Del resto Mayer ha applicato i risultati delle sue ricerche alle famose collane di poesia sperimentale *Futura* e *Rot* (quest'ultima diretta da Max Bense ed Elisabeth Walter) a Stuttgart, città che non certo per caso è diventata uno dei centri internazionali più importanti di poesia concreta. L'interazione tra poesia, lettering e design realizza infatti una delle tendenze essenziali della poesia concreta, e in particolare è possibile istituire un rapporto diretto tra poesia concreta e grafica pubblicitaria proprio per il fatto che in entrambi i casi il testo viene elaborato con un metodo che tiene soprattutto conto di assonanze semantico-visive. Questo però non è già più il terreno strettamente riservato al poema tipografico, ma un terreno molto più vasto che andrebbe considerato in tutte le sue implicazioni — cosa che ovviamente non è qui possibile fare.

A differenza dei poeti concreti, per i quali è la parola stessa a costruirsi come immagine, i poeti visivi ricercano un'amalgama tra immagine e parola, tra momento iconico e momento lessicale, con una tendenza a dare sempre più spazio alla immagine, che sembra rispondere meglio alle esigenze di una comunicazione immediata. La poesia visiva ricorre abbastanza costantemente all'uso del *collage* in quanto questa tecnica permette di recuperare materiale dai contesti iconografici e linguistici più diversi, la cui unica caratteristica comune è quella di essere una realtà preesistente rispetto al problema di scrittura posto dal testo. Il riferimento massiccio a tale realtà preesistente (i *mass media*) si giustifica anche con la motivazione ideologica della necessità di far mutare l'atteggiamento passivo del fruitore posto di fronte a informazioni da consumare acriticamente, informazioni che la poesia visiva può rovesciare sia con espedienti di spaesamento che ricordano alla lontana quelli del *poème-objet* surrealista, sia con metodi che portano a un'autentica sostituzione del messaggio in questione con un messaggio di segno opposto.

Le numerose forme in cui si attua la poesia spe-

perimentale non sono altro che le varie facce di uno stesso problema: secondo un « inventario » redatto da Anna e Martino Oberto, la poesia sperimentale può proporsi come: visiva, concreta, aleatoria, evidente, fonetica, grafica, elementare, elettronica, automatica, gestuale, cinetica, simbiotica, ideografica, multidimensionale, spaziale, artificiale, permutazionale, trovata, simultanea, casuale, statistica, programmata, cibernetica, semeiotica, e l'elenco si è ancora arricchito. Tuttavia molte di queste definizioni si riferiscono a tentativi isolati o al lavoro di gruppi che hanno avuto breve durata. Inoltre è tipica dei poeti sperimentali la « trasmigrazione » da un gruppo all'altro, da una ricerca alla ricerca opposta, o complementare. Su molti di questi aspetti ci siamo soffermati diffusamente, mentre altri sono stati soltanto sfiorati. E' chiaro comunque che siamo di fronte a una estetica « sostitutiva » rispetto a un'estetica in cui le poetiche possano trovare una sistemazione critica basata sulle differenze oggettive tra l'una e l'altra, in quanto nel nostro caso spesso definizioni diverse indicano (grosso modo) idee simili, se non altro negli sviluppi.

E si veda quanto afferma a questo proposito Luciano Nanni: « Sul piano strutturale tutte le definizioni date sembrano accordarsi su una comune distrazione dalla mente, mentre sul piano più propriamente semiotico-comunicativo rivelano una comune tendenza verso processi evidenti di rapide, per quanto stranianti, operazioni di codice ».

Un ringraziamento per il materiale fornito a: Mirella Bentivoglio, Maurizio Nannucci, Claudio Parmiggiani, Carlo A. Sitta.

climb
climb
climclimb
climbclimb
climbclimbclimb
climbclimbclimb
climbclimbclimbclimb
climbclimbclimbclimb
climbclimbclimbclimbclimb
climbclimbclimbclimbclimb
climbclimbclimbclimbclimbclimb
climbclimbclimbclimbclimbclimb
climbclimbclimbclimbclimbclimb
climbclimbclimbclimbclimbclimb
climbclimbclimbclimbclimbclimb
climbclimbclimbclimbclimbclimb
climbclimbclimbclimbclimbclimb
climbclimbclimbclimbclimbclimb
climbclimbclimbclimbclimbclimb
climbclimbclimbclimbclimbclimb
climbclimbclimbclimbclimbclimb
climbclimbclimbclimbclimbclimb
climbclimbclimbclimbclimbclimb
climbclimbclimbclimbclimbclimb
climbclimbclimbclimbclimbclimb
climbclimbclimbclimbclimbclimb

Richard Kostelanetz, *Climb*



Giulia Niccolai, *Scultura*

POESIA E/O PITTURA

1 - « Poesia visiva »: è stato da varie parti detto che essa è una forma d'arte che tende più a sottolineare l'aggettivo che non il sostantivo. Più pittura che poesia, insomma. Né pittura né poesia, si è allora ribattuto anche polemicamente. Di sicuro si può asserire che la poesia visiva si sottrae all'esclusiva della parola, che scavalca il margine del libro, che scardina la convenzione della codificazione lineare poggiata sulla scrittura tipografica, che si pone « oltre la Galassia di Gutenberg ». E per far ciò si giova dell'impiego, ora misurato ora massiccio, dell'immagine visiva.

2 - Oltre la Galassia di Gutenberg, ma (meno « astronomicamente » e più concretamente) anche oltre il confine italiano. La poesia visiva è infatti l'unica corrente dell'avanguardia italiana che, partendo anche da premesse italiane (il futurismo delle parole in libertà e dei collages pittorico-tipografici del primo cinquantennio del secolo), si è posta fin dagli anni 60 come merce di esportazione, contrapponendosi a svariate voci di importazione, quali la conceptual art, Art & Language, la narrative art, ecc.

3 - Nel ricordare il successo dell'esposizione di poesia visiva organizzata all'inizio del '76 per l'Istituto italiano di cultura di Tokyo da Giorgio De Marchis, e l'affermazione subito seguita della mostra emblematicamente intitolata *La scrittura* — che si è tenuta nella galleria Seconda Scala di Roma e nello Studio Santandrea di Milano — Giulio Carlo Argan affermava: « E' il problema del giorno; non una moda bensì la convergenza di molte ricerche tra le più serie ».

In proposito Argan avvertiva a monte dell'operazione l'esigenza di « riportare l'estetica alla linguistica ». O alla semiotica. Alcune di queste scritture si pongono infatti anche come « narrativa segnica ». L'espressione è sempre di Argan che con molta pertinenza delineava con ciò la dialettica ideologica e il doppio fronte della ricerca di questa particolare forma d'arte: « Si vuole insomma che questi scripta maneat. O forse,

Lamberto Pignotti

giuocando su due scacchiere, si contrappongono scrittura e grafica, come due sistemi ciascuno dei quali ha una propria semanticità, affinché si annullino reciprocamente ».

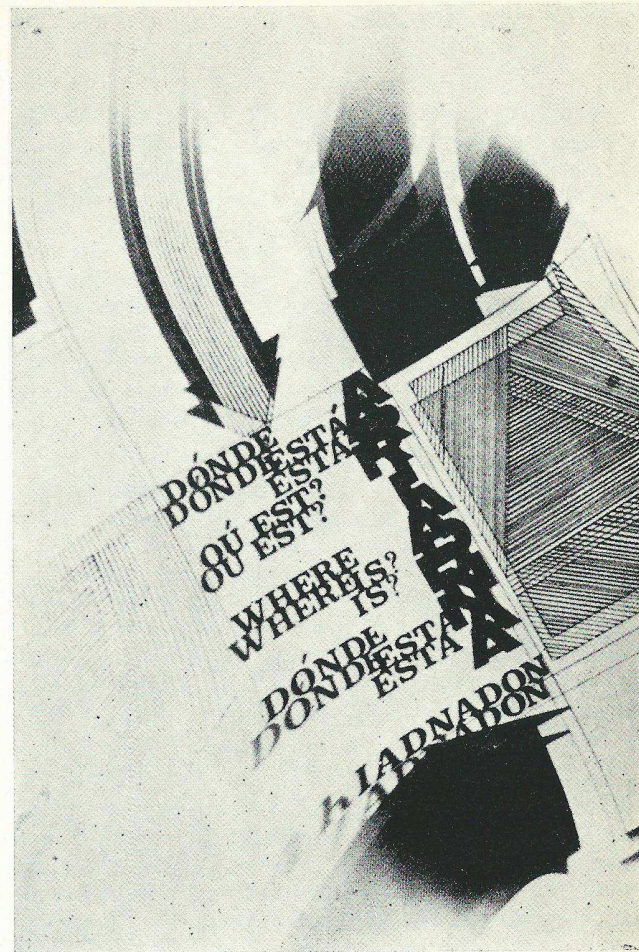
Si era sopra accennato al problema della poesia visiva, di andare oltre la parola facendo ricorso all'immagine, senza però l'intenzione di insediarsi nella regione delle arti visive. Il concetto va ribadito, perché essenziale in queste esperienze in cui il ricorso all'immagine sottolinea il limite della parola e, simultaneamente, l'intervento della parola fa risaltare il logoramento dell'immagine.

4 - Parola e immagine, scrittura e grafica, poesia e pittura. Per l'identikit della poesia visiva si tratta più di punti di riferimento che di elementi costitutivi: al limite essa non esclude — né ha fin qui escluso — il ricorso a ogni medium, a ogni genere, a ogni segno. In tal senso si è anche parlato di operazione artistica semiotica e intermedia; difatti una « scrittura » del genere non attinge a vocabolari particolari e istituzionalizzati ma a un più globale e complesso lessico culturale, con interazioni, implicazioni e rimandi che si intrecciano su specchi simbolici, retorici, ideologici.

