

Di~segni poetici, poesia visiva a Matino (Lecce)

Merita più di una semplice segnalazione la grande mostra, aperta fino al 31 dicembre di quest'anno, della Collezione di poesia visiva del Museo d'Arte Contemporanea di Matino (Lecce), ospitata nelle sale del Palazzo Marchesale Del Tufo, a cura di Salvatore Luperto e Anna Panareo. Nata quasi per caso nel 2006 da una donazione, la Collezione di poesia visiva del MAC di Matino ha via via ampliato il suo contesto dalle opere di artisti e gruppi pugliesi (in particolare il Centro Gramma di Giovanni Corallo e il Laboratorio di poesia di Novoli creato da Enzo Miglietta) a orizzonti nazionali e internazionali: l'esposizione comprende per ora opere donate da 120 autori italiani (da amici e collezionisti nel caso degli artisti già scomparsi), di cui 52 qui riprodotte.

Le opere sono state raccolte secondo un criterio metodologico abbastanza semplice, basato sulla cronologia da un lato, sulla tendenza espressiva dell'autore dall'altro. Se la Collezione fa riferimento in modo generico alla poesia visiva, infatti, il titolo stesso della mostra allude a una più vasta progettualità e a diverse scelte di campo da parte degli artisti, sia pure sotto l'egida di quella poesia visuale e sperimentale che a partire dall'esperienza del movimento americano *Fluxus*, ma con precedenti nelle avanguardie storiche, ha rapidamente proliferato: da qui sono nate prima la poesia concreta (diffusa in Italia da Carlo Belloli, Arrigo Lora Totino e Adriano Spatola) e subito dopo la poesia visiva (adottata dal Gruppo 70 fiorentino di Miccini, Ori, Pignotti e Marcucci, ma anche dai genovesi Carrega, Oberto e Tola, dal milanese Accame, dalla romana Mirella Bentivoglio e, appunto dai pugliesi Miglietta e Perfetti), fino alla poesia elementare, oggettuale, simbiotica, alla singlossia di Apolloni e ai numerosi esiti performativi della poesia gestuale, fonetica e sonora. Fra poesia gestuale e sonora vanno collocate le divertenti performances, di stampo un po' futurista, dedicate da Arrigo Lora Totino alla poesia ginnica e liquida, documentabili solo con foto e video o, chissà, con l'esposizione degli stravaganti idromegafono e liquimofono, inventati con la collaborazione dell'artista torinese Piero Fogliati.

Accanto ai lavori degli autori "storici" ben figurano in mostra quelli di poeti successivi e di giovani di oggi, a dare l'idea di un work in progress congeniale a questo ambito dell'operare artistico e poetico in una simbiosi di modalità e tecniche espressive configuranti l'idea di "poesia totale" portata avanti da Adriano Spatola e non solo da lui. Concetti ricordati e più compiutamente esposti nelle introduzioni all'esauriente catalogo di Salvatore Luperto (qui di seguito riportata), di Eugenio Gianni, di Antonio Lucio Giannone e di Carla Lezzi. Lodevoli l'impegno e la cura con cui l'équipe guidata da Anna Panareo e composta da Michele Afferri, Marinilde Giannandrea, Alessandra Guareschi ha redatto le schede biografiche degli autori che occupano ben 72 pagine del catalogo. Completato, questo, oltre che dalle immagini a colori di tutte le opere esposte, da testimonianze e scritti di alcuni protagonisti della poesia visiva e sonora italiana: Mirella Bentivoglio, Lamberto Pignotti, Giovanni Fontana, Martino Oberto, Sergio Cena, Ruggero Maggi, con un ritratto della Bentivoglio da parte di Salvatore Luperto. Per motivi di spazio sono qui riprodotti solo i testi di Fontana, Cena e Maggi, rispettivamente dedicati a tre argomenti di particolare suggestione: il libro d'artista, la poesia oggettuale e i rapporti fra scienza e arte o, meglio, fra teoria del caos tradotta in geometria frattale (teorizzata dal matematico francese Benoit Mandelbrot negli anni '50) e arti visive. Quest'ultimo breve intervento, autore Ruggero Maggi, mi ha particolarmente solleticato e pubblicarlo qui mi è parso indispensabile.

Maurizio Spatola

Casualità, Occasione, Arte

Salvatore Luperto

È proprio l'*hasard*, che «un colpo di dadi non può eliminare», interpretando Stéphane Mallarmé, antesignano della poesia libera futurista con la sua scrittura ellittica, che ha dato origine all'idea di costituire una sezione dedicata agli autori della scrittura visuale nel Palazzo Marchesale Del Tufo di Matino.

Quest'idea nasce da circostanze casuali ovvero da un effetto domino di eventi che hanno dato l'opportunità di stabilire nuove conoscenze e intessere relazioni con coloro che sono stati a loro volta designati dal "caso".

Il primo evento fu la donazione Balsebre e la relativa mostra *Vittorio Balsebre e i gruppi Gramma e Ghen* organizzata a Matino nel Dicembre del 2006. L'iniziativa avviò un vivo interesse per la poesia verbo-visiva non solo tra gli operatori del luogo ma soprattutto nei visitatori ignari di questi eventi culturali sorti a Lecce negli anni Settanta a seguito di iniziative tenutesi in Puglia sull'esperienza di poesia visiva del Gruppo '70, nel 1968, organizzata da Michele Perfetti¹ nell'Italsider di Taranto.

Molto importante fu quella mostra perché, insieme con le altre manifestazioni che si tennero a partire dai primi anni Sessanta in Puglia², sensibilizzò i giovani artisti del luogo alle nuove sperimentazioni poetiche e artistiche che andavano affermandosi in quegli anni nel territorio nazionale³.

Fu proprio l'intervento in loco dei verbo-visivi provenienti dai vari centri italiani (Michele Perfetti, Eugenio Miccini, Ugo Carrega, Arrigo Lora Totino) insieme con le iniziative culturali salentine a vivacizzare l'ambiente artistico leccese tan-

¹ Nel testo S. LUPERTO, *Enzo Miglietta e il Laboratorio di poesia di Novoli*, in *Enzo Miglietta e il Laboratorio di Poesia di Novoli*, a cura di S. Luperto, a p. 19, erroneamente viene indicato quale organizzatore di questa mostra Eugenio Miccini invece di Michele Perfetti.

² Per quanto riguarda l'origine della poesia verbo-visiva in Puglia si fa riferimento al saggio di Lucio Giannone presente in questo volume.

³ Sulle manifestazioni artistiche degli anni Sessanta e Settanta nella provincia di Lecce Cfr. S. LUPERTO, *La cultura a Lecce dal 1950 al 1970*, in *I Maestri dell'Istituto d'Arte di Lecce, 1951-1970*, a cura di S. Luperto, Edizioni del Grifo, Lecce 2007, pp. 9-22; I. LAUDISA, *Arte*, in *Profili Produttivi delle province italiane*, Bari 1981, pp. 267-312; T. CARPENTIERI, *Arte e gruppi nel Salento: 1960-1979*, in *Profili Produttivi delle province italiane*, cit., pp. 353-359; M. GUASTELLA, *Per l'avvio ad una storia dell'arte del Salento nel secondo Novecento (anni '60-'70)*, in «Kronos», periodico del DBAS, n. 7, 2004, Università del Salento, Congedo Editore, pp. 81-104; V. BALSEBRE, *Sul filo della memoria – ciò che ho vissuto a Lecce dagli anni '60 ad oggi*, in *Il mio cinquantennio*, a cura di E. Bonea, Lecce 2002, pp. 42-46.

to da dare origine al gruppo e alla rivista *Gramma*⁴ di Giovanni Corallo, Salvatore Fanciano e Bruno Leo (sull'esempio della rivista *Téchné* di Eugenio Miccini) nel 1970, al gruppo e all'omonima rivista *Ghen* di Saverio Dodaro nel 1976 e al Laboratorio di Poesia di Novoli nel 1980.

Alla donazione Balsebre seguì la donazione Miglietta nel 2008 la quale sollecitò ulteriormente l'interesse del pubblico salentino ma anche degli autori visuali dei vari luoghi d'Italia, incuriositi dalla produzione letteraria e grafica di Miglietta, dalla storia del suo laboratorio, dalle testimonianze dirette e dalle opere degli autori storici riportati nel catalogo tra cui Lamberto Pignotti, Lucia Marcucci, Arrigo Lora Totino, Michele Perfetti, William Xerra, Stelio Maria Martini, Giovanni Fontana, Enzo Minarelli, Ignazio Apolloni e di autori stranieri che negli anni Ottanta furono presenti nel laboratorio con mostre, incontri, performance, reading, per far conoscere gli sviluppi delle nuove poetiche della scrittura visuale: dalla poesia concreta di Adriano Spatola e di A. Lora Totino alla Nuova scrittura di U. Carrega, di Vincenzo Ferrari e di Carlo Finotti; dalla poesia visiva di E. Miccini, di L. Pignotti, di Luciano Caruso, di M. Perfetti e di L. Marcucci e alla poesia sonora di G. Fontana e di E. Minarelli sino alla singlossia di I. Apolloni e di Francesco Pasca.

Dopo quella mostra numerosi sono stati i riscontri positivi sulle attività svolte a Matino e molte le sollecitazioni ad aprire all'interno del costituendo Museo Arte Contemporanea di Matino "Luigi Gabrieli" (MACMa) una sezione dedicata alla poesia verbo-visuale, con l'esposizione di opere di autori che la rappresentano. Un progetto arduo e non privo di difficoltà si profilava per il gruppo di lavoro formato da studiosi dell'Università del Salento, da storici e critici dello scenario artistico salentino. Un progetto con tanti obiettivi fra cui quello didattico per far conoscere al vasto pubblico, in particolare ai giovani studenti pugliesi, gli eventi culturali che hanno coinvolto la Puglia e i loro operatori nel secondo Novecento, ma anche un'opportunità di collegamento, di confronto e di scambio della nostra cultura mediterranea con altre realtà d'Italia affinché gli eventi della nostra storia siano conosciuti da tutti coloro che ne sono, a vario titolo, interessati.

⁴ Il Centro *Gramma* deriva dal *Prismagrappo 64*, «il primo gruppo d'avanguardia nel Salento e tra i primissimi in tutto il meridione d'Italia» come sostiene Toti Carpentieri nel suo saggio *Gruppi e dintorni, una storia di sperimentazioni*, in *Vittorio Balsebre e i gruppi Gramma e Ghen*, a cura di S. Luperto, Edizioni del Grifo, Lecce 2006, p. 20.

L'incidenza del caso

Lungo il percorso organizzativo molte opportunità si sono presentate, alcune di esse sono state sviluppate, altre sono state riposte, altre ancora sono state aperte e subito chiuse, conservate nei ricordi, nelle azioni passate. Alcune invece hanno permesso di condividere idee in un rapporto dialogico diretto o indiretto attraverso il linguaggio dell'arte e della poetica di ogni autore. Tutte queste occasioni, che il caso ha incidentalmente favorito, hanno prodotto esiti importanti e determinanti, caratterizzando gli eventi e le azioni di chi le ha vissute.

Ogni individuo, a mio avviso, dalla realtà in cui stabilisce relazioni, percepisce suoni, colori, profumi, sensazioni ed emozioni che traduce in sentimenti, in azioni, in arte, in poesia. Ogni soggetto, in una reciproca corrispondenza, comunica con l'oggetto e si predispone alle altre persone stabilendo contatti che poi approfondisce se c'è intesa, affinità, interessi comuni e tanta cordiale disponibilità.

Se la vita è una serie infinita di occasioni, l'arte, rappresentandone il significato, il sentimento, le percezioni, l'interiorità, ne traduce la realtà soggettiva e oggettiva dell'autore, quale proiezione di tante occasioni conseguenti le quali si legano e si concatenano tra loro tessendo una tela, una rete in cui si annodano gli eventi che segnano le tappe della storia.

In un saluto scritto, rivolto a Gianni Emilio Simonetti, riferivo che la vita è un insieme di opportunità che ciascuno volutamente vede o non vede, che inconsapevolmente coglie o non coglie dalle esperienze che si condividono con i propri simili nella realtà in cui si vive. Ogni occasione è un momento unico, irripetibile; un appuntamento che favorisce situazioni che generano un effetto. È proprio nei momenti fortuiti, nelle "circostanze fortunate" che s'innestano relazioni e contatti con il prossimo che, nel fluire della vita, originano fatalità provvidenziali o avverse, "fortuna o penitenza".

Niccolò Machiavelli in una poesia morale tratta dai *Capitoli* personifica l'Occasione in una donna ultraterrena che dipende dalla ruota della fortuna, accompagnata da un'altra donna di nome Penitenza. Occasione ha le ali ai piedi e corre così veloce che nemmeno il volo la raggiunge. È la metafora dell'occasione difficile da cogliere perché corre e fugge se l'uomo non è in grado di afferrarla. Le circostanze della vita offrono le opportunità che si dissolvono e scompaiono per sempre se l'individuo non sa vederle e agguantarle. "Madame Occasione" quindi fugge e al suo posto resta "Madame Penitenza" (negazione della stessa Occasione) ad affliggere l'uomo.

Gianni Emilio Simonetti rispose al mio saluto con un'interessante opera fluxus (fig.1) in cui simboli, segni, immagini, scritte, colori, note, riflessioni, ricordano occasioni e azioni di vita quotidiana condivise a Parigi nell'aprile del 1997. Nell'opera campeggia una ricevuta fiscale che documenta un pernottamento di cinque giorni nell'Hotel Saint-André-Des-Arts. Annotazioni, riflessioni, simboli ed immagini raccontano i giorni vissuti a Parigi, da cui è possibile cogliere, in senso dinamico, quel feeling che naturalmente s'instaura tra gli individui e le cose. Un collegamento che su piani differenti esprime il livello d'intimità, d'interesse suscitato dalle esperienze nel continuo fluire della vita.

Quest'opera come in tutte quelle collegate a Fluxus ogni avvenimento narrato fa parte della realtà dell'autore, delle sue emozioni, dei suoi sentimenti vissuti nella quotidianità della vita. Azioni quotidiane nate dalle occasioni e dalle relazioni personali che il poeta eleva a poesia e arte. Queste esperienze, espresse in un linguaggio enigmatico, come in un rebus, attraverso disegni e lettere, fissate in immagini, in simboli, in una sequenza ragionata o casuale, esprimono l'arte intrinseca nelle occasioni e nelle azioni più comuni perché "Tutto è arte e tutti possono farne" secondo l'idea di George Maciunas. L'arte e la poesia quindi sono presenti nelle nostre azioni quotidiane e se i luoghi propizi e fertili dell'arte sono la musica, la danza, la poesia, la gestualità, ogni atto del nostro vissuto, in un'ottica più ampia, è parte dell'arte e rientra nella "poesia totale" secondo l'idea di Adriano Spatola. La natura è poesia, la vita è poesia, le nostre azioni sono poesia e potremmo aggiungere le occasioni che cogliamo sono poesia.