5 - Fra le implicazioni della poesia visiva, esperienza estetica multidimensionale e pluridirezionale, vi è anche quella, più volte messa in luce, di una corrispondenza fra arte e critica. Questa particolare « scrittura » intermedia si pone dichiaratamente infatti come forma di arte e simultaneamente anche come forma di critica: critica di come si dipinge, di come si mette in forma, di come si mette per iscritto il mondo; autocritica di questa forma di critica, di questa forma di « scrittura ». La conseguenza, anche più pratica, di ciò è che più spesso che per altri generi di arte, qui l'operatore è « naturalmente » portato a « presentare » la sua operazione, a darne le istruzioni per l'uso. Non crede alle barriere culturali, alla divisione del lavoro estetico, alla spartizione dei ruoli artistici: egli si sente indiscriminatamente interdisciplinare.



Miroljub Todorovic, *Poesia visiva*



Fernando Millán, *Donde esta Ariadna*

POESIA CONCRETA

Che senso può avere oggi una ennesima esposizione di poesia visuale in Italia? A chiarire teorie e pratiche di gruppi o autori isolati che praticano tale materia, teorie e pratiche, manco a dirlo, fra di loro contrastanti.

Per nostra parte, già dal 1972 proponemmo il neologismo « verbotettura » a qualificare ciò che intendiamo per poesia visuale e ciò avrebbe dovuto risolvere l'equivoco sul termine « poesia visuale », spesso intesa erroneamente come « poesia visiva » (nella lingua inglese l'equivalente di visivo non esiste): visivo vale per visibile, che serve a vedere o che si può vedere; per visuale ci si riferisce al fatto estetico, alla struttura (bella visuale, visuale d'un quadro).

Scrivemmo allora che verbotettura (= poesia visuale = poesia concreta) era un metodo di creazione poetica che, partendo dalle parole in libertà futuriste, che avevano già superato la tradizione del poema in versi, instaurava un diverso ordine, organizzato sfruttando la superficie bidimensionale della pagina: valori di pieno e di vuoto, di segno grafico, possibilità di lettura pluridimensionale, non più a senso unico, ma in ogni senso (verticale, orizzontale, inversa, obliqua). Una operazione analoga già s'attuava nella pubblicità e nell'impaginazione dei giornali: metodica scelta di caratteri tipografici (tipo, corpo, tono), della collocazione delle rubriche, della titolazione, necessità di semplificare il messaggio in parole-nozioni, di concentrarlo in slogan, in piccoli gruppi di parole. Il poema verbotettonico avrebbe dovuto presentarsi, nella sua totalità e nelle singole parti, come una scrittura a lettura immediata, come un ideogramma, allenando l'autore e il lettore alla sintesi, alla concisione e a contrasto della logorrea giornalistica, televisiva, politica, letteraria: non più metafore ridondanti e casuali, bensì strutture cristalline di trame spaziali di vocaboli e, logicamente, un rigoroso uso del mezzo tipografico. Il poeta si fa costruttore del verbo, il poema architettura di parole. Il poema non s'improvvisa, si edifica.

Tutto ciò l'abbiamo ripetutamente dichiarato sino

Arrigo Lora-Totino

alla nausea e, mentre noi continuavamo, e proseguiamo, ad operare in tal senso, siffatta poetica andava regolarmente a collocarsi accanto alle altre dei vari gruppi visuali italiani: accanto, appunto, come dialogo tra sordi.

Vorremmo ora partire da un differente criterio. Recentemente, su *La Stampa* del 10 dicembre scorso, in un articolo dal titolo « La rivolta in tipografia » Renato Barilli osservava « come il proposito di molti artisti d'avanguardia, da quasi mezzo secolo a questa parte, sia stato quello di ripercorrere a ritroso le tappe del linguaggio scritto (invenzione dell'alfabeto, scrittura manuale, poi tipografica) con l'intento di liberare l'umanità da certe imposizioni repressive e autoritarie... da Mallarmé ad Apollinaire ai futuristi ai dadaisti, è stata tutta una serie di sabotaggi volti a sconquassare il ben contestato ordine tipografico, ma agendo dall'interno di esso ». La poesia concreta sarebbe una variante « intensiva » della medesima tendenza e la poesia visiva una variante estensiva che « continua ad applicare il precetto di Tzara di agitare vari spezzoni di giornale nel cappello, riponendovi pure il materiale illustrato dei rotocalchi » per ricavarne testi provocatoriamente casuali.

A questo punto Barilli vede, oggi, una grande svolta « quando il diffondersi di certi metodi di riproduzione permette finalmente di fare un passo ulteriore a ritroso, verso i primordi, verso il ricupero della scrittura a mano e della parola parlata. A favore della prima gioca l'uso sempre più vasto della fotografia, della fotocopia, del fotolito, eccetera; a favore della seconda, il diffondersi del magnetofono... il privato, il personale (i tic della grafia, il timbro e l'altezza dei suoni, magari i difetti di pronuncia) cessano di essere elementi di disturbo per divenire anch'essi valori ».

Non sappiamo sino a che punto gli autori (e gruppi) visuali italiani (e stranieri) vogliano riconoscersi in tale specchio. Per quanto ci riguarda, dobbiamo riconoscere che dal 1965 iniziammo un « puntinismo acustico » — come Barilli lo definisce, citandoci —, spezzando il flusso del parlato,

preinciso su nastro magnetico, in minimi frammenti sonori, i fonemi. Ci troviamo pertanto vagamente a disagio, essendo contemporaneamente operanti sia come poeti concreti che come autori fonici: nel primo caso, fautori d'una ricostruzione della struttura poetica appoggiata sull'uso *rigorosamente diverso* del mezzo tipografico; nel secondo, seguaci del partito che intende proseguire l'opera di distruzione dei parametri che regolano la lingua. Questo atteggiamento bifronte potrà parere incoerente, anche se di primo acchito potremmo obiettare che le due operazioni non divergono, ma testimoniano entrambe, pur in misura diversa, una identica sfiducia verso l'uso comune del linguaggio. Ci sia consentito, inoltre, rivendicare la libertà di agire come meglio sentiamo.

Vorremmo ora rilevare che questa materia, visuale e fonica, sta diventando oggetto di interesse non tanto dei critici letterari, come ci si attenderebbe, quanto di quelli d'arte, che ci sembrano più attenti alla situazione in divenire e meno legati a remore accademiche.

Queste considerazioni restano aperte e, per ora, senza conclusioni da parte nostra. Tuttavia riteniamo utile rivolgere alcune domande agli operatori visuali e, perché no?, al pubblico:

a) la « scrittura visuale », termine col quale si intendono le attuali pratiche neo-amanuensi di poesia, deve ritenersi un genere a se stante, non poesia né pittura, come teorizza Luigi Ballerini nel catalogo alla mostra *Scrittura visuale in Italia 1912-1972* (Galleria d'arte moderna di Torino, settembre-ottobre 1973), oppure essa rimane un aspetto più o meno secondario delle ricerche di poesia visuale?

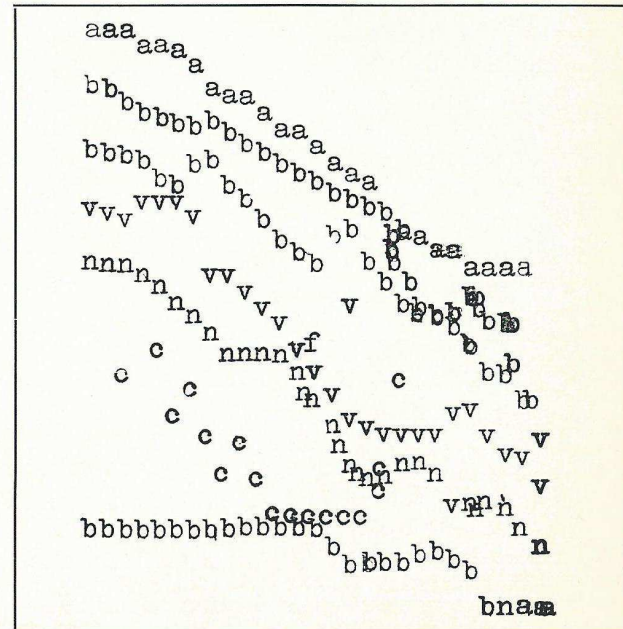
b) le commistioni eteroclite di parole più materiale illustrato extraverbale, tratto da rotocalchi o manifesti pubblicitari, così come le confezionano i membri del gruppo fiorentino di « poesia tecnologica », possono continuare ad avere il senso di gesto neo-dadaistico eversore oppure possono preludere ad una tecnica di rigorosa integrazione di parola+immagine (qualche esempio c'è, qui e là), che superi la banalità della battuta fumettistica, come il più delle volte accade?

c) molti autori che Barilli cita nel suo articolo (Plinio Mesciulam, Bruno di Bello, Fernando De Filippi) non sono considerati poeti, ma autori plastici e pertanto non vengono invitati alle mostre di poesia visuale: non sarebbe il caso di rivedere le carte in tavola e quelle in tasca o in manica?

d) perché non riprendere il discorso sul futurismo, quando tuttora sono operanti in Italia autori di tavole parolibere (ad esempio: Tullio Crali, Enzo Benedetto, Bruno Sanzin, Nelson Morpurgox, Umberto Luigi Ronco, Benno Aschieri) che regolarmente non sono invitati alle suddette mostre?

Concludendo, provvisoriamente, vogliamo dichiarare il nostro ottimismo nei riguardi dell'avvenire della poesia visuale, sia in Italia che all'estero (poiché essa è per sua natura « internazionale »). Sarebbe sufficiente, ma necessario, qualche chiarimento, un dialogo più aperto fra gli autori, un maggiore rigore nella pratica dell'operare, una circolazione di idee e non soltanto di frasi rifritte.