La casualità nelle relazioni dell'uomo è all'origine degli eventi ed essa è talmente potente e irrazionale che non si può prevedere o capire. La forza del caso è tale che ogni azione gli è sottomessa a tal punto da essere ostacolata se non invalidata e a poco vale la virtù umana a modificare la sua fatalità. Leon Battista Alberti nel prologo dei *Libri della famiglia*, pur sostenendo che la virtù e la fortuna sono le due potenti energie della storia, ritiene la virtù umana l'unica forza capace di contrapporsi alla casualità. Il grande umanista, in questa sua concezione, indirettamente riconosce al caso una forza prorompente che quando non annienta senz'altro ostacola, favorendo un naturale sviluppo negativo degli eventi ai quali l'uomo continuamente deve porre rimedio ricorrendo alle sue virtù per non essere fagocitato. E neanche l'intervento tempestivo dell'uomo virtuoso riesce a correggere l'imprevedibilità del caso, la cui determinazione è così forte che a nulla vale ogni sforzo umano. A tal proposito Francesco Guicciardini nei *Ricordi* sostiene che "Chi considera bene, non può negare che nelle

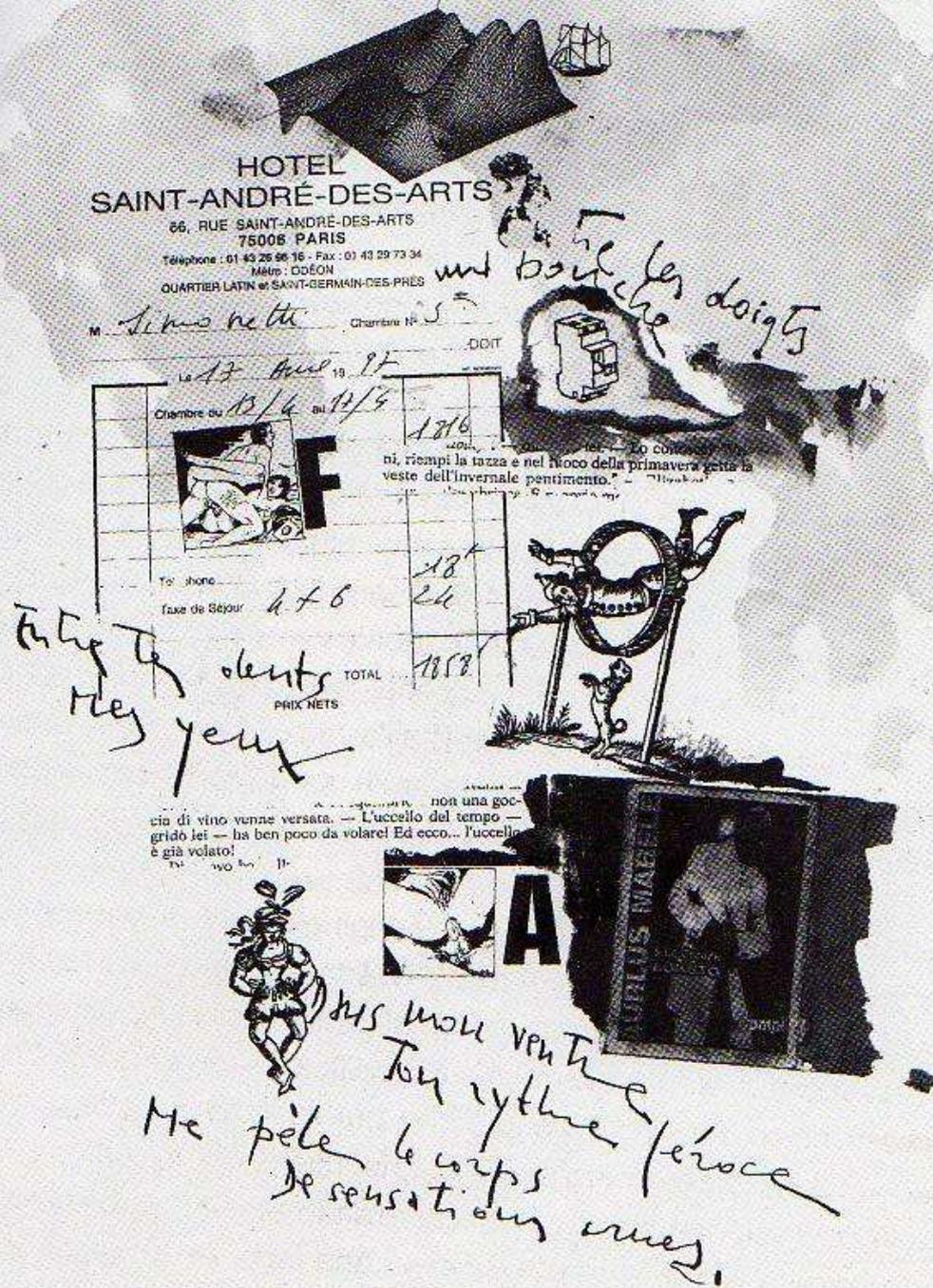


fig. 1 - Gianni Emilio Simonetti,
Hotel Saint-André-Des-Arts, 2008
tecnica mista su carta,
cm 42 x 30

cose umane la fortuna ha grandissima potestà, perché si vede che a ognora ricevono grandissimi moti da accidenti fortuiti, e che non è in potestà degli uomini né a prevedergli né a schifargli: e a benché lo accorgimento e sollecitudine degli uomini possa moderare molte cose, nondimeno sola non basta, ma gli bisogna ancora la buona fortuna”⁵.

“Miliardi di miliardi di creature animate e cose inanimate a creare quel tutto in cui ci muoviamo come in un gigantesco gioco labirintico determinato per la maggior parte dal caso in poi”⁶ è la riflessione conclusiva di Ugo Carrega sul presente, sul quotidiano, intesi come un insieme di cose aggregate dal “caso” che formano il TUTTO in cui l’uomo vive le sue azioni.

Ogni individuo è propenso, per sua natura, a lasciarsi guidare dal caso e dal flusso degli eventi in empatia diretta o indiretta con gli elementi che lo circondano, animati e inanimati. E in questa sua partecipazione al reale coglie sensazioni e atmosfere che naturalmente lo intrigano in una dimensione che avverte come sua, di cui si sente parte. Egli pertanto viene attratto, affascinato dalle persone e dalle cose: dagli odori e dai colori; dal suono della voce e dalle parole; dalle idee e dal sentimento. All’uomo rimane quindi la possibilità di cogliere le occasioni nel mare magnum della vita in ogni momento della sua esistenza perché ogni giorno presenta sempre nuove opportunità.

“Oggi può essere un gran giorno: datti un’opportunità” (fig. 2) è il motto di una poesia visiva del 2007 di Michele Perfetti in cui un delicato profilo di donna invita esplicitamente a cogliere le occasioni che la vita offre. Un elegante volto di donna che rappresenta la dea bendata che svela l’arcano segreto della Fortuna, ossia “darsi un’opportunità”, compiendo un salto di qualità, per dare un senso alla propria esistenza.

I contatti

Nella sezione dei poeti visuali, insieme con i maestri storici, tra i migliori nomi del panorama artistico italiano, figurano autori di talento, già noti alla critica, le cui opere sono presenti in collezioni pubbliche e private.

Quasi tutti gli artisti consultati e invitati a partecipare al progetto museo hanno aderito donando generosamente le loro opere. Non solo, alcuni autori, sponta-

⁵ F. GUICCIARDINI, *Ricordi*, a cura di Ettore Janni, Rizzoli, Milano 1951, p. 76.

⁶ U. CARREGA, *Dal caso in poi*, Edizioni Adriano Parise, Colognola ai Colli (VR) 2007, p. XIII.

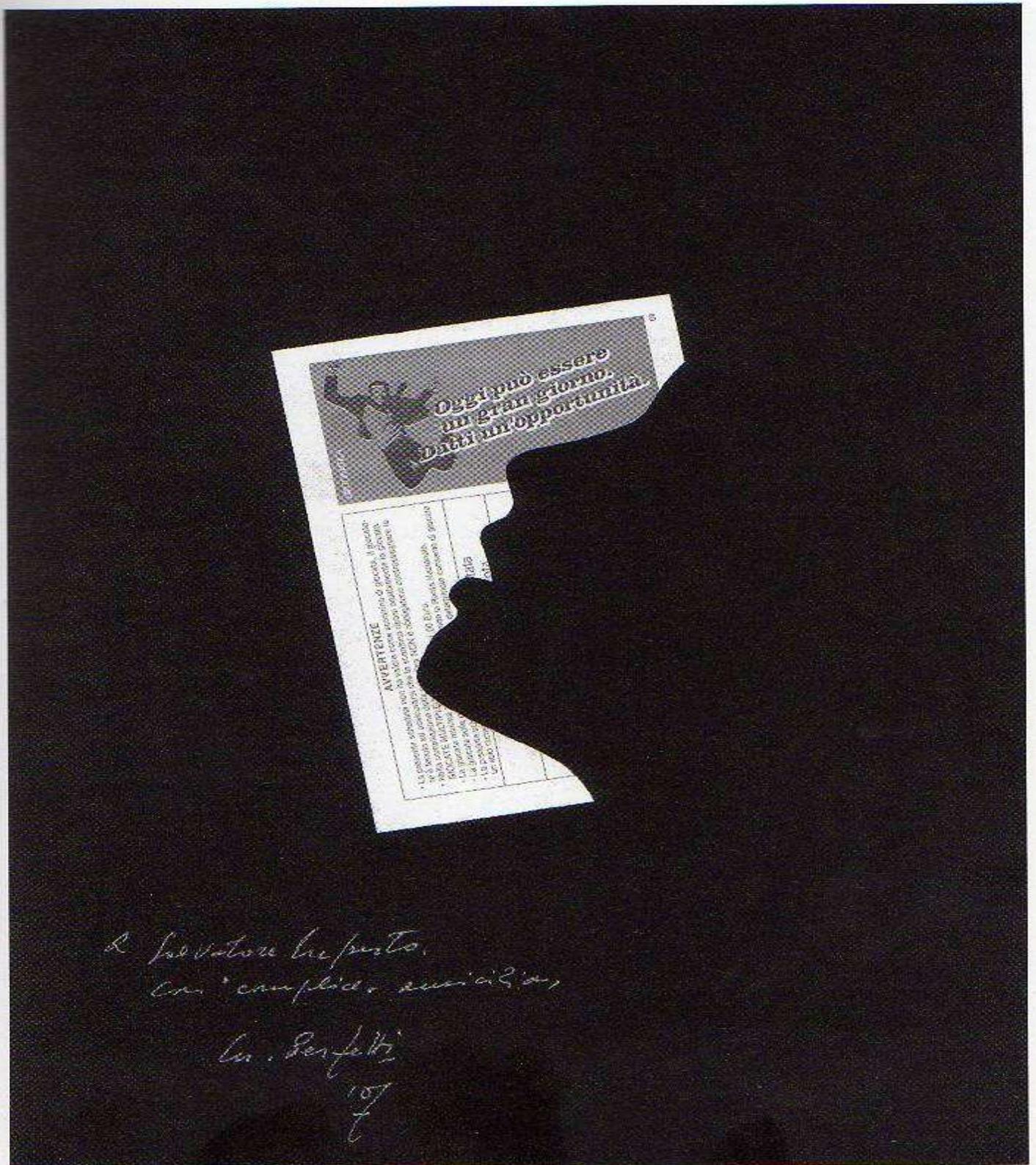


fig. 2 - Michele Perfetti
Oggi può essere un gran giorno: datti un'opportunità, 2007
collage su carta
cm 30 x 21

neamente, con le loro indicazioni e i loro suggerimenti, hanno facilitato il reperimento delle opere e del materiale necessario per una migliore rappresentazione del fenomeno culturale cui appartengono.

Prezioso, in primis, il contributo di Mirella Bentivoglio la cui donazione, fondamentale per l'intera iniziativa, ha consentito la presenza in mostra di opere di autori storici ormai scomparsi della poesia verbo-visiva italiana; fondamentali anche i proficui incontri, nella sua casa a Roma, che ci hanno orientati sulla via da percorrere nell'arduo cammino organizzativo.

Parimenti importante la conoscenza di Fernando Andolcetti, con il gruppo degli spezzini, che ha ben indicato alcune soluzioni nella ricerca delle opere. Come pure i frequenti contatti telefonici con Giovanni Fontana e Ruggero Maggi che hanno permesso di individuare autori verbo-visivi e autorevoli personalità della critica attiva dell'arte contemporanea in particolare Eugenio Gianni.

Altrettanto importanti le indicazioni di Adriano Accattino e di Franco Spena che hanno consentito rispettivamente di contattare autori del Museo della Carale di Ivrea e autori dell'area meridionale della collezione di Montedoro.

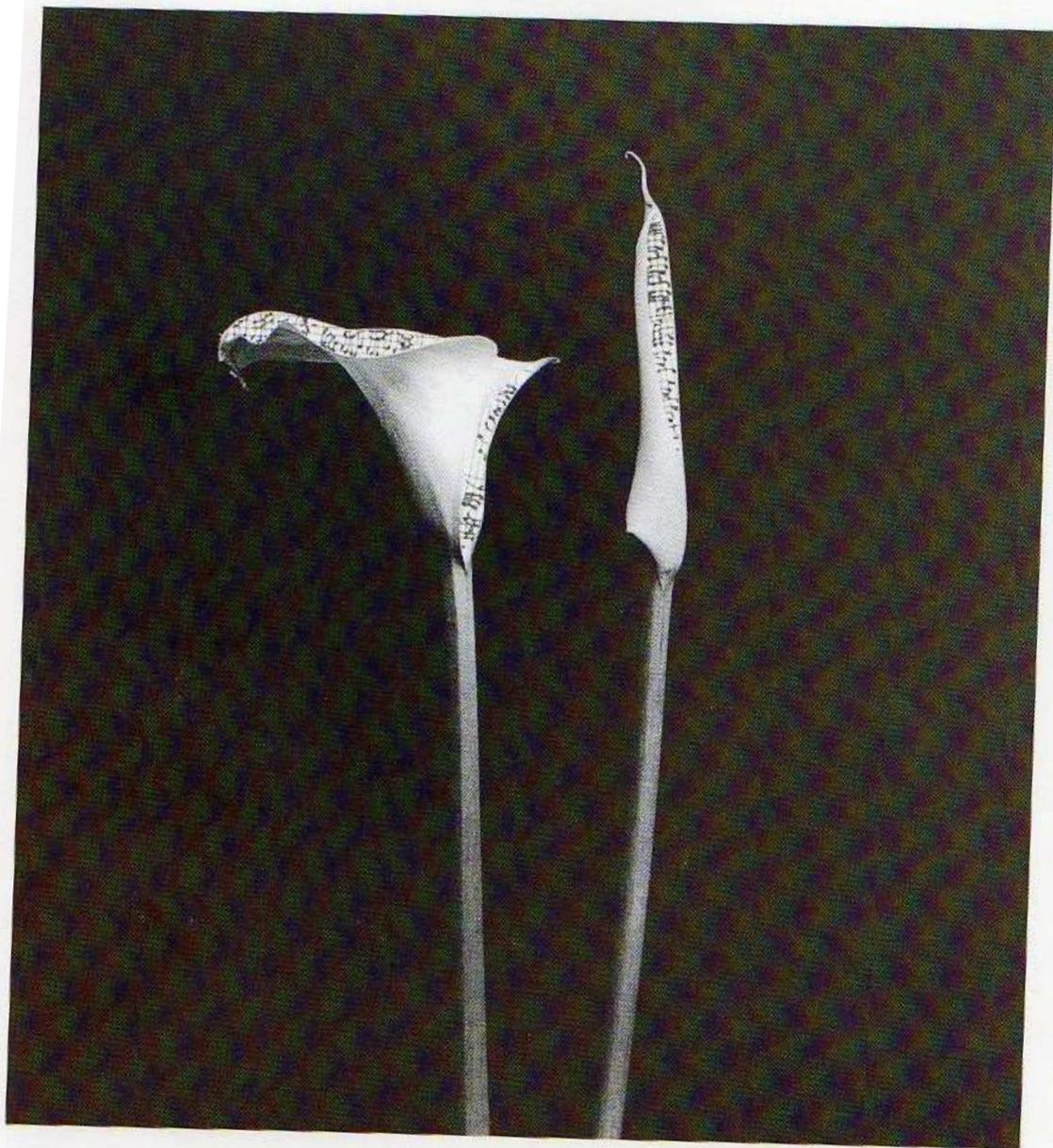
All'insegna della gentilezza la partecipazione di Martino Oberto, Lamberto Pignotti, Riri Negri, Antonio Del Donno, Tomaso Binga, Chiara Diamantini, Anna Boschi, Gianni Baretta, i quali con tanta disponibilità hanno facilitato e rinnovato l'entusiasmo del "fare".

Mentre la fattiva collaborazione e la sempre cordiale accoglienza di Enzo Miglietta, nel suo laboratorio-archivio, hanno permesso di consultare testi e documenti (difficili da reperire) che ci hanno indicato le tracce da percorrere, indietro nel tempo, per ricostruire e conoscere il diverso poetare della scrittura verbo-visuale.

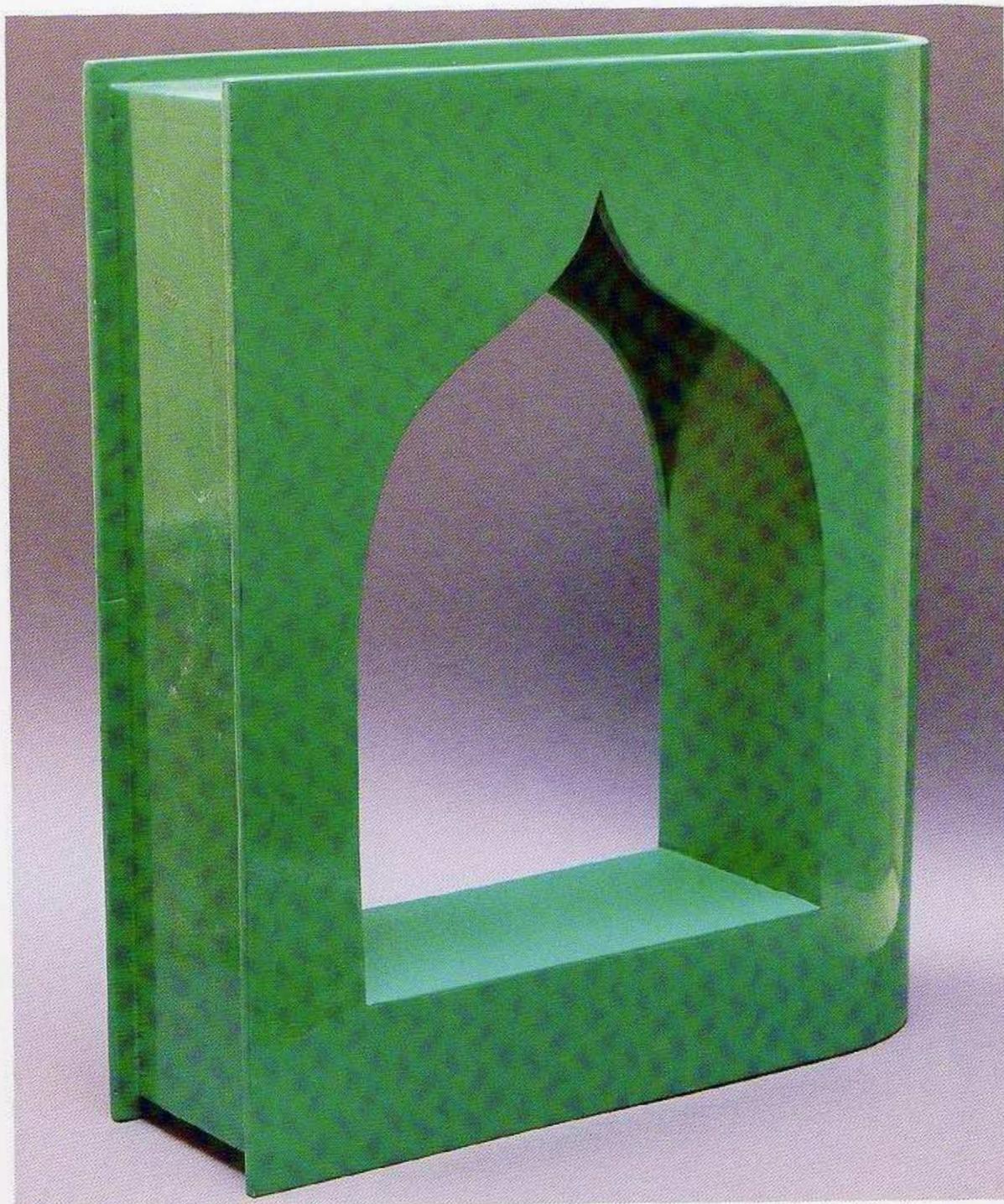
Indice degli autori delle opere qui riprodotte

Fernando Andolcetti
Ignazio Apolloni
Davide Argnani
Nanni Balestrini
Vittore Baroni
Dino Bedino
Mirella Bentivoglio
Carla Bertola
Luigi Bianco
Tomaso Binga
Antonino Bove
Ugo Carrega
Luciano Caruso
Giorgio Cegna – Silvio Craia – Emilio Villa
Sergio Cena
Vitaldo Conte
Mauro Dal Fior
Betty Danon
Antonino Del Donno
Chiara Diamantini
Fernanda Fedi
Gio Ferri
Giovanni Fontana
Nicola Frangione
Gino Gini
Michele Lambo

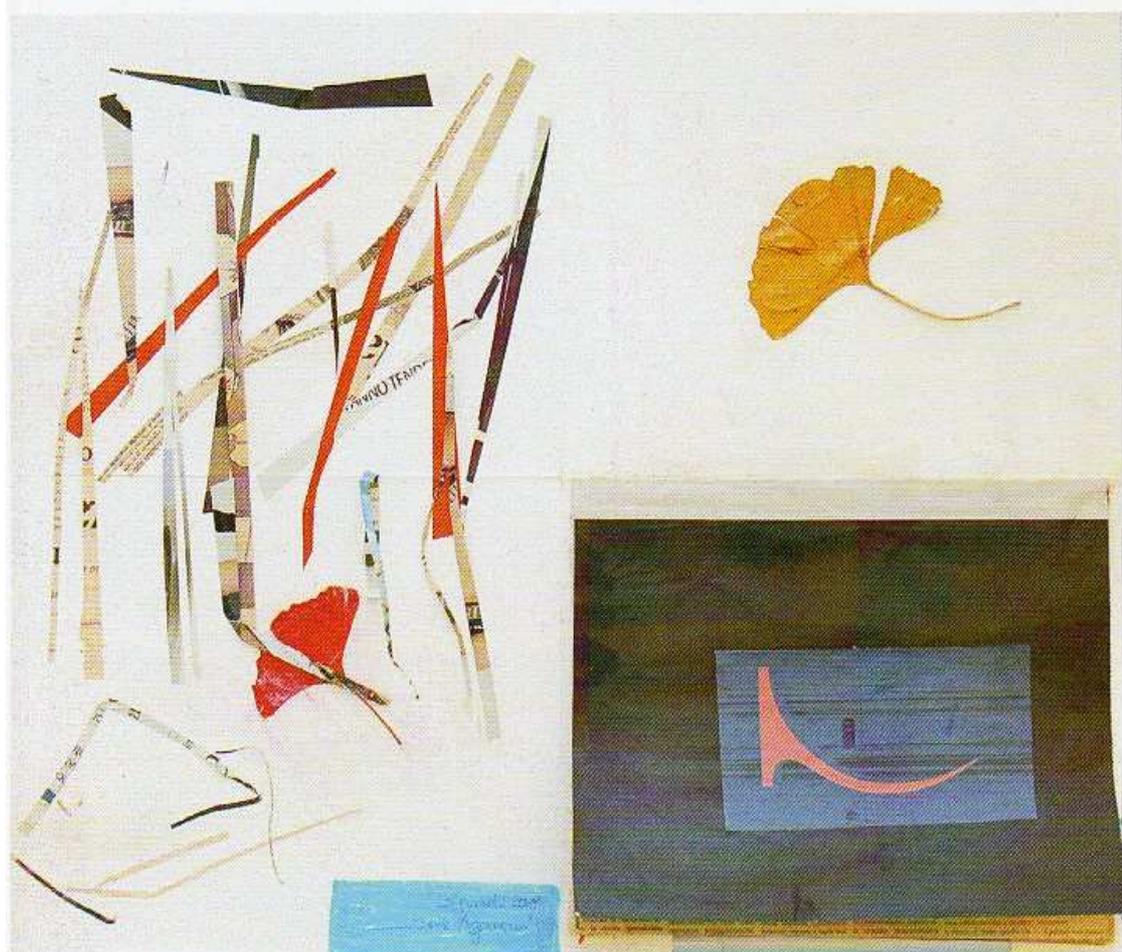
Paola Levi Montalcini
Oronzo Liuzzi
Arrigo Lora Totino
Alfonso Malinconico
Mauro Manfredi
Lucia Marcucci
Stelio Maria Martini
Eugenio Miccini
Enzo Miglietta
Enzo Minarelli
Massimo Mori
Riri Negri
Martino Oberto
Luciano Ori
Maurizio Osti
Michele Perfetti
Gianpaolo Roffi
Antonio Sassu
Gianni Emilio Simonetti
Carlo Alberto Sitta
Adriano Spatola
Franco Vaccari
Alberto Vitacchio
Rodolfo Vitone
Simona Weller
William Xerra



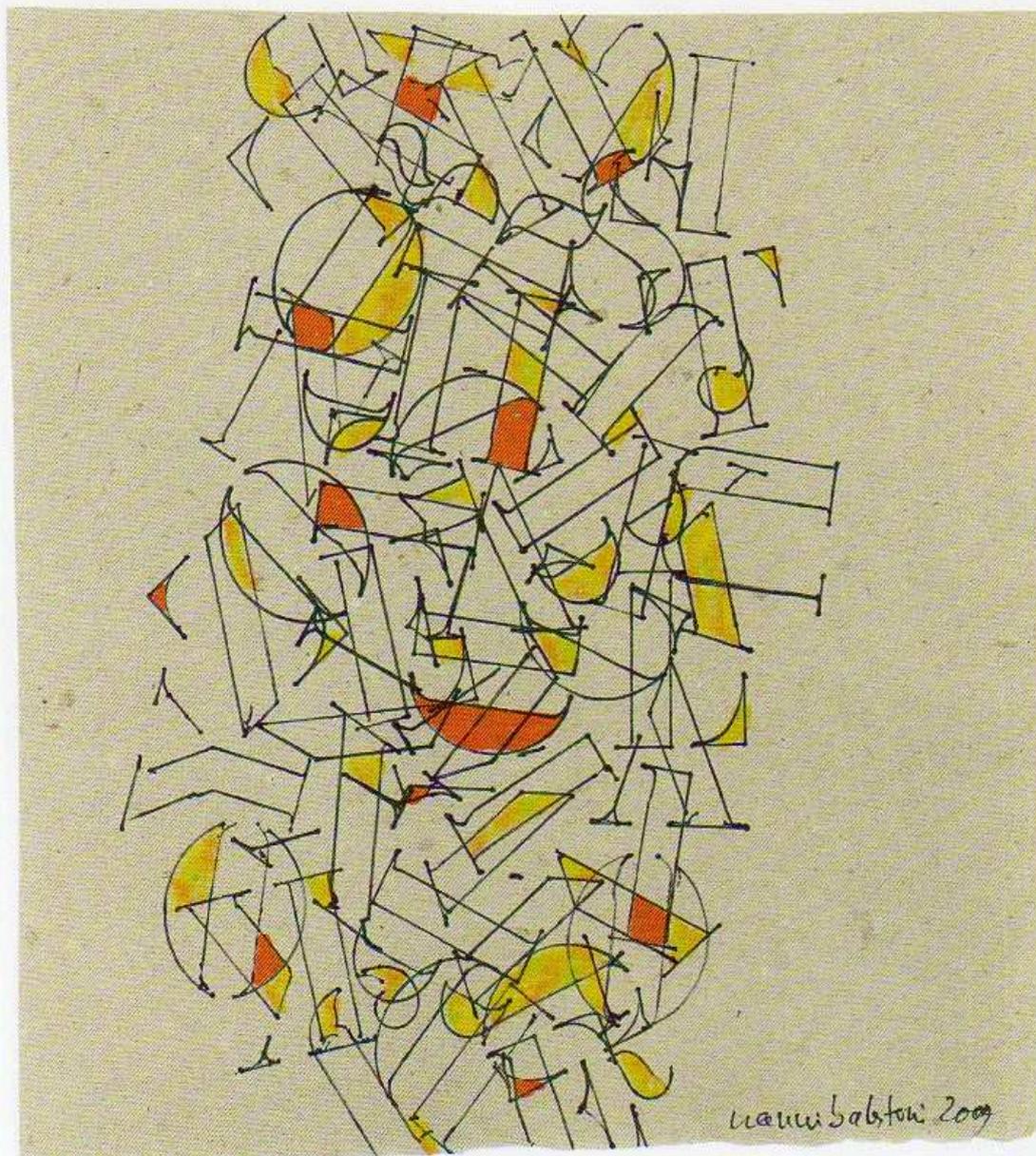
Fernando Andolcetti
Senza titolo - 2008
Foto - collage
cm 35 x 35