Torino, dicembre 1976



J. Garcia Sanchez, *Testo*

POESIA VISIVA

Per districare il tessuto di equivoci e di confusioni di cui si compone l'immagine attuale della « poesia visiva », sarebbe necessaria prima una rigorosa e comparata analisi delle opere, più che un documentato studio di tutta la sua controversa storia.

Ciò che emergerebbe subito da questa analisi sarebbe una campionatura di opere stilisticamente molto diverse tra loro, anche all'interno del singolo operatore. E se questa « rilevazione » potrà essere alla prima sconcertante, lo sarà di meno ad una seconda « lettura » sgombra di pregiudizi, la quale, intanto, consentirà di capire come questa coesistenza di espressioni diverse venga condotta non sul filo della conflittualità ma su quello della dialettica e della sincronicità. E infine, come questa « pluralità » si faccia *unità*, diventerà del tutto manifesta quando si verrà ad intendere il modello ideologico che è sempre stato proprio della poesia visiva: il modello dell'*appropriazione* intesa come *espropriazione*, come momento rivoluzionario convergente che agisce e si risolve all'interno delle strutture produttive dell'arte.

Unità ideologica, dunque, ma che è anche *unità formale*, in quanto determinata e costituita dalla appropriazione comune di tecniche e di materiali eterogenei espropriati da diversi territori di comunicazione. E qui occorre subito dire che questo metodo operativo non poteva limitarsi ai soli mass-media, come è stato nella fase primaria della poesia visiva, definita « tecnologica » e riconducibile al fiorentino *Gruppo '70* all'interno del quale, nel '63, la poesia visiva si connotava come *tendenza*. Quella sorta di « guerriglia semiologica » e demistificante che fu attuata nei confronti dei messaggi coercitivi veicolati dai canali di comunicazione di massa (pubblicità, rotocalchi, ecc.) non poteva bastare, ma si doveva, nella logica di un « disegno » che richiedeva una prospettiva ideologica assai più ampia, estendere l'esproprio ad ogni terreno di comunicazione. « Saccheggiare »

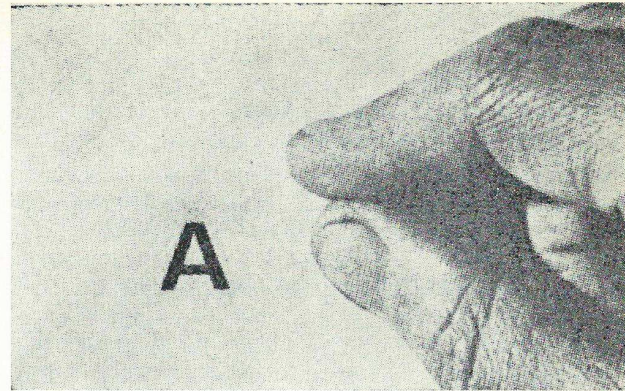
Luciano Ori

ogni e qualunque universo linguistico, se si voleva rifornire l'apparato produttivo della poesia visiva di un materiale interlinguistico e sincronico da opporre ai linguaggi codificati: perché sono questi i reali « anticorpi » di ogni società neocapitalista capaci di costante azione immunizzante contro i più radicali processi di trasformazione sociale.

Ed è più rifacendosi alle opere terminali odierne della poesia visiva, che non a quelle « storiche », che si potranno meglio identificare e analizzare i diversi materiali espropriati e destrutturati che intervengono volta per volta come protagonisti nel processo di ristrutturazione, con modalità assai più complesse e variabili di quelle fino ad oggi registrate, delle quali l'interazione tra elemento iconico ed elemento verbale è solo un'indicazione di massima. E' la *qualità* dei due elementi che occorre osservare attentamente, il loro grado e percentuale di fusione, le loro combinazioni e varianti. Le antiche e note definizioni servono ormai solo a radicalizzare le ambiguità di sempre, né portano un contributo maggiore alla chiarezza esemplificazioni come quella più diffusa di « pittura da leggere e poesia da guardare ». Anzi, direi che proprio quest'ultima si dimostra oggi come la più ambigua e la più errata, in quanto situa la poesia visiva in una zona intermedia tra la pittura e la poesia. Mentre si fa sempre più evidente che la poesia visiva non occupa nessuna zona intermedia, ma s'impone come una *realtà nuova* la cui identità è propria a se stessa e non demandabile. Ed ecco, allora, che essa può solo proporsi, e quindi spiegarsi, come *nuovo mezzo di produzione artistica*. Alla luce di questa identità si sanano, a mio avviso, tante contraddizioni, si sciolgono tante ambiguità, si evitano tante confusioni scomode o di comodo. Decade, intanto, ogni ragione critica di « alleare » la poesia visiva con forme limitrofe intermedie, indeterminate o sperimentali. Come si fa priva di ragione la contrapposizione tra poe-

sia concreta e poesia visiva, in quanto la prima appartiene da sempre al territorio della poesia, mentre la poesia visiva, *in quanto* nuovo mezzo di produzione artistica, appartiene al proprio inedito territorio. Sostenerne ancora la letterarietà (e il termine « scrittura » nel quale ultimamente si è voluto inglobarla è solo una trascrizione di segno identico) significherebbe non solo compiere un tipo di operazione autarchica e/o riduttiva, ma un falso ideologico.

Dall'analisi delle opere si potrà poi vedere come il momento più alto di quel suo processo d'identità e di autonomia linguistica, il suo *salto di qualità*, coincise con il suo momento internazionale, iniziato nel '72 ad opera del *gruppo internazionale dei nove*¹. Perchè da quel momento si posero per la prima volta due problemi nuovi e concreti: quello del mercato e quello di una conseguente comunicazione supernazionale. Problemi che, insieme, non assunsero tuttavia caratteristiche merceologiche ma si tradussero in sollecitazioni creative, in cause di rinnovamento, di maturazione e di sviluppo del mezzo produttivo. E significarono anche, fatto non marginale, la diffusione di una tendenza culturale italiana nel mondo, tanto che viene da chiedersi se sia ancora possibile un discorso sulla poesia visiva non posto in termini internazionali.



Claudio Parmiggiani, A



K. P. Dencker, Kirche

¹ Gli italiani L. Marcucci, E. Miccini, L. Ori, M. Perfetti, Sarrenco; il belga P. De Vree, il belga-americano A. Arias Misson, il francese J.F. Bory e l'olandese H. Damen.

GLI AUTORI

Argentina

Francisco Gandolfo
Edgardo-Antonio Vigo

Austria

Friedrich Achleitner
Heinrad Backer
Heinz Gappmayr
Ernst Jandl
Fritz Lichtenauer
Gerhard Rühm

Belgio

Mirtha Dermisache
Paul De Vree

Brasile

Ronaldo Azeredo
Augusto De Campos
Haroldo De Campos
José Lino Grünewald
Décio Pignatari
Pedro Xisto

Canada

John Robert Colombo
Steve Mc Caffery
B. P. Nichol
Angelo Sgabellone

Cecoslovacchia

Bohumila Grögerová
Josef Hirsal
Jirí Kolár
Ladislav Novák
Jirí Valoch

Cuba

Francisco Garzon Cespedes

Francia

Suzanne Bernard
Julien Blaine
Jean François Bory
Henri Chopin
Ilse Garnier
Pierre Garnier
Jochen Gerz
Bernard Heidsieck
Jacques Lepage

Germania Occidentale

Max Bense
Klaus Peter Dencker
Klaus Groh

Ferdinand Kriwet
Hansjörg Mayer
Franz Mon
Siegfried J. Schmidt
Timm Ulrichs

Giappone

Kijohara Etsushi
Morimoto Hidekazu
Seiichi Niikuni
Kitasono Katue
Chima Sunada
Shohachiro Takahashi
Schimizu Toshihiko

Inghilterra

Bob Cobbing
John Furnival
Liliane Lyn
David Mayor
Alan Riddel

Islanda

Diter Rot

Italia

Vincenzo Accame
Annalisa Alloatti
Nanni Balestrini
Gianfranco Baruchello
Carlo Belloli
Tomaso Binga
Mirella Bentivoglio
Irma Blank
Ugo Carrega
Luciano Caruso
Giuseppe Chiari
Giovanni D'Agostino
Betty Danon
Giuliano Della Casa
Mario Diacono
Corrado D'Ottavi
Luigi Ferro
Emilio Isgro
Liliana Landi
Ketty La Rocca
Arrigo Lora-Totino
Lucia Marcucci
Eugenio Miccini
Rolando Minnani
Magdalo Mussio
Maurizio Nannucci
Giulia Niccolai
Anna Oberto
Martino Oberto
Luciano Ori

Maurizio Osti
Claudio Parmiggiani
Giancarlo Pavanello
Michele Perfetti
Lamberto Pignotti
Giovanna Sandri
Sarenco
Carlo A. Sitta
Adriano Spatola
Franco Vaccari
Franco Verdi
Patrizia Vicinelli
Emilio Villa
Rodolfo Vitone
William Xerra

Jugoslavia

Miroljub Teodorovič
Franci Zagoričnik

Messico

Mathias Goeritz

Olanda

Ulises Carrion
Hans Clavin
G.J. De Rook

Polonia

Andrzej Partum

Portogallo

E.M. De Melo e Castro

Scozia

Jan Hamilton Finlay

Spagna

Joan Brossa
José A. Cáceres
Fernando Millan
Jesus Garcia Sanchez

Svizzera

Eugen Gomringer

Uruguay

Clemente Padin

U.S.A.