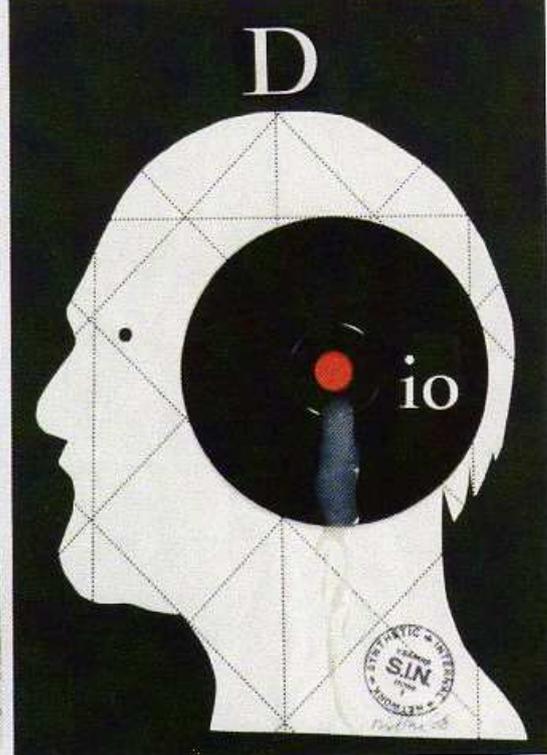
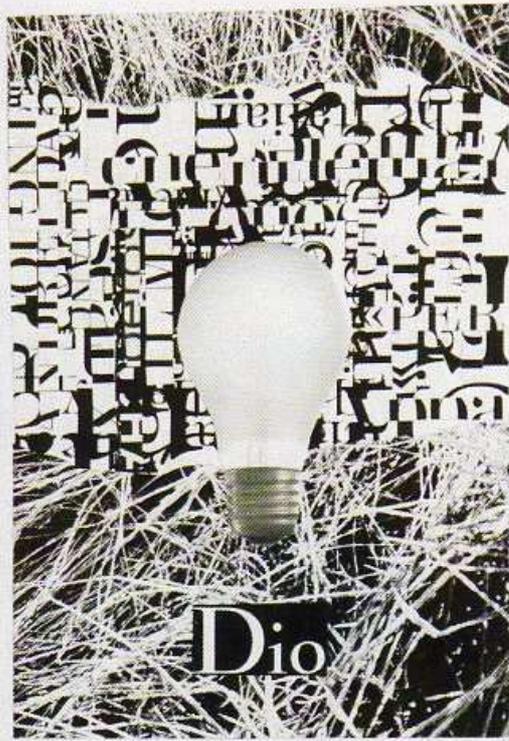
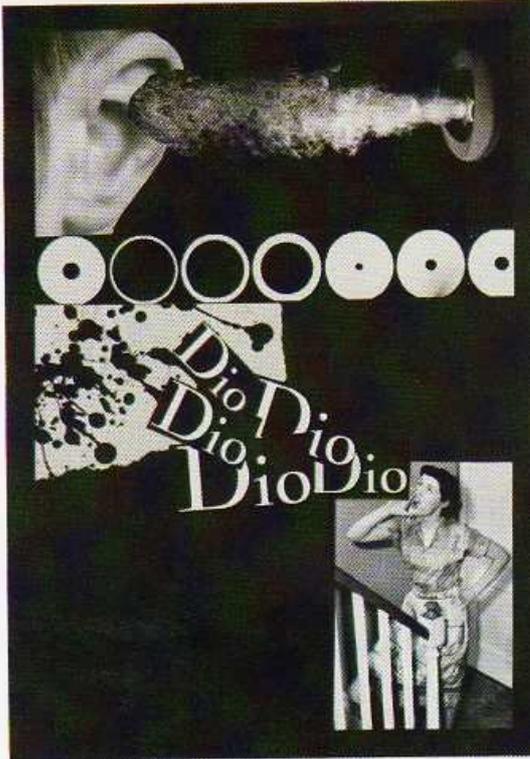
Ignazio Apolloni
Libro d'artista - s.d.
Materiale plastico
cm 45 x 35



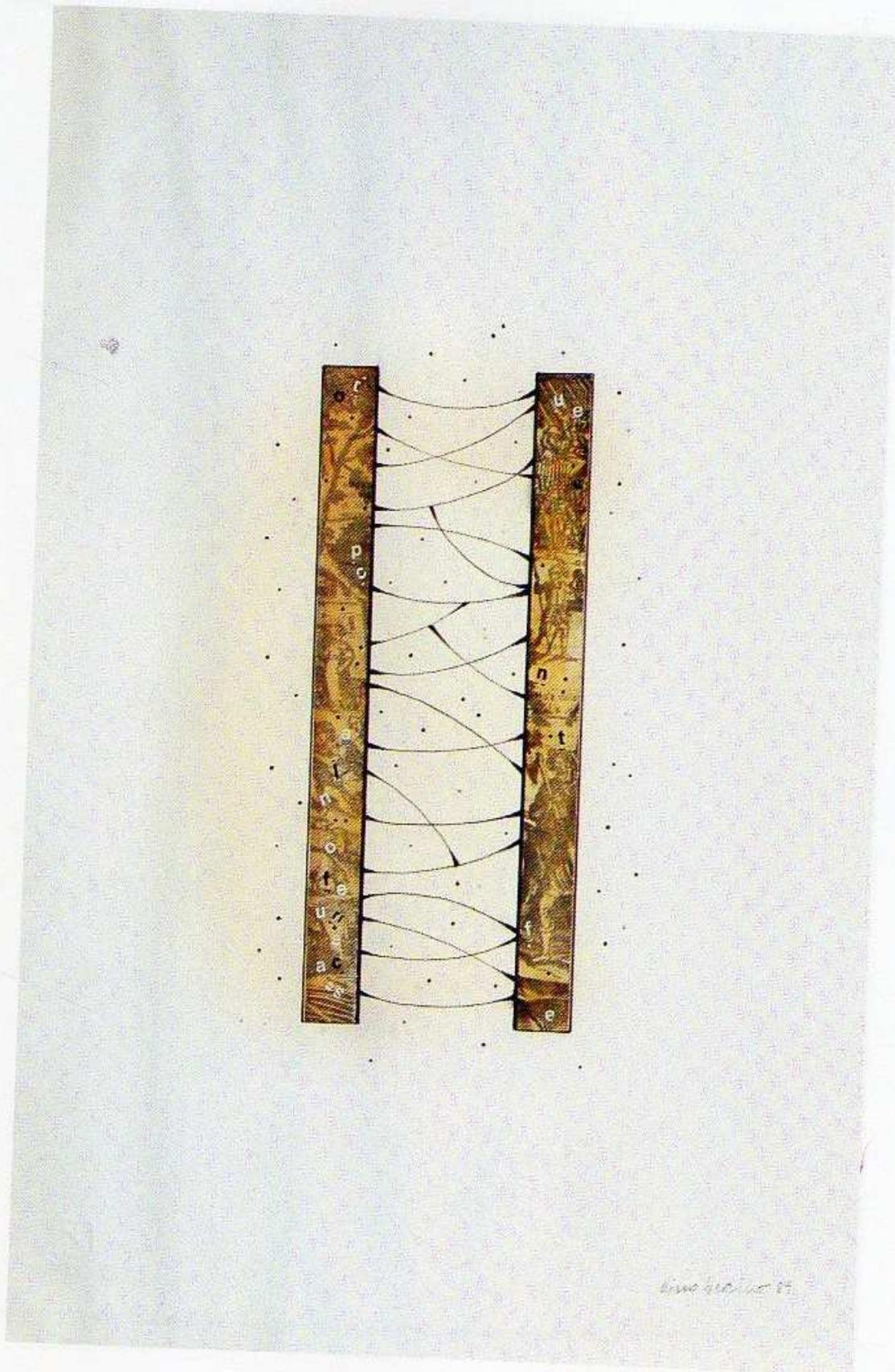
Davide Argnani
Sguardi - 2008
Collage polimaterico
cm 40 x 50



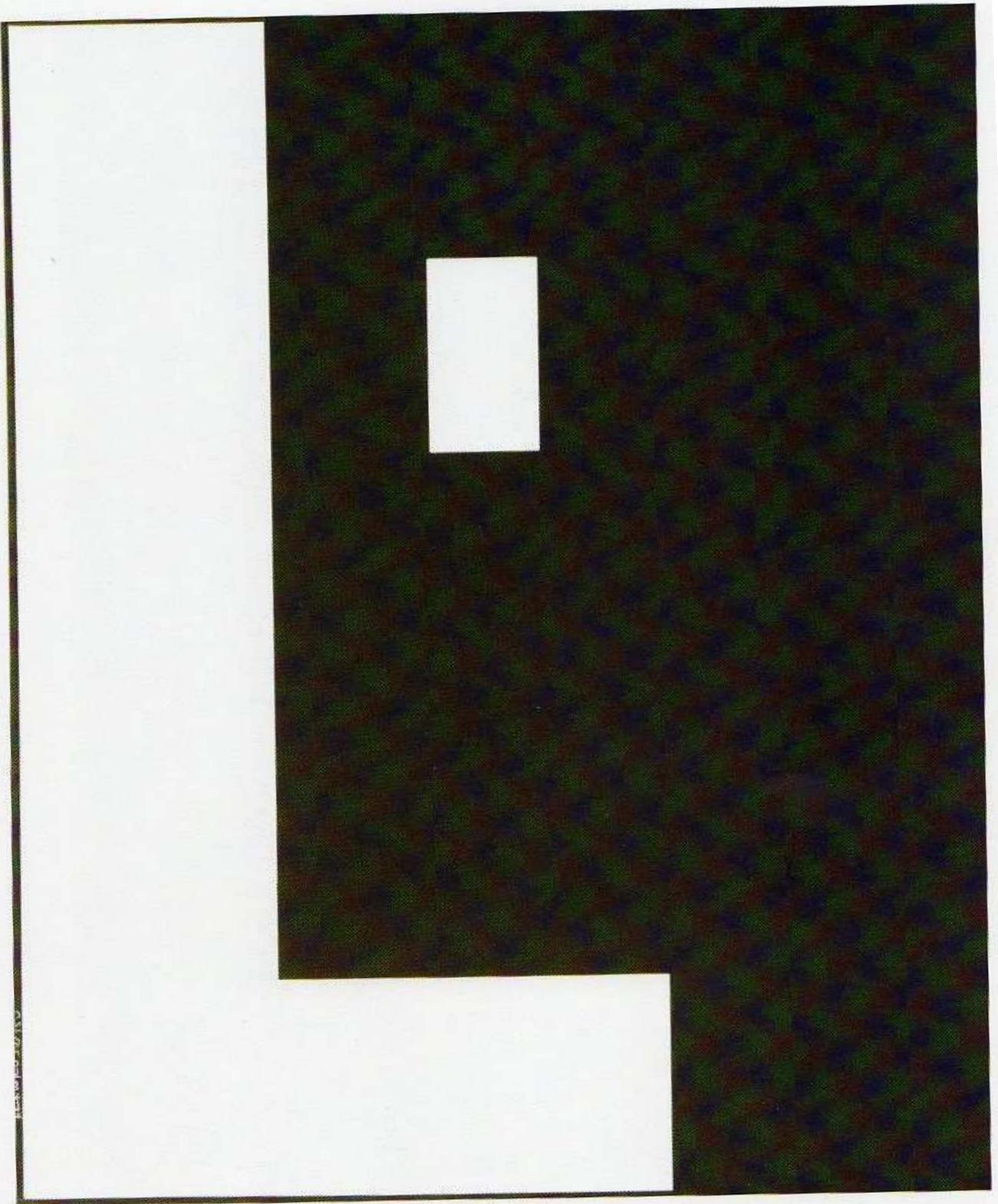
Nanni Balestrini
Senza titolo - 2009
Tecnica mista su carta
cm 26 x 24,5



Vittore Baroni
Diorama - 2008
Collage polimaterico su carta
cm 70 x 52



Dino Bedino
Viaggio nel tempo - 1989
Inchiostro collage e letreset su carta
cm 50 x 35