Carl Fernbach-Flarsheim
Davi Det Hompson
Richard Kostelanetz
Charles Matz
Mary Ellen Solt
Emmett Williams

25,00

8,15

ST^{LE}ANZE D'AGORA'

POESIA VISIVA A GENOVA

UGO CARREGA
ROLANDO MIGNANI
MILES MUSSI
LUIGI TOLA
RODOLFO VITONE

2 - 20 MAGGIO 1991

TEATRO DELLA TOSSE in SANT'AGOSTINO
PIAZZA NEGRI 16123 GENOVA TEL. 010 295720



con il patrocinio del Comune di Genova

STANZE D'AGORA'

POESIA VISIVA A GENOVA

UGO CARREGA
ROLANDO MIGNANI
MILES MUSSI
LUIGI TOLA
RODOLFO VITONE

2 - 20 MAGGIO 1991

TEATRO DELLA TOSSE in SANT'AGOSTINO
PIAZZA NEGRI 16123 GENOVA TEL. 010 295720

LA MOSTRA E' APERTA TUTTI I GIORNI DALLE
ORE 16 SINO AL 20 MAGGIO 1991



con il patrocinio del Comune di Genova
INAUGURAZIONE DELLA MOSTRA GIOVEDI' 2 MAGGIO 1991 ORE 18

La Poesia Visiva, potremmo dire parafrasando un celebre incipit del Croce, è quella cosa che tutti sanno che cosa è, (e non sarebbe una parafrasi sciocca), ma che nessuno poi sa di saperlo. Potremmo dire ancora celiando che essa Poesia Visiva fa parte ormai indissolubile del nostro più scontato quotidiano. Celiando. Basterebbe guardarsi intorno con fuorviante consapevolezza e coglierne dovunque i segni e gli ammonimenti, sulle pagine dei giornali, sui muri graffiti, sulle copertine dei libri, nelle forme rutilanti e sciatte della pubblicità e nei messaggi di richiamo, dovunque intorno a noi, ma anche e soprattutto dentro di noi. Come se la letteratura fosse scambiata con lo stoccaggio dei mercanti o

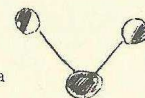
con le scritture dei contratti estesi dai notai.

A volte ci prende l'urgenza di stabilire un bilancio, come se la nostra fosse già una sorta di storia antica, una storia magari di incunaboli ritrovati tra cattedre polverose d'altre carte ormai desuete e forse un po' curiose. Ma qui noi, questa volta, vogliamo semplicemente presentare, in forma ordinata, soltanto le radici d'una ricerca, d'una cronaca letteraria che dall'inizio ci ha visti protagonisti.

Malgrado la singolare unità e coerenza degli avvenimenti datati tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, i testi qui esibiti si offrono in un ventaglio di «Lingue» e di Scritture alquanto disparate che van-

T O O L

quaderni di
scrittura simbiotica



, se impugnato,
utensile ,arnese, strumento che
serve a sollevare, scavare, etc

(carrega, matti, vitone)

/1/
1.8.65

scheda

anna oberto/ creare un nuovo campione di circolazione

felice accame/ presentazione TOOL

accame vincenzo/ poesie per dare un nome a un segno
giampaolo barosso/ saggio manoscritto di una filosofia dell'impoetabile

carrega/ 4 equivalenze: verso/in/leggere/ecco
rapporto 8 : in più tempi

corrado d'ottavi/ la macchina che lava tutto
lino matti/ DI CHE - 28/3/65 - ZZAC

ralando mignani/ auguri di maturità - collage con 1
e coordinate P;D;D;

OM/ abstract letter ap a young philosopher

adriano spatola/ 2 schemi 'durante il fare poesia'

rodolfo vitone/ alt - stop

EDIZIONI AE

VIA MONTALLEGRO 32a/43

GENOVA(609)

no ben al di là della naturale diversità individuale dei singoli Autori. In quella diversità di aree, di tecniche, di orientamenti si può e si deve semmai osservare la vera disparità d'una Visione del mondo, d'un vivere la Poesia, d'un intendere il Segno e la Parola.

Per una breve cronaca, si può dire che la Poesia visiva nacque tra le fine degli anni Cinquanta e gli inizi dei Sessanta curiosamente negli stessi tempi a Napoli, a Firenze e qui a Genova, nella nostra città.

Ma essa nasceva anche in luoghi diversi della stessa Città, che erano topoi, ma anche luoghi diversi dell'Essere e dello Spirito, luoghi diversi del Logos.

C'era il Luogo degli Oberto, Anna e

il marcatrè

notiziario di cultura contemporanea

1

la mala informazione
i critici del formaggio
non musica a palermo
la problematica dell'
hully gully gruppo
sessantatre il chiodo
del chiodo tutti o
quasi contro argan
una casa nel kew's
garden zero marcatrè

letteratura edoardo sanguineti
musica vittorio gelmetti
etnomusicologia diego carpitella
cultura di massa umberto eco
architettura paolo portoghesi
arti visive eugenio battisti
redazione genovese luigi tola

novembre 1963

numero 1

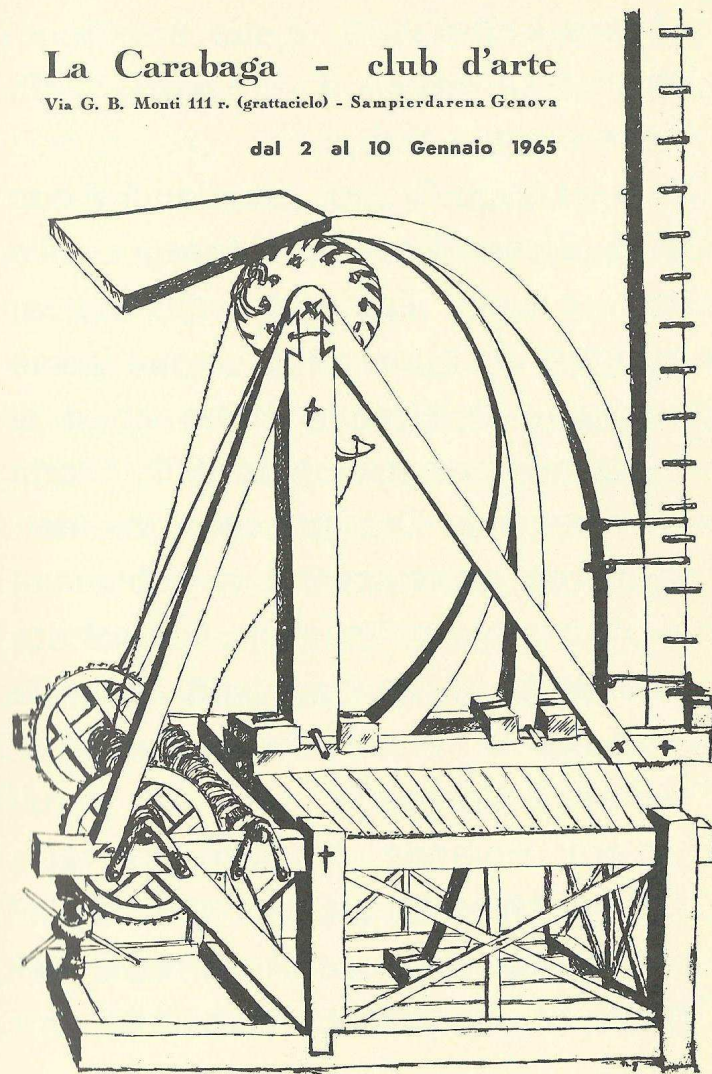
Martino, con Ugo Carrega e pochi altri, che fece Ana Eccettera, bellissimo e curatissimo analizzatore dei linguaggi, dove l'amore al sapere era disposizione inclinazione intenzione ana della sofia, in rapporto anavalente per pensare. Ana fu allora, per certi versi, un punto di riferimento d'una vasta intellettualità non solo genovese, per un suo sperimentalismo anche letterario, che correva dal vecchio Ezra Pound a quella molteplicità di forme anarchizzanti di cui è ancora ricca l'avventura letteraria europea di questo nostro Novecento.

C'era il Luogo di Carrega, che di Tool fece lo strumento eccellente per intendere, scavare, riconoscere nel Segno le scritture simbiotiche dell'essere e

La Carabaga - club d'arte

Via G. B. Monti 111 r. (grattacielo) - Sampierdarena Genova

dal 2 al 10 Gennaio 1965



del fare Letteratura, a cui aderirono, con diversa misura, lo stesso Rodolfo Vitone e pochi altri.

C'era il Luogo Gruppo Studio, che con Guido Ziveri, Rodolfo Vitone, Danilo Giorgi e Luigi Tola (che qui scrive) esplorava il Logos della Lingua come paradigma dell'Uomo, come abito di vita, come Impegno legato dalla Storia e dal Presente. Qui l'antico rituale della Ricerca coincideva e si sublimava nel ritrovato spirito della solidarietà comunitaria e multimediale. Gruppo studio da cui vennero fuori i Marcatré, Trerosso e Carabaga.

E c'era Rolando Mignani, Corrado D'Ottavi, Miles Mussi che dalla Carabaga ruotò per qualche tempo nel Gruppo Studio della conclusione.

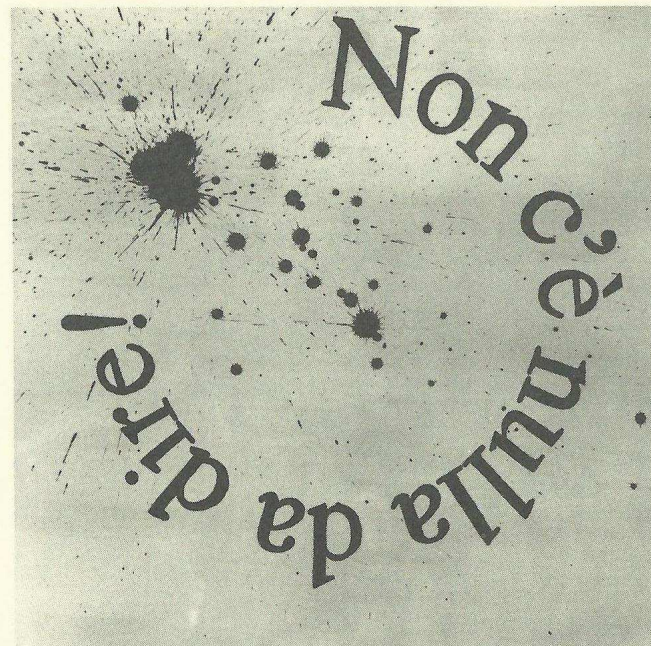
Ricordo di quegli anni la temperatura alta del dibattito, della discussione, gli incontri alla Carabaga con il mondo che si attardava fino a notte inoltrata sulle questioni della Lingua, della Forma, del Contenuto, con artisti che venivano anche da lontano, da tutta Italia, da altrove. C'erano poeti, uomini di gusto, di cultura, che si chiamavano Umberto Eco, Achille Perilli, Antonio Bueno, Edoardo Sanguineti, Vico Faggi, o Eugenio Battisti, o Mario Persico, o Adriano Spatola, o Giorgio Celli.

La Poesia Visiva, allora. Il Segno, la Parola.

La parola ha fatto l'uomo.

Per millenni costui s'interrogò sull'origine di questa forza che lo metteva vicino agli Dei. Ed egli stesso si credette

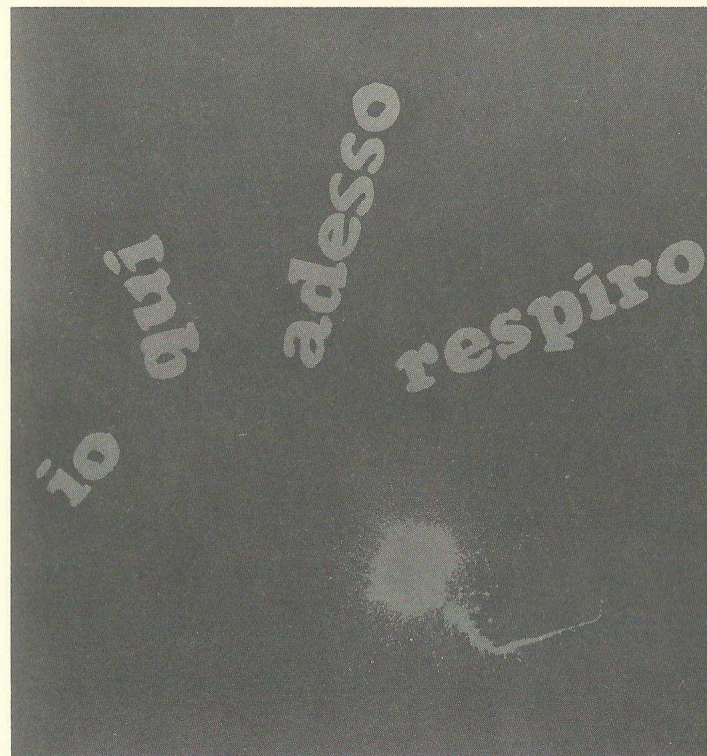
UGO CARREGA



«Fare» 1989, tempera su tavola cm 107 x 107.



«Il corpo di Eraclito» 1987, tempera su seta incollata su tavola cm 50 x 100.



«Respiro costante» 1988, tempera su tela cm 60 x 80

a lungo frutto e volontà dell'Onnipotenza che così aveva deciso e comandato. Intuiva, in qualche modo, che la Parola era causa e ragione di quel suo presente e, forse, dello stesso suo divenire. Ma come?

Il Mito gli corse in soccorso. Il Linguaggio, la Parola, l'abilità di tradurre il pensiero per mezzo della lingua, dovevano essere il frutto d'una Rivelazione, di un Dono, di un Impegno che Qualcuno Lassù aveva voluto stringere con l'Uomo.

Ma la civiltà industriale, affaristica, mercantile, materialistica, laica, in vena di verità semplici, abbandonò la teoria del verbo rivelato, ma anche quella del linguaggio istintuale, e arrivò all'ipotesi della lingua come pro-

cesso. Processo graduale, continuo di evoluzione, di adattamento, di perfezionamento d'uno soltanto dei codici della comunicazione umana.

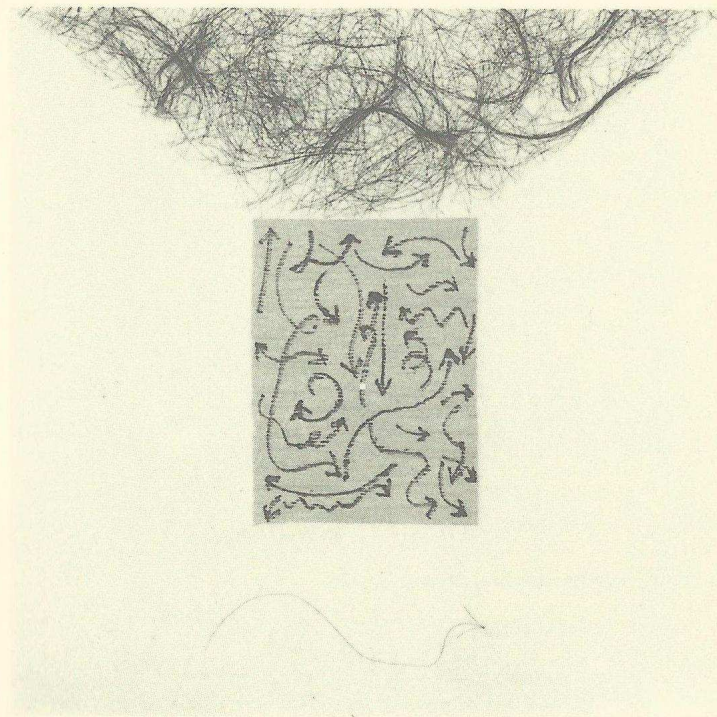
Linguaggio e pensiero non potevano essere separabili.

Come sarebbe stato possibile parlare in assenza del pensiero? Come sarebbe stato possibile pensare senza il codice della lingua?

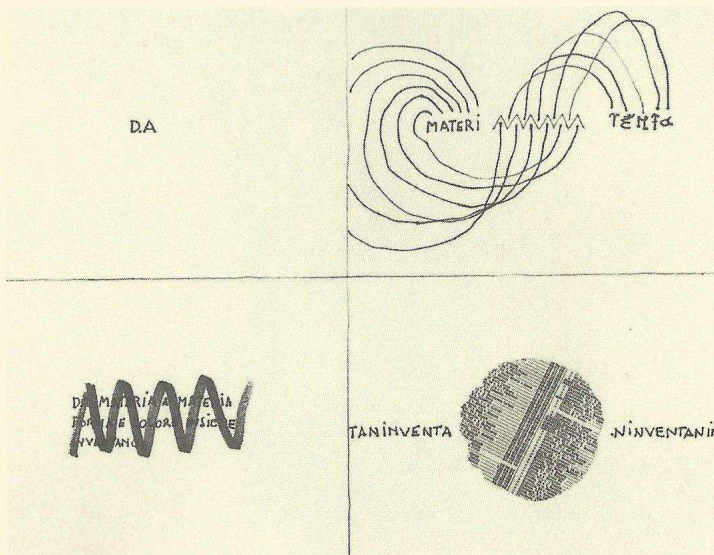
La verbalizzazione dell'Universo, dell'Essere, dell'Uomo, non era soltanto un dato iscritto nella cronaca, marcato nella trama continua del quotidiano, era anche un valido tentativo di decifrare l'indecifrabile manoscritto del Mondo.

CHI CONSIDERA LA LINGUA E LA LETTERATURA UNO STRUMENTO DI

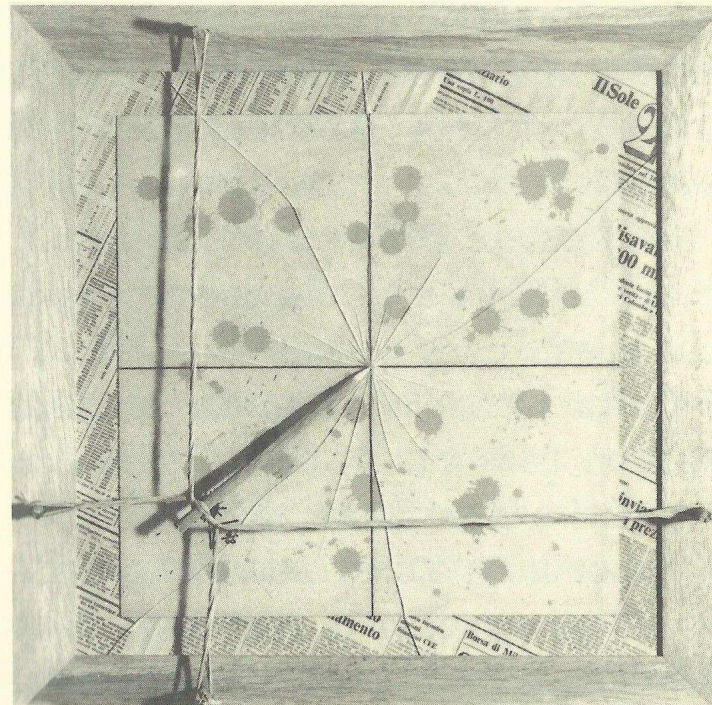
ROLANDO MIGNANI



«Interno con icone» 1975, tecnica mista su tavola.



«Dall'inizio» 1989, tecnica mista su tavola.



«V 8» 1979, tecnica mista.

REALIZZAZIONE DELL'UOMO, DIMENTICA CHE LA LINGUA È ESSA STESSA UOMO, ESSERE, PENSIERO, CARNE.