Mirella Bentivoglio
L'assente - 1979
Serigrafia 52/150
cm 63 x 48,5



Carla Bertola

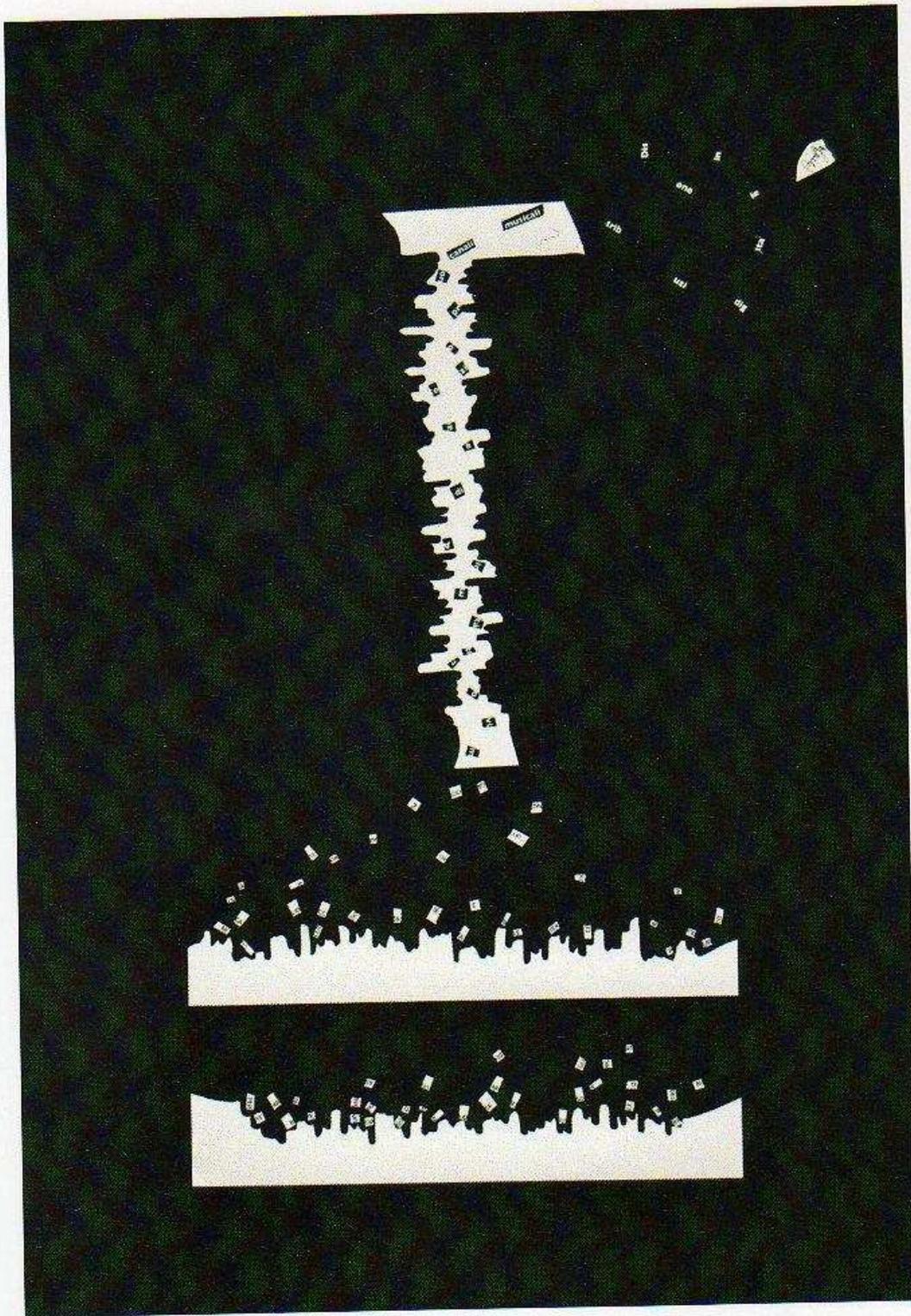
Inoltre, in altre parole - 2008

Pastelli e inchiostri su carta

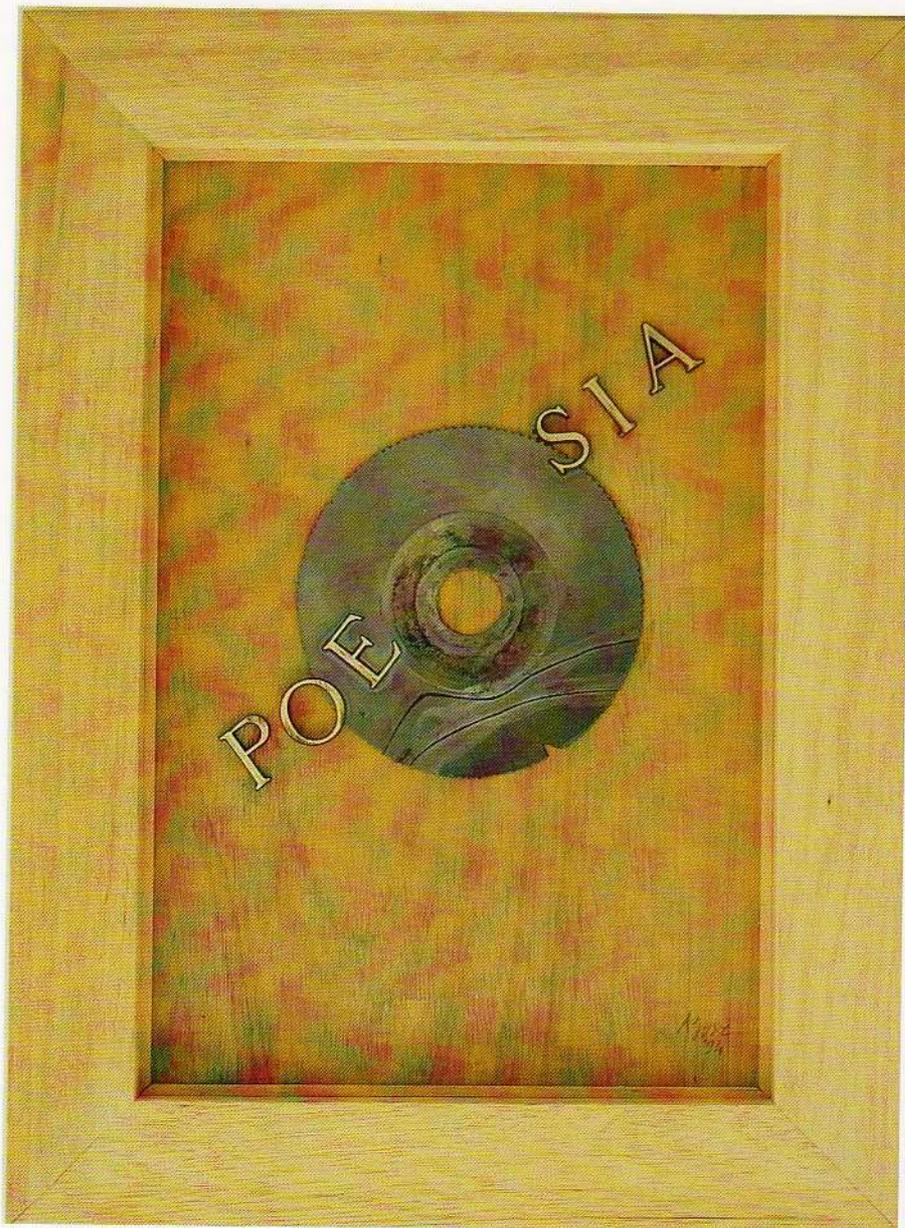
cm 37,5 x 28,5



Luigi Bianco
Se - 2008
Pennarelli e acrilici su carta
cm 70 x 50



Tomaso Binga
Canali musicali - 1992
Collage su cartoncino
cm 70 x 50



Antonino Bove

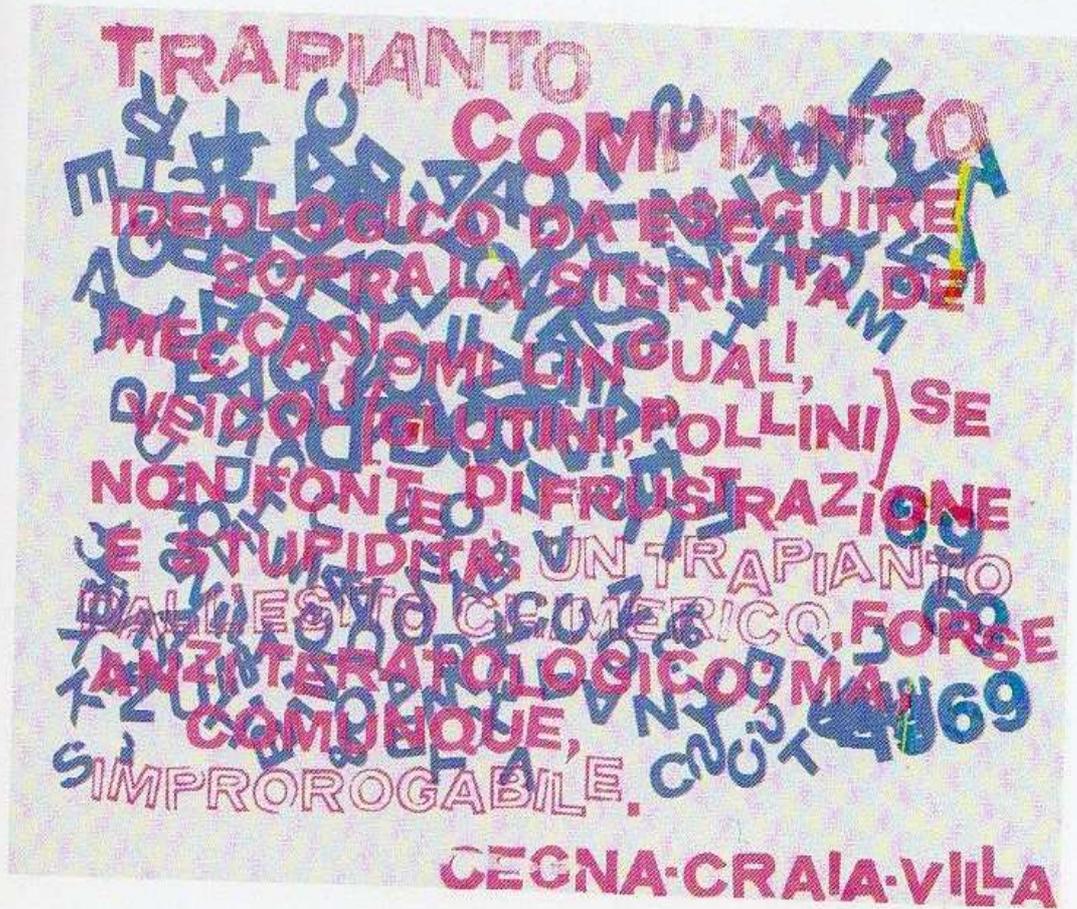
Poe sia, taglio poetico concreto - 1994

Tecnica mista su tavola

cm 42,5 x 28



Luciano Caruso
Senza titolo - 1976
Pietra e inchiostro
cm 30 x 16 x 8



Giorgio Cegna - Silvio Craia - Emilio Villa

Trapianto improrogabile

Serigrafia

cm 50 x 70

Donazione Mirella Bentivoglio

La variazione come oggetto poetico

Sergio Cena

Spiegare cosa sia la variazione non è una cosa semplice, proprio perché è uno di quei soggetti di cui ognuno pensa di sapere cosa sia, sino al momento in cui si trova a doverne dare la definizione.

Tutti sappiamo che il vocabolo “variazione” significa modificazione, cambiamento, mutamento, ma ciò non basta a dirci cosa sia e quale possa essere il suo valore in ambito artistico, in specie poetico. Volendone dare una definizione si può dire che è un qualcosa di **insito** alla ripetizione di un modello che non si vuole sempre uguale.

Il problema nasce quando si cerca di spiegare cosa contenga la parola “**insito**”. Certo non concerne il movimento impulsivo, anarcoide, acritico, non controllato, perché altrimenti occorrerebbe ammettere che ogni scarabocchio è una variazione dello scarabocchio iniziale. La qual cosa è certamente vera, ma priva di interesse, almeno per quanto riguarda il dominio artistico.

Per dare una direzione al contenuto della parola “**insito**” bisogna pensare all’opera d’arte come una struttura, nella sua maggior parte razionale e internazionale. Si può così accedere a una seconda definizione della variazione, e cioè che a partire da un modello di cui si conosce la struttura formale, si può ricreare la struttura stessa, modificando uno o più elementi, al fine di ottenere un risultato diverso, ma non opinabile alla struttura stessa del modello da cui si è partiti. Poco importa – e questo è importante capirlo – che il modello sia reale o mentale. In realtà può essere rappresentato anche da una semplice formula, che però deve essere sufficientemente complessa da permettere dei cambiamenti strutturali.

A questo punto però si potrebbe obiettare che la variazione così spiegata è un qualcosa di ozioso, senz’altra meta che di essere diversa da ciò che le preesiste e da cui prende le mosse. E ciò sarebbe esattamente vero, se non fosse che lo scopo della variazione è ben altro da questo.

Per esempio si può ottenere un risultato identico o strettamente analogo al modello, pur costruendo l’opera su elementi strutturali diversi da quelli contemplati nel modello, oppure si possono ottenere risultati da far deviare la struttura dai risultati acquisiti dal modello. Quel che conta è: **fornirsi di nuovi stimoli**

estetico strutturali per potere scendere in profondità nel soggetto che si è scelto. Perché, per quanto mi riguarda, l'arte in ogni sua manifestazione, non ha altro scopo se non quello di realizzarsi.

Il che significa che il destino di ogni artista è quello di cercare, un cercare che dovrà pur essere coronato con un certo quid da trovare.

Ora, quel "trovare" consiste nel reperire un interesse che dia un senso al suo perenne cercare. Nel mio caso l'interesse per la ricerca si è coagulato nell'universo della variazione.

E questo perché, dal formalista e nominalista che sono, dovevo restringere il campo all'interno del linguaggio. Ed è precisamente in questo contesto che prende forma il mio interesse per la variazione: per permettermi di raggiungere la massima coerenza di linguaggio.

In effetti le differenti parti della variazione si seguono come le differenti parti di un viaggio all'interno di un tema, di un pensiero.

Se è vero che la variazione conduce all'interno di un'unica situazione, è altrettanto vero che la sua comprensione si perde nell'immensità.

Non resta così che dotare la variazione di una definizione per il campo artistico.

Si può dire con Kundera, che è sì un viaggio, solo che non conduce attraverso l'infinito del mondo esterno.

Il viaggio della variazione conduce dentro l'infinita diversità del mondo interiore, che si dissimula in ogni cosa.

Né macrocosmo né microcosmo, le variazioni sono un altro spazio da esplorare. Quanto alla loro forma è quella dove la concentrazione è portata al suo massimo livello di espressione. È quella che permette all'autore di andare dritto al cuore delle cose, parlando solo dell'essenziale.

Le modalità del viaggio della variazione lungo la trama spazio-temporale è rappresentata dalla storia dell'oggetto, calandosi nel suo ambiente.

Poiché la variazione si sofferma su alcuni eventi trascurandone altri, si può dedurre che nel suo svolgersi, il ritmo della struttura concentri la sua attenzione su motivi indefinibili, anche se strettamente attinenti a relazioni spaziali e temporali, ma comunque gli stessi che inducono chi guarda un panorama a soffermare l'attenzione su alcuni punti, piuttosto che altri.

Rimane il fatto che non ci si può calare nel mondo della variazione se non si riduce ad oggetto – oserei dire tattile – il soggetto che muove l'opera. Nel mio caso sono gli elementi base, i mattoni, con cui si costruisce il linguaggio per inserirli non già in una visualità fittizia, ma sacrosantamente vera, ontica, ed è per questo che la mia opera prende posto nella verbovisualità con il nome di **POESIA OGGETTUALE.**