La letteratura dell'uomo, la lingua, la scrittura, sono una rete che raccoglie e fa questo costruirsi.

Il Poeta raccoglie la parola, la crea, l'estrae dalla vita e dalla mente, e la mescola alla ricchezza dei ricordi, delle esperienze, e così facendo Egli si fa demiurgo onnipotente di un'altra vita. Il suo stesso narcisismo l'induce a straripare dalla propria egoità e andare oltre.

Certo, ciò che Egli ci fa vedere è il riflesso del suo Io, è l'accordo della sua anima al Tutto che già esiste e al Tutto che deve essere ancora detto, è l'im-

pronta cosmica della Cultura vissuta di sensazioni e di sensi che stanno molto al di là della frequentabilità sensibile e quotidiana; è, la sua, una sorta di empatia proiettiva dove, in definitiva, il suo principio, IL PRINCIPIO DELLA POESIA, è il Linguaggio.

L'occhio esplora il mondo, ed è il prolungamento del corpo; è la mano che afferra i materiali d'ogni attività e d'ogni esperienza e li consegna all'Essere.

Il fare poesia allora coincide col fare tutto l'Essere, e non soltanto con una parte staccata di quello.

L'occhio ricongiunge le parti che si stavano staccando, che volevano proseguire secondo percorsi intimi ed estranei l'uno agli altri.

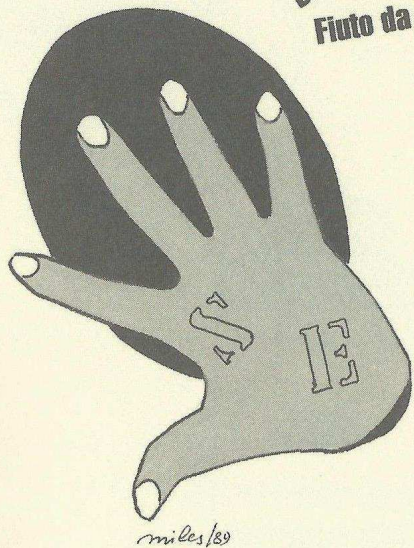
MILES MUSSI



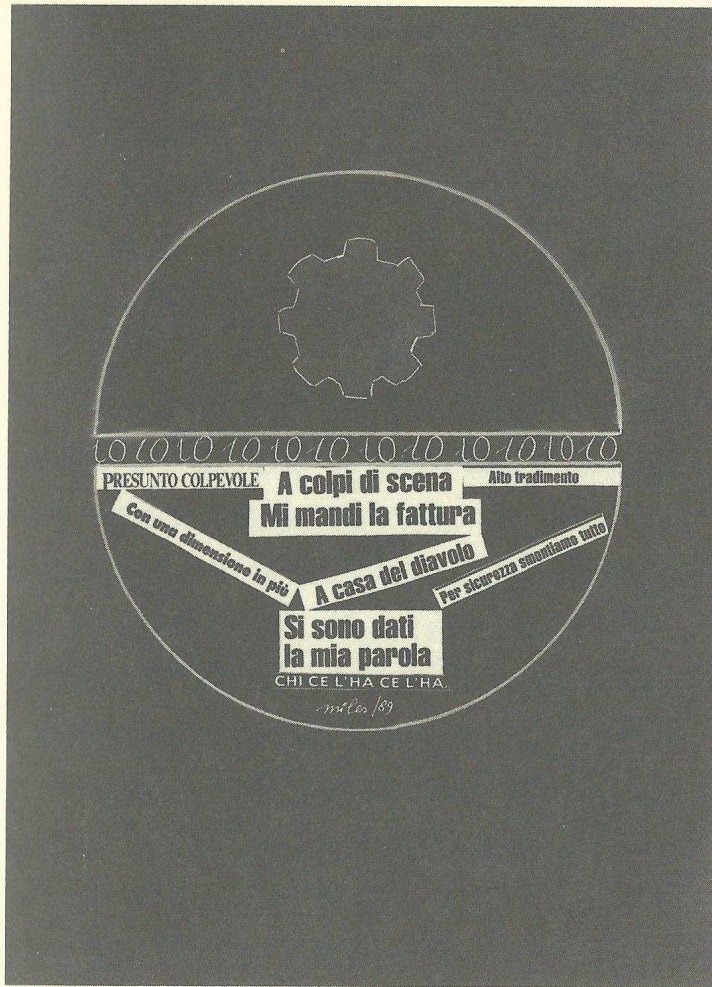
«Grida di libertà» 1989, tecnica mista cm 45 x 35.

Pittore di vita

**Diamogli una mano
Finto da vendere**



«Pittore di vita» 1989, tecnica mista cm 45 x35.



«Mi mandi la fattura» 1989, tecnica mista cm 70 x 50.

Egli li ricompone nel segno inciso fortemente nella nostra scorza, come una volta si incideva (secare, segare, segnare) sulla scorza dell'albero e nella pietra.

L'occhio allora è la nuova mano che incide.

Ed incide nel dire, per dire, dicendo.

Il dire è ad ditare, è indicare il luogo che noi vogliamo separare dagli altri luoghi, ed esso indica lo spazio dove si sta per realizzare la nostra esperienza, dove il nostro essere nasce.

La codificazione dei movimenti dell'occhio e della parola coincide colla poesia, si costituisce a racconto e a fare del mondo.

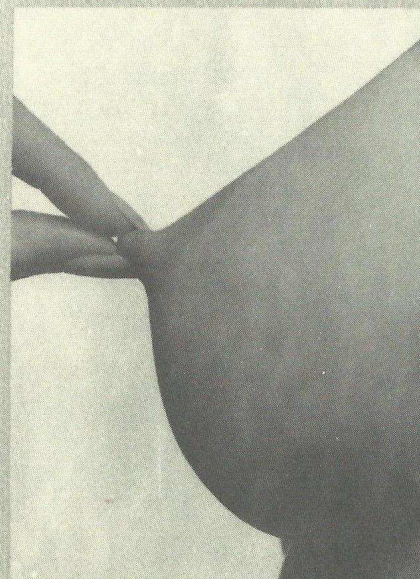
La poesia ne è l'interlocutore, ma anche il messaggero. Egli è insieme, il

codice e il segnale. Egli sa esplorare con la densità del suo sguardo il luogo dove scaturisce la sorgente: là sgorgano le fonti della Lingua, che ne è la guida e la matrice.

La lingua allora si scioglie per farsi imitativa, emotiva, armonica, sociale, ed entra per farsi tutt'uno con l'esperienza della Terra e della Vita, entra nell'essenza dell'uomo che è volto allo straordinario e che ha sconfitto la caducità del tempo e la precarietà della Storia.

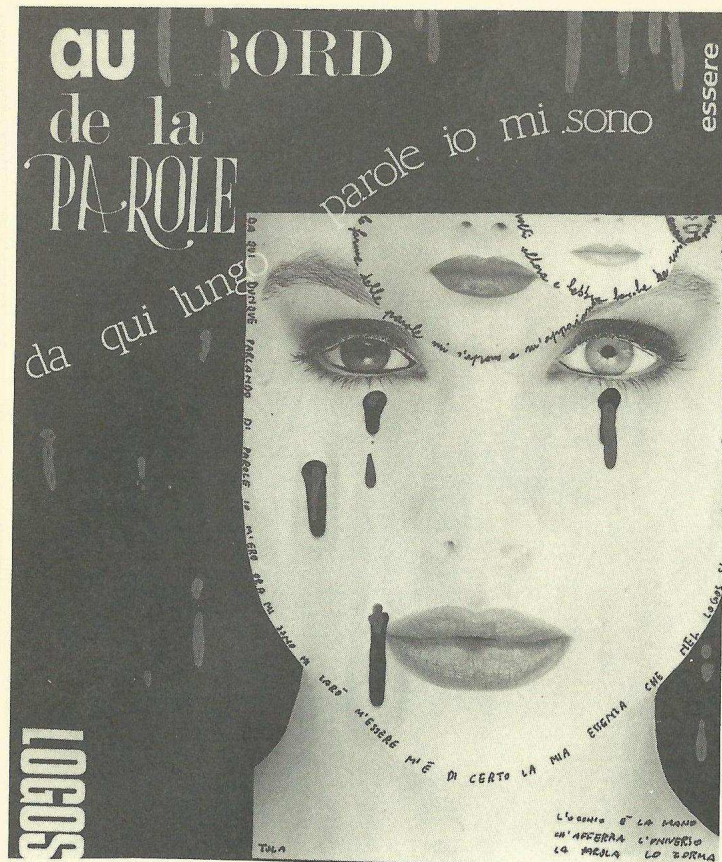
L'impulso originario del farsi Essere e del farsi Poeta, del dire e dell'essere detto, si fa PAROLA, e parola simbolica, che procede come segnale dei valori, ma tuttavia è esso stesso valore. Valore certo e sfuggente a ogni geo-

LUIGI TOLA



Yes

«Yes» 1988, collage cm 35 x 50.



«Au bord de la parole» s.d., collage e tempera cm 40 x 33.



«Io sono il luogo» s.d., collage e tempera cm 30,5 x 33,5.

metria della misura e della grigia transitorietà del presente.

La Parola, nelle mani del Poeta, nel suo Occhio solare che sta al sopra dell'Universo, si fa definitiva e primigenia, si fa radice del divenire ed essenza distillata dell'intero passato della Terra.