Opere / Sergio Cena

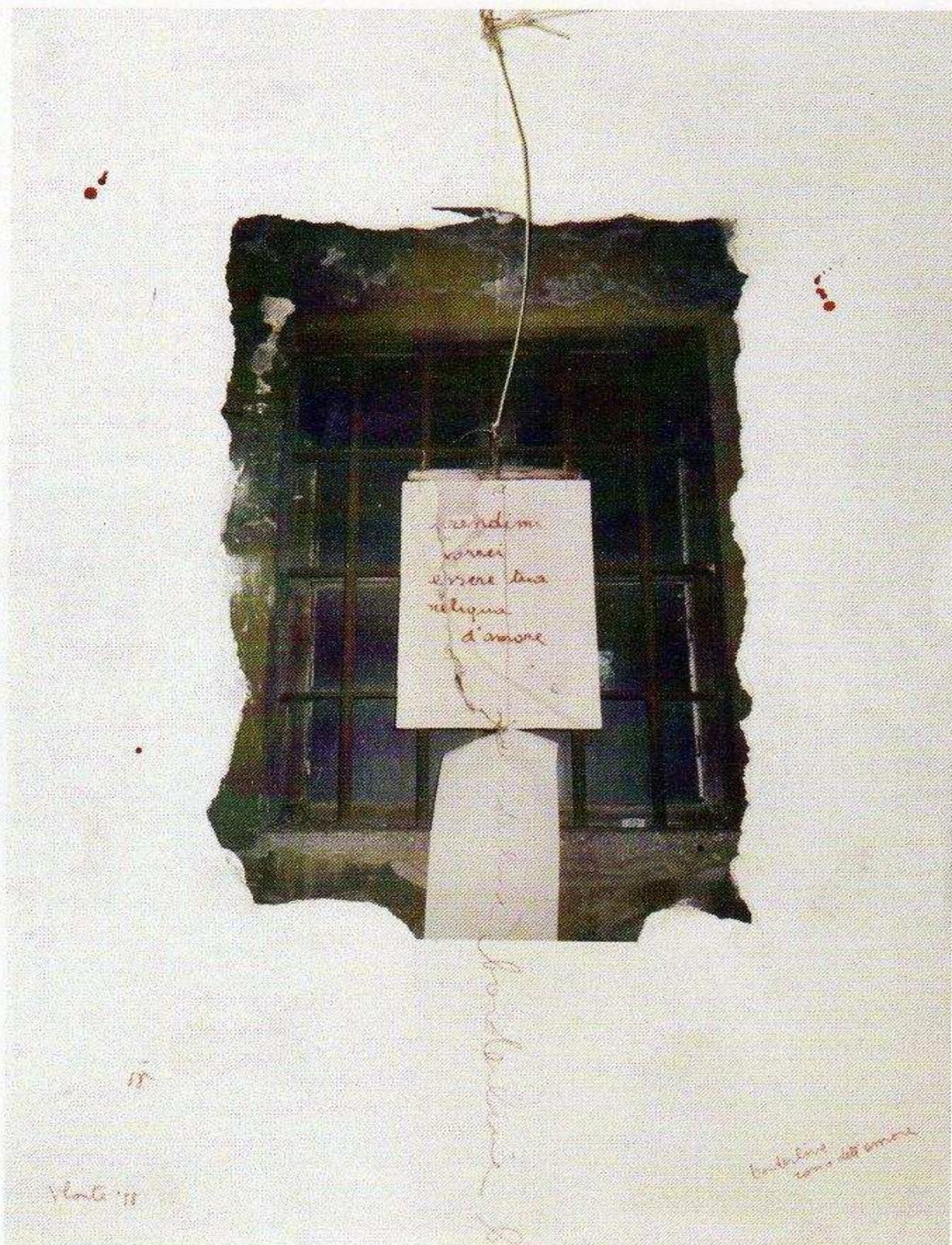


Sergio Cena

Struttura seriale costruita sul ritmo x 14 - 2008

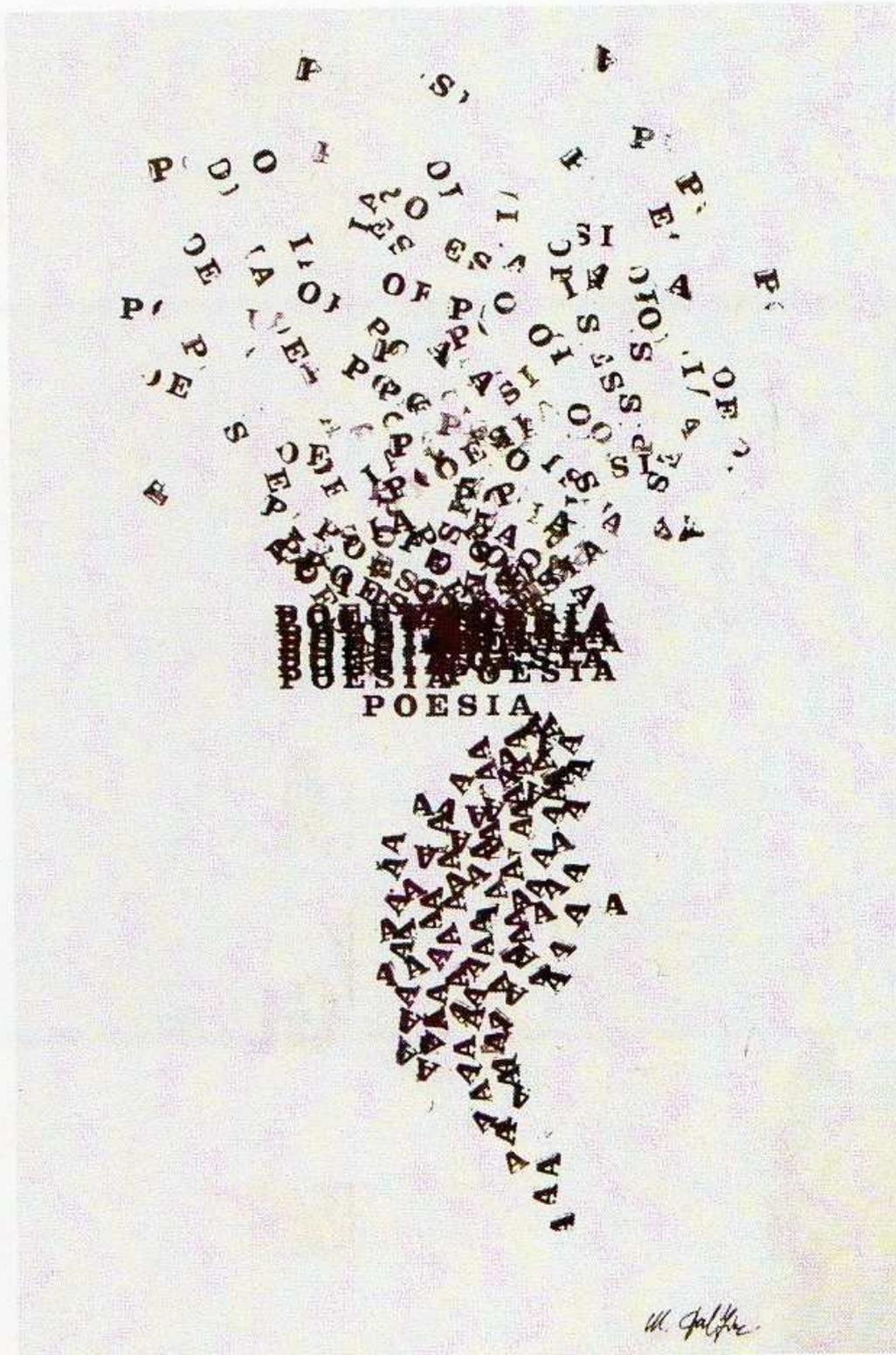
Vernice e inchiostro su carta

cm 50 x 50

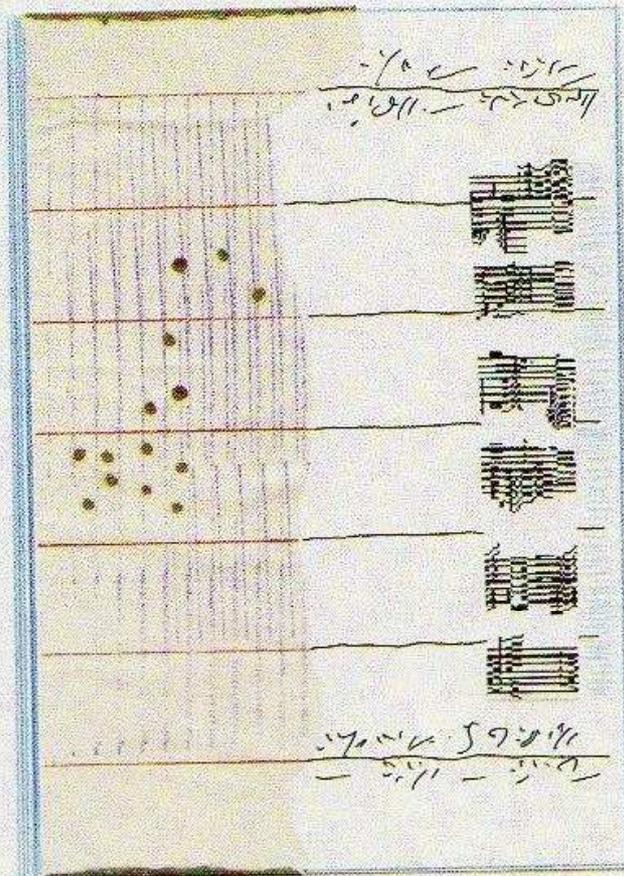


Vitaldo Conte

Borderline rosso dell'amore - 1998
Collage, spago, inchiostro su carta
cm 70 x 50



Mauro Dal Fior
Poesia - 2008
Inchiostro e collage su carta
cm 35 x 25



shamp... ..

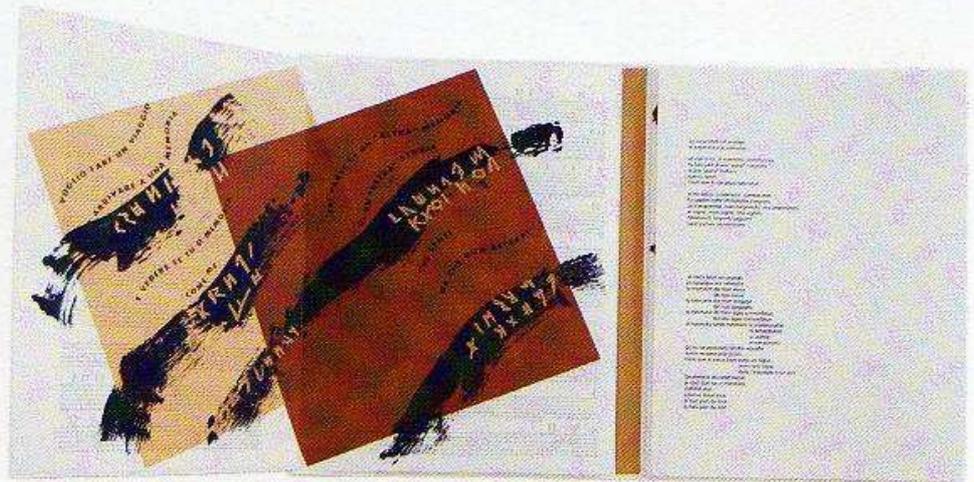
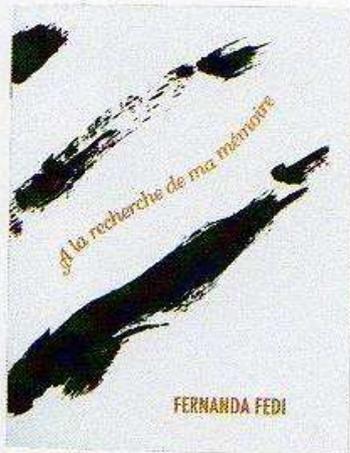
Betty Danon

Contrappunto a due parti in spazio silenzioso (dalla serie Partiture astratte) - 1973

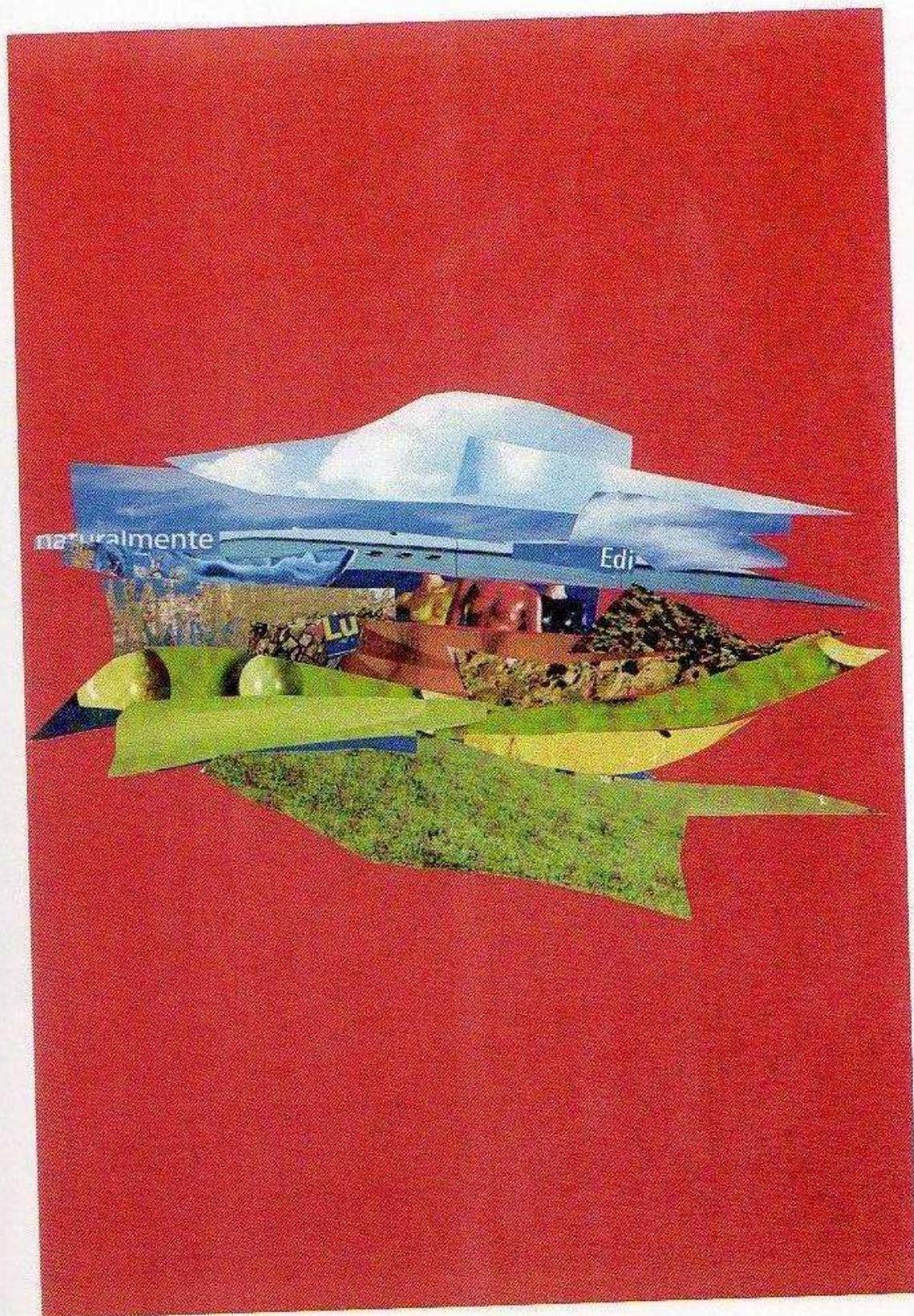
Tecnica mista su carta pentagrammata
cm 35 x 27



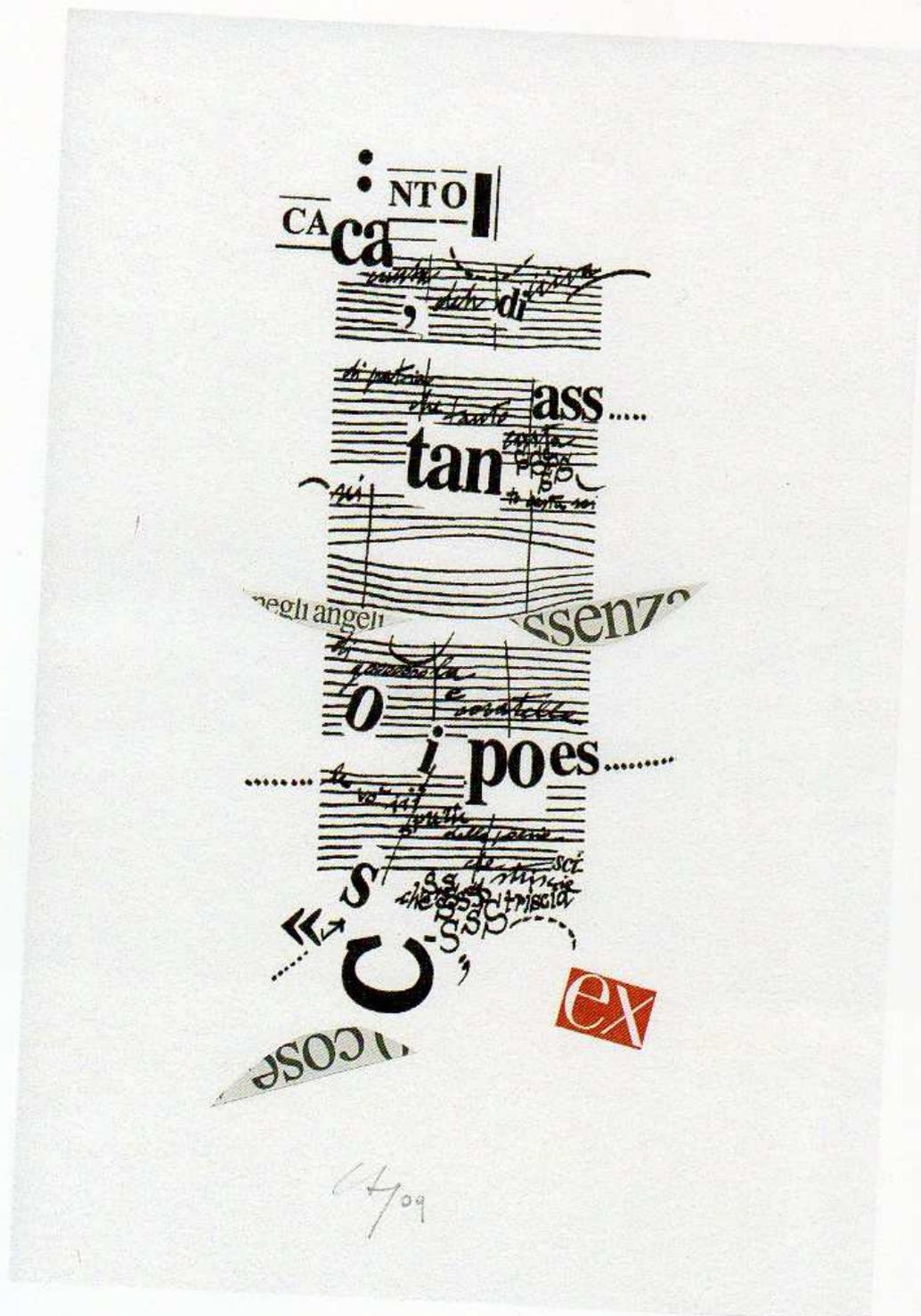
Antonio Del Donno
Giovanni VIII (La verità vi farà liberi) - 2009
Tecnica mista su tela
cm 70 x 70



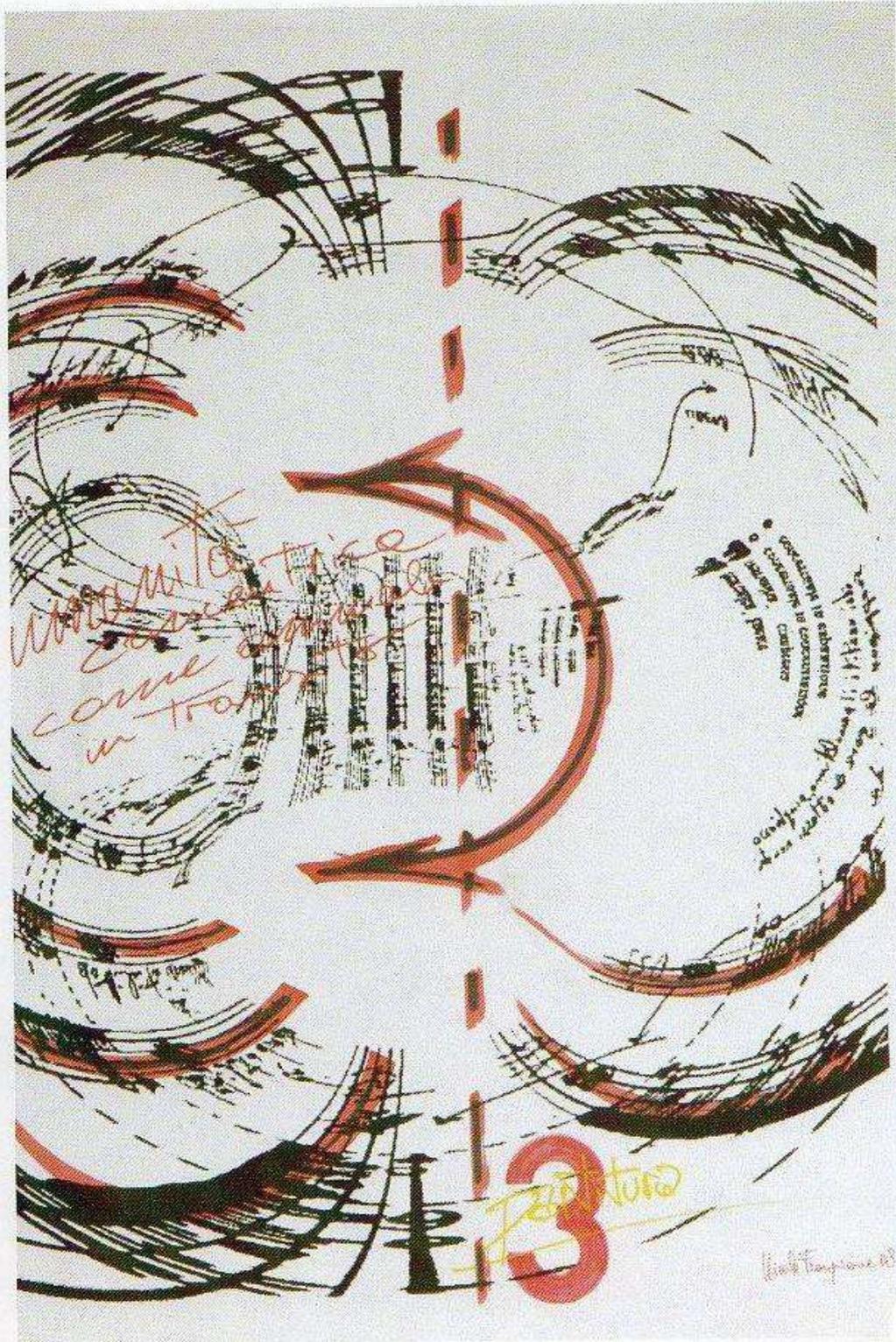
Fernanda Fedi
Alla recherche de ma memoire - 1998
Libro d'artista stampato in serigrafia 28/30
cm 36 x 26 x 2



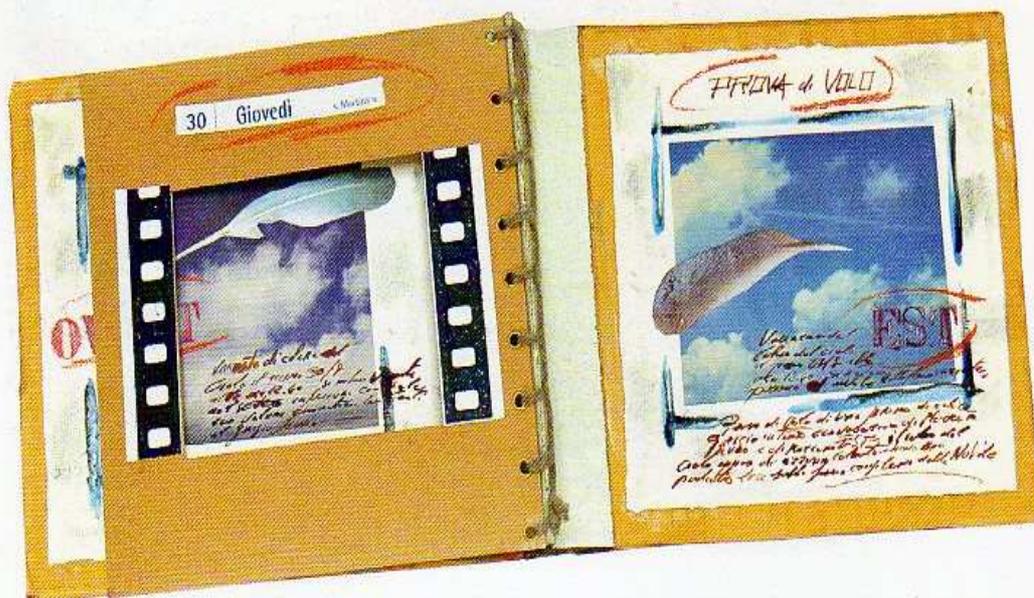
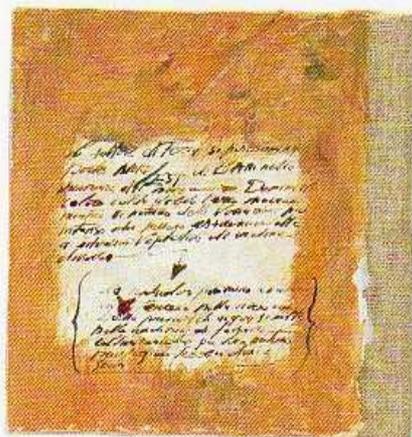
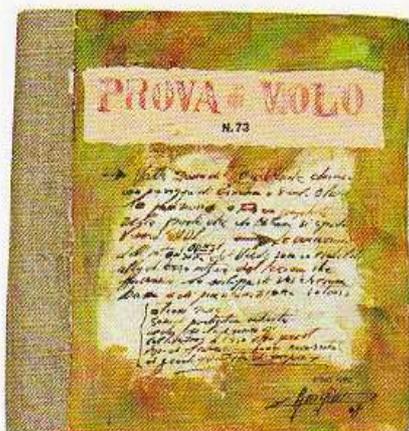
Gio Ferri
Paesaggio - 2008
Collage a elaborazione elettronica
cm 30 x 21



Giovanni Fontana
Partitura - 2009
Tecnica mista su carta
cm 30 x 21



Nicola Frangione
Umanità concentrica
Tecnica mista e stampa su carta
cm 76 x 51



Gino Gini
Prove di volo n°73
Libro d'artista
cm 20 x 22



Michele Lambo

Verità rivelate - 2008

Tecnica mista e caratteri tipografici

cm 30 x 30

Attrazione frattale Caos: Caotica Arte Ordinata Scienza

Ruggero Maggi

... La mia saggezza è disprezzata quanto il caos. Che cos'è il mio nulla dinanzi allo stupore che vi aspetta (Arthur Rimbaud).

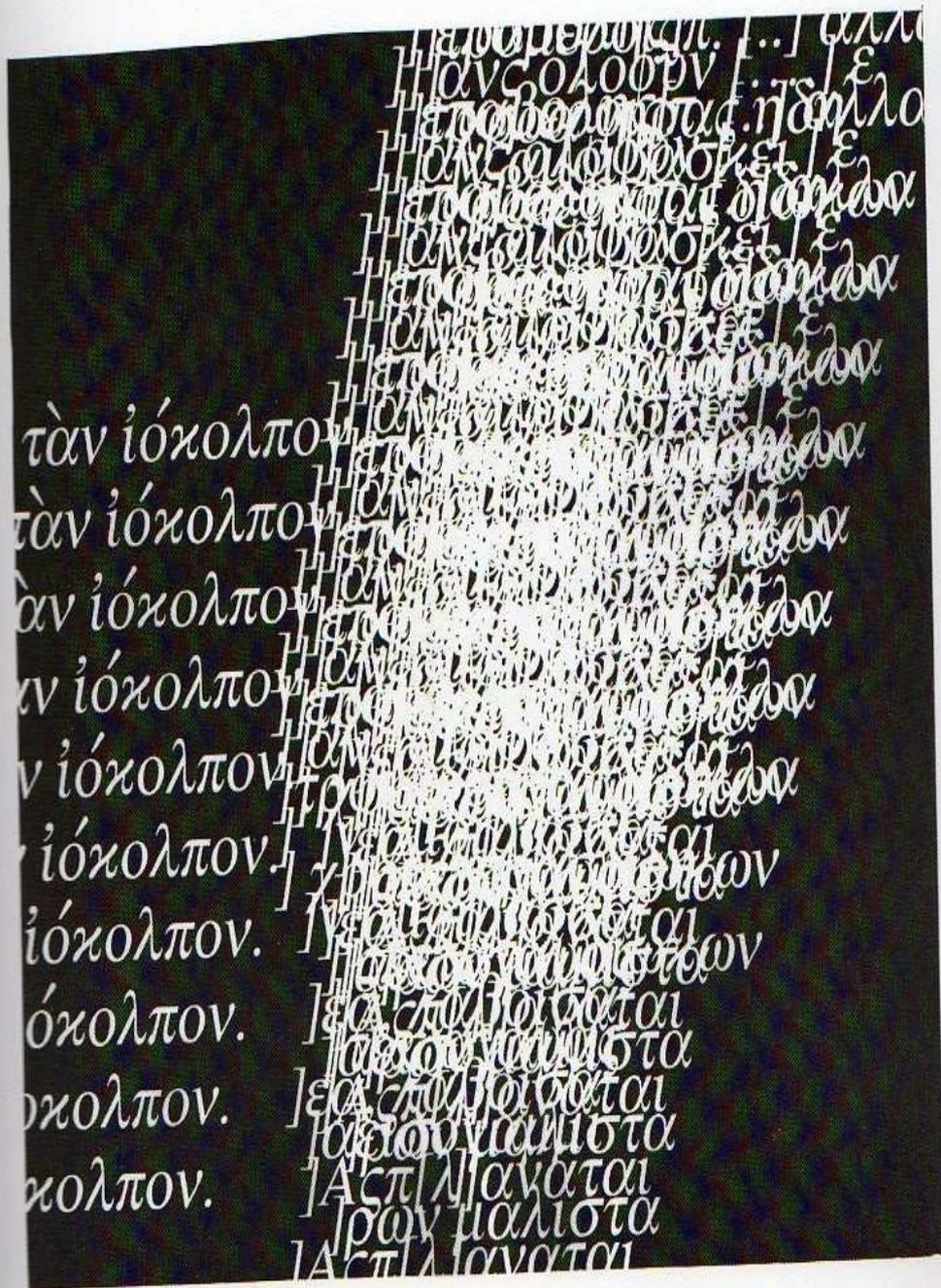
Sul vocabolario alla voce caos si legge: «...l'indistinzione originaria di tutti gli elementi, la materia informe, prima che fosse formato ed ordinato il mondo». Nella moderna teoria del caos (a definire così, nel 1975, i sistemi dotati di complessi schemi d'ordine che creavano problemi di prevedibilità estremamente difficili e che producevano spontaneamente e simultaneamente caos ed ordine insieme, è stato Jim Yorke, un matematico dell'Università del Maryland) tale termine ha però acquisito un nuovo significato. Infatti, se prima era sinonimo di disordine e confusione, ormai da vari anni, a livello scientifico per sistema caotico s'intende un sistema non solo casuale, ma dotato di un complesso schema d'ordine più profondo. Solo un nuovo tipo di scienza poteva valicare l'abisso della conoscenza riguardante il comportamento della turbolenza nei liquidi e nei gas: di una goccia d'acqua, di una colonna ascendente di fumo di sigaretta che si rompe in spire irregolari o di un rubinetto gocciolante. Per capire la realtà che ci circonda è necessario cominciare a pensare ad essa come a qualcosa che non sia solo casuale. Scrive Ivar Ekeland: «La teoria del caos studia come dei meccanismi possano acquistare durante il loro movimento una libertà di cui non godono all'inizio. La risposta si trova in quel margine esiguo che separa lo zero matematico dal quasi niente, l'esattezza assoluta dalla migliore approssimazione possibile. Questo margine sembra infinitamente piccolo e ridicibile a volontà, ma vedremo che i sistemi caotici recitano il ruolo di microscopi e lo ingrandiscono fino alla dimensione dell'Universo. [...] Un sistema caotico è uno zoom, [...] è un meccanismo d'ingrandimento». In questo addentrarsi nella dinamica interna delle cose della natura risulta inevitabile che, il linguaggio della geometria euclidea – descrivendo forme astratte e “comode” come triangoli, quadrati, cerchi – risulti inadeguato e non riesca a decifrare le forme riscontrabili in natura. **La natura è una bellezza complessa.**

[...] Ci sono diversi modi di onorare la bellezza. Laddove un artista traccerebbe uno schizzo, scriverebbe una poesia o comporrebbe una melodia, lo scienziato immagina una teoria scientifica. (David Ruelle)

Come potremmo descrivere una nuvola? Una nuvola non è una sfera... È una sorta di palla molto irregolare. Se vogliamo parlare di nuvole, di montagne, di fiumi, di fulmini, dobbiamo avvicinarci ad un rivoluzionario linguaggio matematico che lo studioso francese Benoit Mandelbrot, iniziando le proprie ricerche negli anni '50 elaborò, studiando la forma irregolare di molteplici manifestazioni della natura. Successivamente, negli anni '60, si rese conto che tutte queste strutture geometriche erano caratterizzate da ricorrenti schemi comuni: i risultati di questa ricerca vennero pubblicati in un libro intitolato *La geometria della Natura*, in cui – per definire la propria teoria – coniò l'aggettivo "frattale" (dal latino "fractus" = spezzato, frammentato). Per analizzare la complessità del mondo naturale che ci circonda Mandelbrot creò la geometria frattale – un linguaggio per parlare di nuvole. In un'intervista egli definì la geometria frattale come lo studio di un particolare aspetto della natura di cui fisici, matematici e scienziati in genere erano stati consapevoli, ma che nessuno era stato in grado, fino a quel momento, di tradurre in chiare formule matematiche. Ogni frammento che compone una struttura frattale contiene in sé la totalità dell'immagine; i sistemi frattali si caratterizzano per la loro autosimilarità, per la proprietà – chiamata omotetia interna – che implica una simmetria da una scala a un'altra, una struttura dentro un'altra struttura. Questa è la definizione per eccellenza dell'oggetto frattale, che modificherà radicalmente la nostra rappresentazione dell'universo. È molto più di aride formule, essa ci aiuta a capire lo schema più profondo della realtà intorno a noi. «Anche quel piccolo frammento che tu rappresenti, o uomo meschino, ha sempre il suo intimo rapporto con il cosmo ed un orientamento ad esso, anche se non sembra che tu ti accorga che ogni vita sorge per il tutto e per la felice condizione dell'universale armonia» (Platone, Leggi, Libro X). Attraverso forme multiple autosomiglianti e colori sulle tele o dirigendo, con il variare del ritmo, sequenze di note in differenti sezioni dell'orchestra, gli artisti o i compositori creano ambiguità ed una tensione così dinamica da suscitare meravigliose emozioni ed un senso di bellezza e verità inattese. Per creare questo tipo di tensione si dovrebbe ricercare il giusto equilibrio d'armonia e dissonanza, una simultaneità tra ordine e disordine. La risposta a tale ricerca si esprime anche attraverso la «bellezza matematica» e «L'eleganza geometrica» descritte da Jules Henry Poincaré (matematico francese - 1854/1912) come risultato di una selezione operata da ciò che chiamò «l'io subliminale» che, prendendo

in esame un numero enorme di soluzioni matematiche, permetteva solo a quelle "interessanti" di emergere. «Si tratta – disse Poincarè – di un vero e proprio senso estetico, noto a tutti i matematici, ma di cui il profano è così all'oscuro da essere spesso tentato di sorriderne». Questo senso estetico della scienza che seleziona la bellezza e l'eleganza in certe formule matematiche permette all'errore di risaltare come una nota sbagliata in un ritmo di schemi creativi... e cos'altro è la poesia visiva, se non la visualizzazione di un ritmo di strutture poetiche e verbali?!