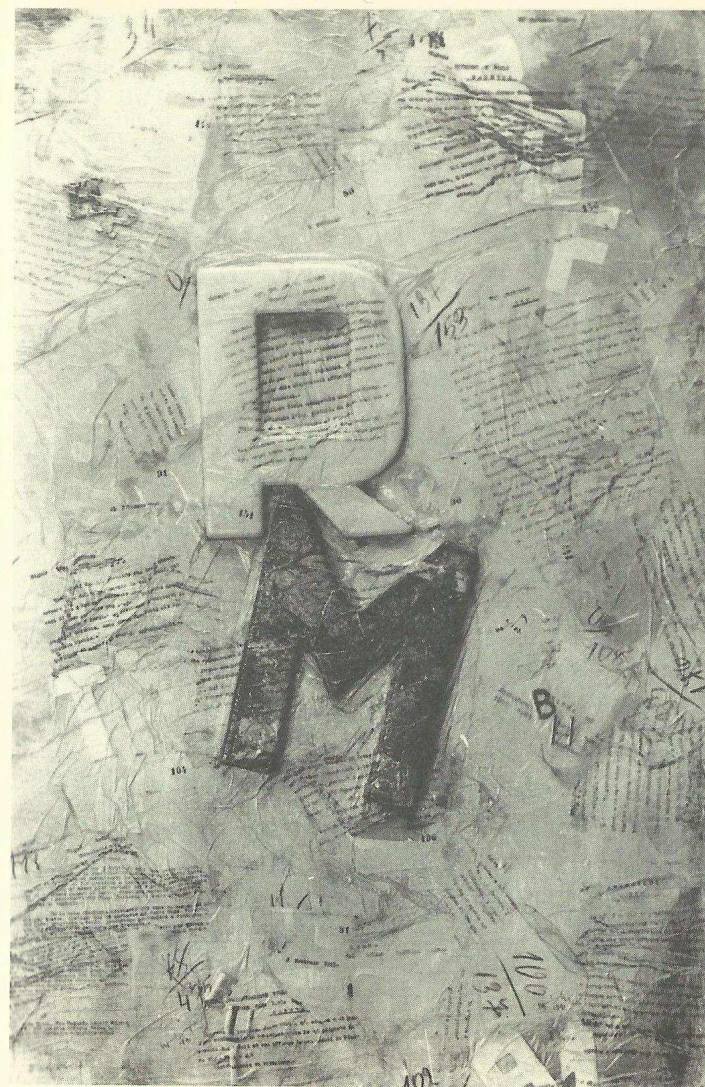
Nella Poesia Visiva, come per tutti gli alfabeti dell'Uomo, a partire da quello dei Fenici, l'Occhio si fa il dominatore che tenta e che vuole ricondurre alla sua forma tutti gli altri fatti sensuali della parola umana.

I gesti inclusivi della parola si sciolgono e si dispiegano richiamati dall'Occhio. E noi non possiamo starcene da una parte. Vorremmo qualche volta sfuggire, abbandonare l'impresa, rifiu-

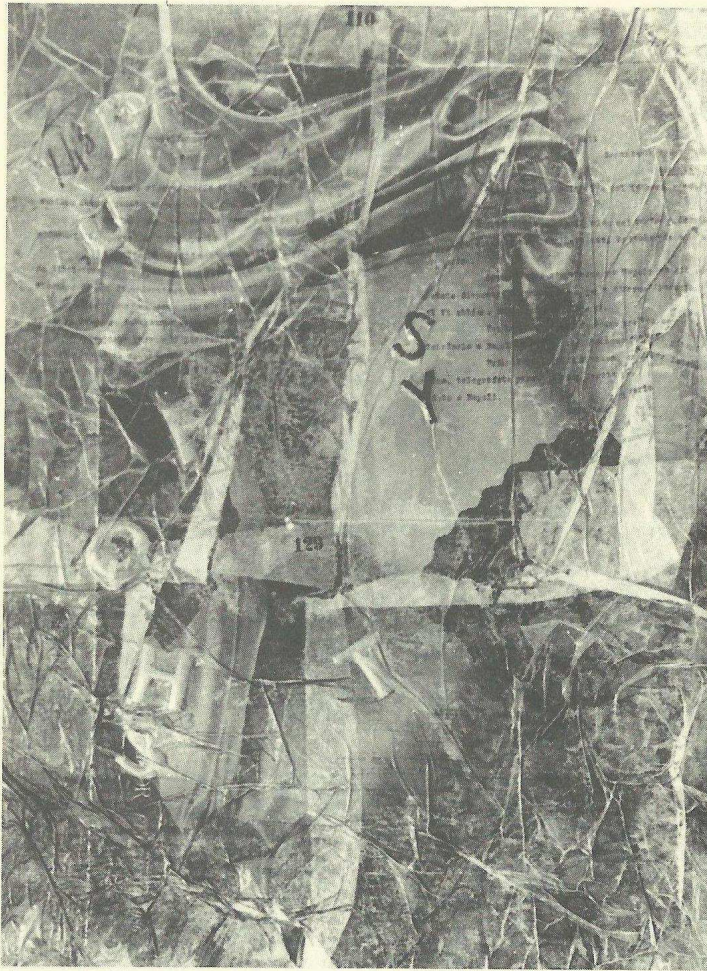
giarci nel mutismo degli eroi, o in quello dei vecchi che tornano dai campi, o anche in quello degli Dei che non hanno bisogno di linguaggi. Ma una forza estrema ci prende, la parola ormai ci trascina, ci possiede, ci conduce a ogni coinvolgimento. Anche i nostri silenzi diventano un brusio di parole, un clamore di accadimenti verbali, di scritture, di nomi, ed essi ci si parano incontro in un concentrato di lingue, in una moltitudine di lettere che ha bisogno soltanto di muoversi e parlare.

La lingua si rappresenta continuamente nella forma ambigua della sua ammiccante polisemia, necessaria al passaggio dell'emozione. Quella mobile versatilità dell'incompletamento espresso è appunto il seme della Letteratura.

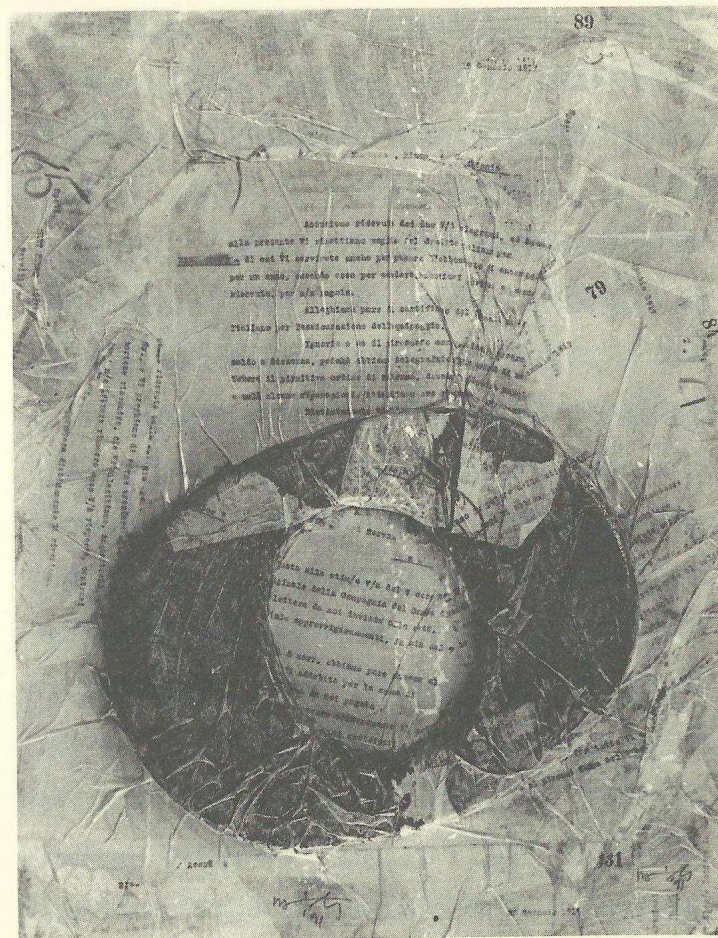
RODOLFO VITONE



«Lettere, n. 28» 1991, tecnica mista su tela cm 100 x 70.



«Lettere, n. 21» 1991, tecnica mista su tela cm 50 x 40.



«Lettere, n. 24» 1991, tecnica mista su tela cm 50 x 40.

L'ambiguità primitiva si dissolve per penetrare nella verità delle forme, dove l'occhio le può dipanare all'infinito.

Poesia Visiva, allora.

Ecco, per molti, forse, fu un momento di rottura, di trasgressione, un gesto, una provocazione, ma qui da noi, in quel tempo, la Poesia Visiva era davvero Visione del Mondo, era Segno, Forma nell'atto del contenuto, era l'Occhio che si faceva Parola, era l'ambigua corposità della Letteratura e anche dell'Emozione e della Conoscenza.

Ci furono altri focolai d'infezione verbosiva qua e là per l'Italia, intanto gli scrittori del Gruppo 63 bruciavano il Gattopardo sulle piazze di Palermo e

decretavano (per l'ultima volta) la fine del romanzo, la fine della letteratura. Così in Francia L'École du Regard tentava, a modo suo, volutamente dentro la parola, i percorsi d'una dimensione visuale dell'emozione, confessando tuttavia un assoluto pessimismo, per lo stesso primato dell'occhio a cui si voleva richiamare.

A differenza del Gruppo 63 (di cui, tra l'altro, alcuni di noi facevano parte) la Poesia Visiva, che pareva non potersi omologare al Sistema, fu snobbata dai critici che ne sentivano l'irritante estraneità sulla loro pelle d'ordine e di tradizione.

Poesia Visiva, allora. In bilico perenne tra letteratura e sguardo. O in equilibrio, forse.

È vano cercare altrove un senso e un ordine diverso da quello delle forme, da quello delle parole.

È la Poesia che fa emergere da se stessa un suo proprio modo di significato.

E parafrasando, ancora una volta, un famoso passo di Wittgenstein, per una sorta di Nuova Teoria Raffigurativa del Linguaggio (e della Poesia e della Letteratura), potremmo a buona ragione affermare che **TUTTO CIÒ CHE NON PUÓ ESSERE VISTO NON PUÓ ESSERE DETTO, MA CIÓ CHE NON È DETTO NON PUÒ PARIMENTI ESSERE DEGNO DI VISIONE.**

Luigi Tola

Febbraio, 1991

UGO CARREGA

È nato a Genova. Vive a Milano da moltissimo tempo dove produce e promuove continuamente novità. Quando ne ha voglie gira il mondo per incontrare amici e artisti. È ancora vivo.

ROLANDO MIGNANI

Vive e lavora a Genova. Di formazione letteraria, le risultanti della sua «sperimentazione» poetica vengono spostate spostando tutto il volume semiotico della comunicazione nelle strutture microretoriche della norma alfabetica: la verifica consiste nel registrare la capienza del potenziale interlinguistico rimosso, circoscritto e confinato nel deterrente dell'economia verbale: quando

e come la legiferazione linguistica vien meno al suo stato normativo tradendo fondamenti meticci & spettacolarizzando le sue proprie intrinseche collusioni simbiotiche. Simbiosi è il futuro del segno nascosto dietro le quinte della storia, della lingua e dei fenomeni contaminati della dialettica monocola del logos assimilato all'alfabeto.

MILES MUSSI

Vive e lavora a Genova.

«La mente, messa davanti ad ogni specie di ostacolo, può trovare una scappatoia nell'assurdo». (andré breton).

Archivi storici dagli anni 60 ad oggi: *Senigallia* – Archivio inter. di poesia visiva, *Genova* – Istituto Gramsci; *Milano* – Archivio della grazia di nuova

scrittura; *Bologna* – Archivio laboratorio Dams; *Genova* – Villa Croce; *Firenze* – Biblioteca nazionale centrale; *Verona* – Palazzo Forti; *Senigallia* – Fondazione Miccini; *Malo (Vicenza)* – Museo Casabianca; *Buenos Aires* – Cayc; *Macerata* – Università degli studi; *Mexico (Desierto de los Leones)* – Arch. inter. proyectos no realizados; *Albisola (SV)* – Manifattura casa museo G. Mazzotti.

LUIGI TOLA

È nato a Genova dove vive e lavora. Scrittore, poeta visivo. Fondatore del Gruppo Studio, con Vitone, Ziveri, Guala; della Carabaga, di cui fu il critico, il teorico, l'ordinatore delle Rassegne d'Arte e dei dibattiti; della rivista

«Il Marcatré», con Eugenio Battisti, Rodolfo Vitone e Germano Celant; del Trerosso che si poneva semplicemente come una illustrazione di attività sperimentali; di Delta, la cui redazione era tutta spezzina.

Ha fatto parte del Gruppo 63.

RODOLFO VITONE

È nato a Genova dove vive e lavora. Dal 1947 si dedica alla ricerca estetica con risultati che in parte sono illustrati e raccontati in questo catalogo. Ha fatto il critico per diversi giornali e riviste specializzate. Continua, da circa vent'anni, a insegnare materie pittoriche al liceo artistico «Nicolò Barabino» di Genova.

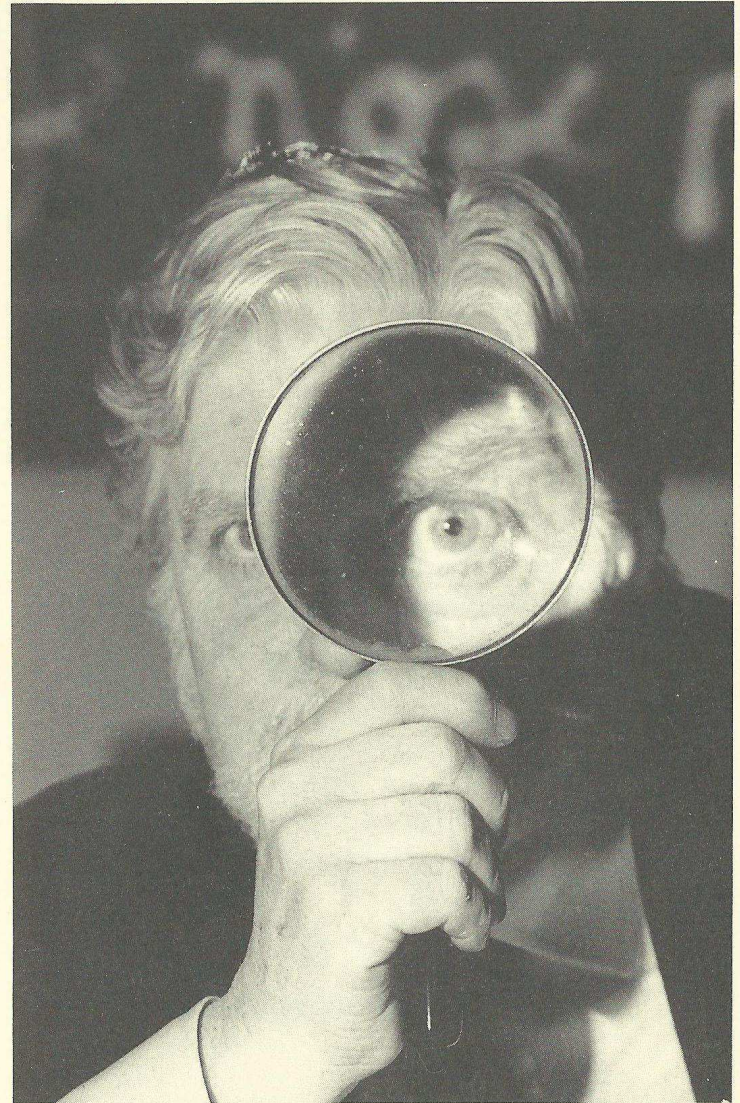
MARTINI & RONCHETTI

Avanguardie Europee 1910/1940

Pionieri della fotografia

Fotografia sperimentale 1910/1950

**Via Roma, 9 – 16121 Genova
Tel. 010/586.962 – Fax 583.375**



Rinaldo Rotta

Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea

Presidente

Associazione Nazionale Gallerie d'Arte Moderna

GENOVA VIA XX SETTEMBRE, 181 R. - TEL. (010) 564454 - FAX (010) 561603

CATERINA GUALCO

UNIMEDIA

Vico dei Garibaldi, 1 - 16123 Genova - Tel. (010) 200485

Poesia Concreta

Poesia Visiva

Poesia Simbiotica

Nuova Scrittura

e

Arte Giovane per i Giovani

Il presente catalogo è stato stampato dalla tipolitografia MICROGRAPH di Genova in 3000 copie, le fotoincisioni sono state eseguite dal laboratorio della I.R.I.G. s.r.l., le fotografie sono state fornite dagli autori delle opere stesse, l'impostazione grafica è stata ideata e curata da Rodolfo Vitone.

L'occhio esplora il mondo ed è il prolungamento del corpo e dell'anima, è la mano che afferra i materiali dell'Universo, i materiali d'ogni attività e d'ogni esperienza e li consegna all'Essere. Il Fare Poesia coincide col fare tutto l'Essere, e non soltanto con una parte sola di quello. La Poesia Visiva ricongiunge le parti che si stavano staccando, che volevano proseguire secondo percorsi intimi ed estranei l'uno agli altri. La Poesia Visiva è una fonte, una sorgente, una fontana da cui scaturiscono in mille zampilli le ragioni stesse della Vita. È l'umore che circola nell'ombelico della ragione e della follia, è la percezione dell'Essere che si fa insieme significato e significante, Logos ed essenza stessa dell'Universo da cui la Parola nasce. La guerra, la morte, il dolore, la nascita, la vita, l'orrore infinito e l'ultima gioia dell'innocenza o della passione si consumano dentro di noi nel loro aspetto di immagine-parola, dentro di noi dove ogni Estremo si recita dalla stessa parte della scena. La Poesia Visiva, allora. La Poesia Visiva, gesto e arte, codice e provocazione, ragione e delirio di consapevolezza, è qui che è nata, tra queste case e questi nostri vicoli tortuosi, labirintica metafora dell'uomo, qui, banalmente, sotto la Lanterna. Correvano gli anni Cinquanta/Sessanta. Ricordo il Gruppo Studio, Ana Eccetera, Tool, La Carbaga, Marca-tré, Trerosso e Ziveri, D'Ottavi, Anna e Martino Oberto, Carrega e Tempo, e Vitone, e Celant, e Giorgi, e Guala, e Miles, e Mignani, ed altri, pochi altri, allora. Ci sentivamo tutti, nello stesso tempo, un po' figli, un po' padri, con distacco però, di quel momento, di quel clima, di quella temperie nell'agire, nel fare, nello stessere, gettare e rigettare. Figli e padri d'un Logos, ch'era nostro e che, in qualche modo, nostro rimane. Poesia Visiva. Allora gli Scrittori del gruppo 63 bruciavano il Gattopardo sulle piazze di Palermo, decretavano per l'Ultima Solenne Volta la Fine del Romanzo, il Sonno delle Letteratura. Così in Francia l'école du regard tentava nel suo modo, volutamente DENTRO la Parola, i percorsi segreti d'una dimensione visuale dell'emozione, della Poesia, confessando tuttavia un suo assoluto pessimismo per il primato dell'Occhio a cui, in definitiva, si voleva richiamare. Certo, la Poesia Visiva rimane e cresce, moltiplicandosi, al di là del momento e dello sguardo, proprio come scrittura, testo, parola, letteratura, se così si vuole, rimane e cresce a raccontarci, a metterci nell'Essere, a farci per quello che noi siamo, Logos e Carne.