Il Ritmo che troviamo nei numeri, nella Natura e nella Poesia verbo-visiva «...è la base – come dice anche Michele Pavel – delle figurazioni in ambito temporale e auditivo (musica, canto, poesia sonora), spaziale o visivo (Arte, Architettura, Poesia visiva)». Anche il poeta Novalis descrive questo ritmo come principio organizzatore e generante: «...gli arabeschi, i disegni, gli ornati sono vera musica visibile; l'Architettura è musica congelata».



Paola Levi Montalcini

Da Saffo libro "discordanza", Eidos (editore)

Prova di stampa su carta da lucido

cm 29,5 x 28,5

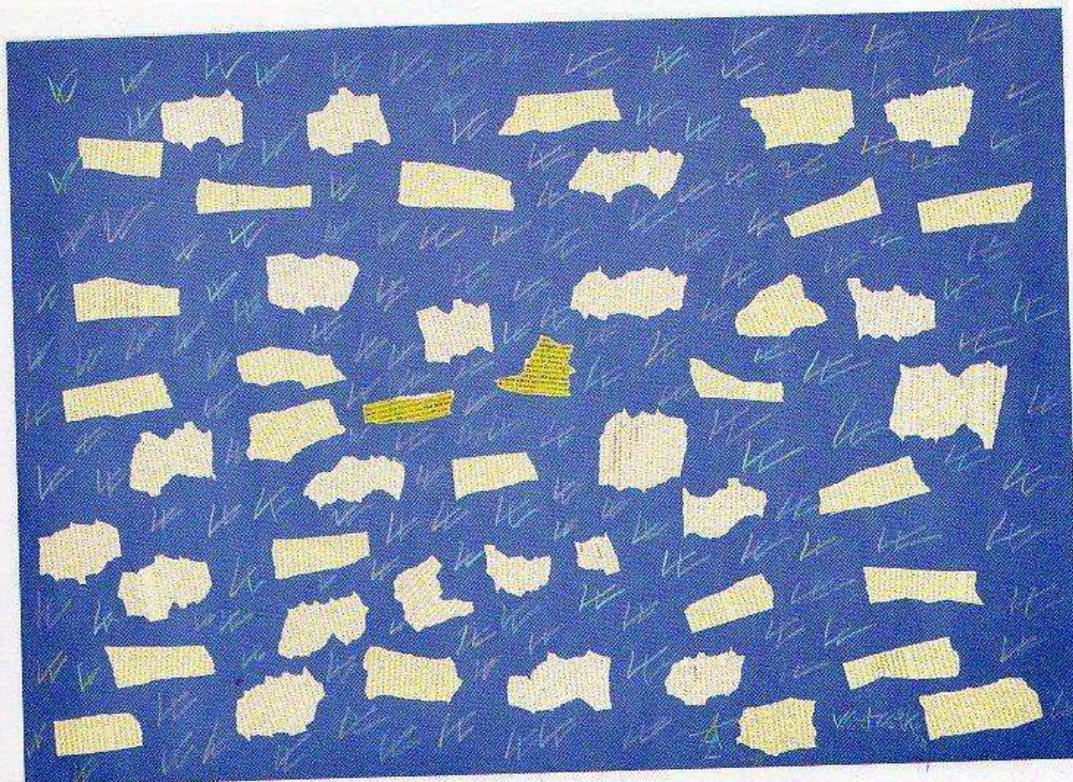
Donazione Mirella Bentivoglio



Oronzo Liuzzi

Amo - 2008

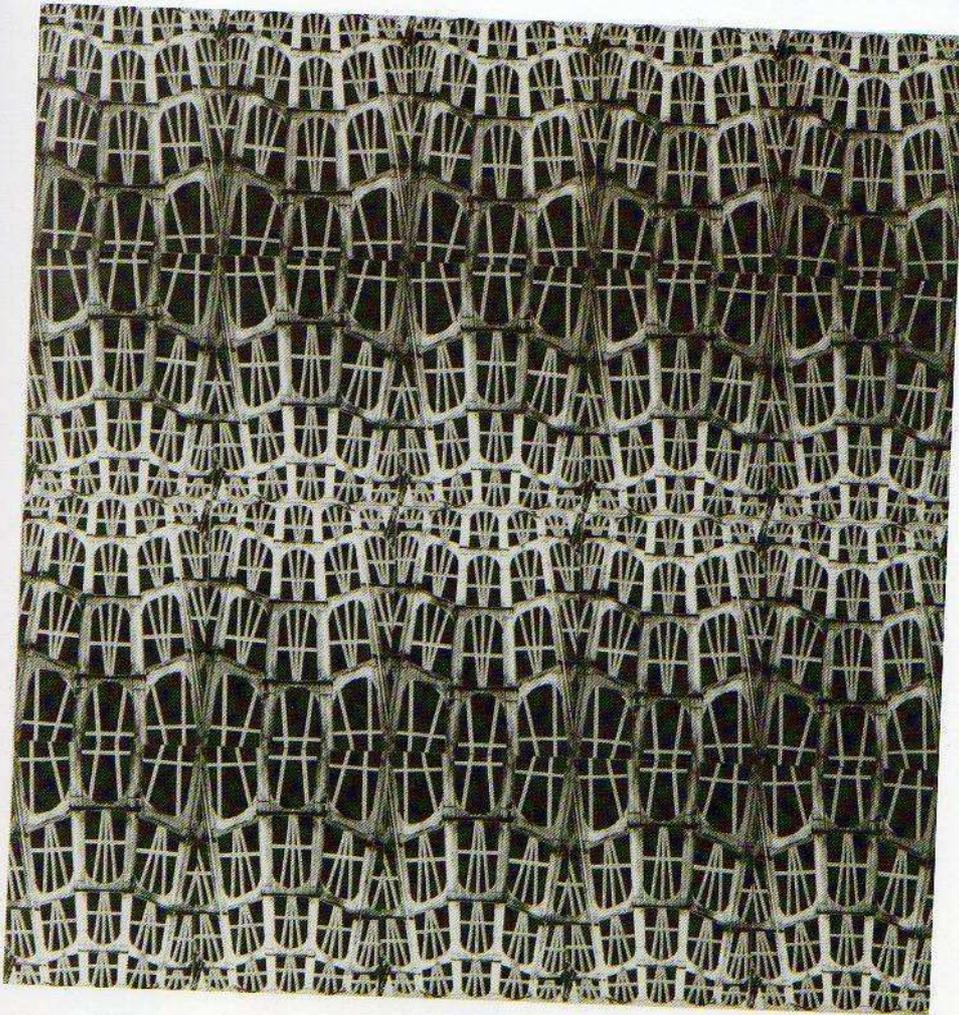
Stampa laser e tecnica mista su acetato
cm 60 x 60



Arrigo Lora Totino
WORTWO(P)KEN - 2008,
Collage e pastelli su carta
cm 50 x 70



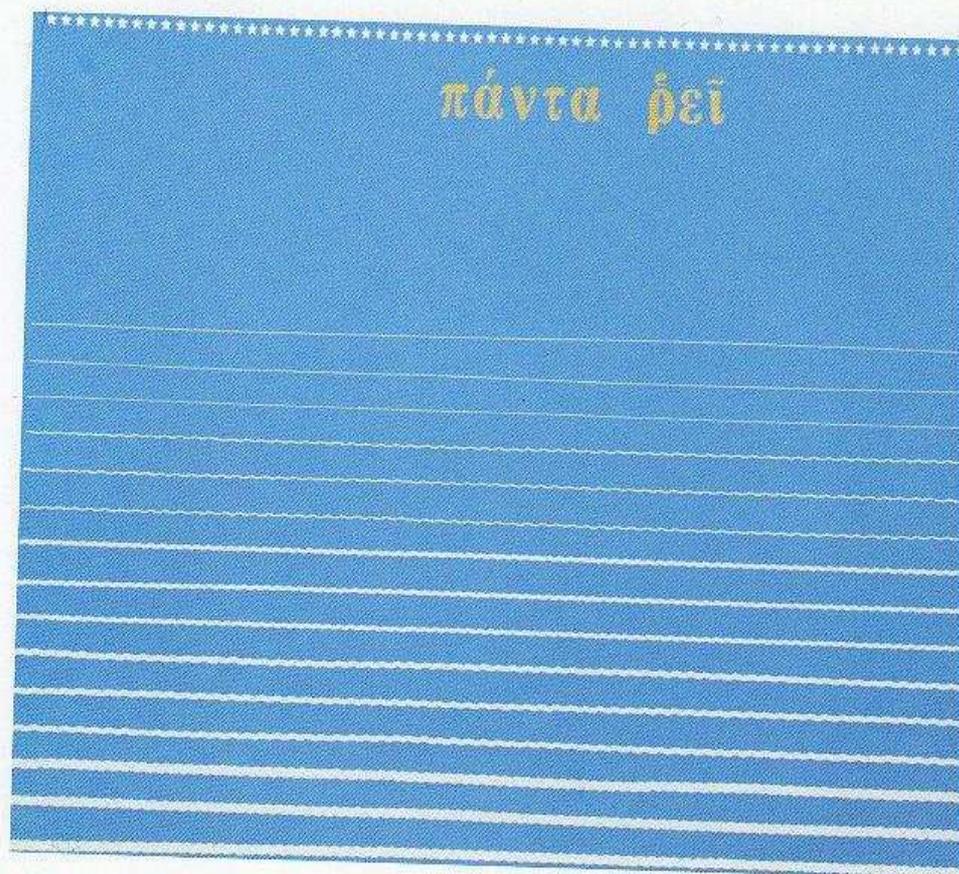
Alfonso Malinconico
W - 2006
Gouache e inchiostri su carta
cm 30 x 42



Mauro Manfredi
Struttura di sostegno - 2 A - 1993
Collage su carta
cm 60 x 60



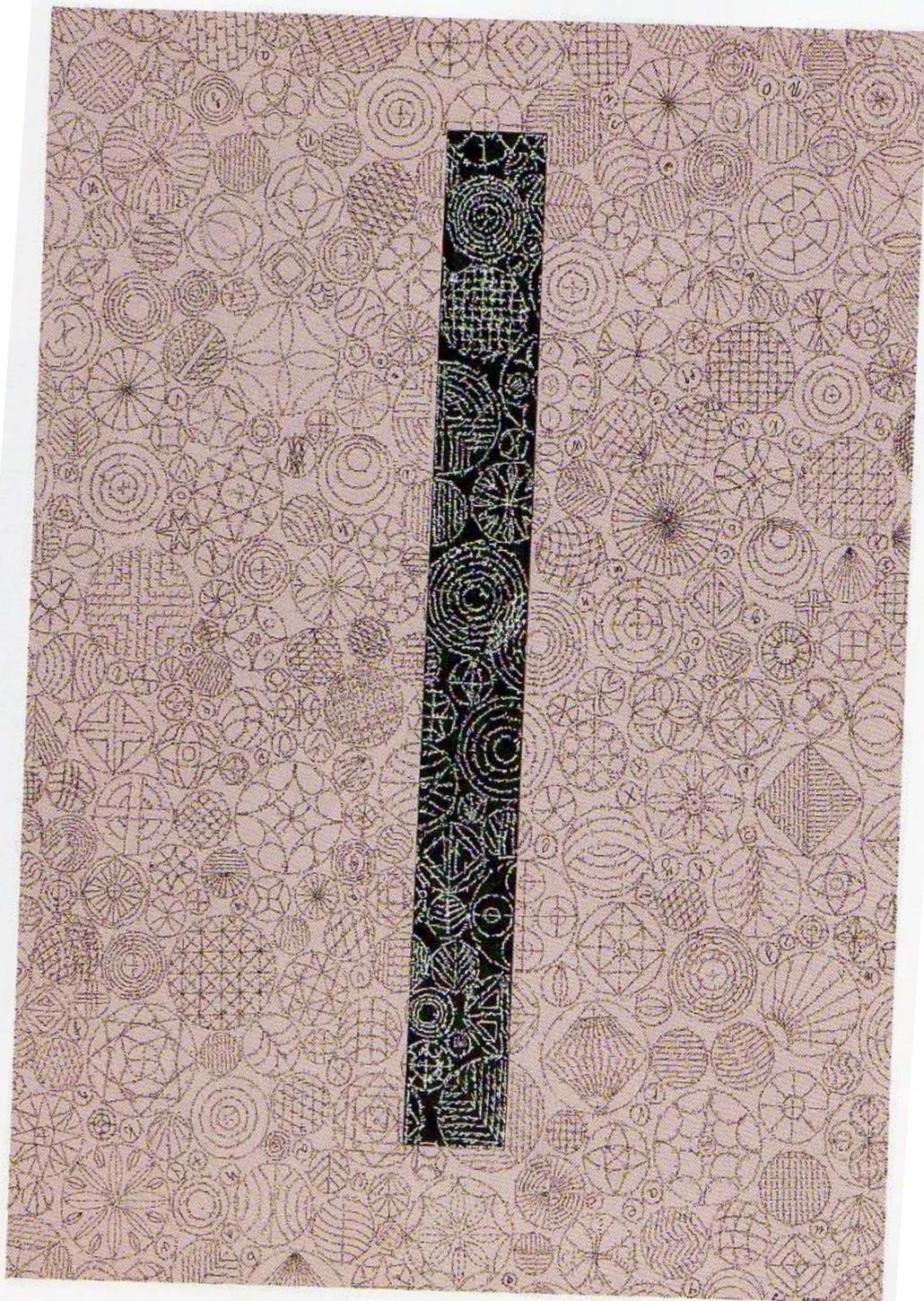
Lucia Marcucci
Poesia - s. d.
Acrilico
cm 30 x 30



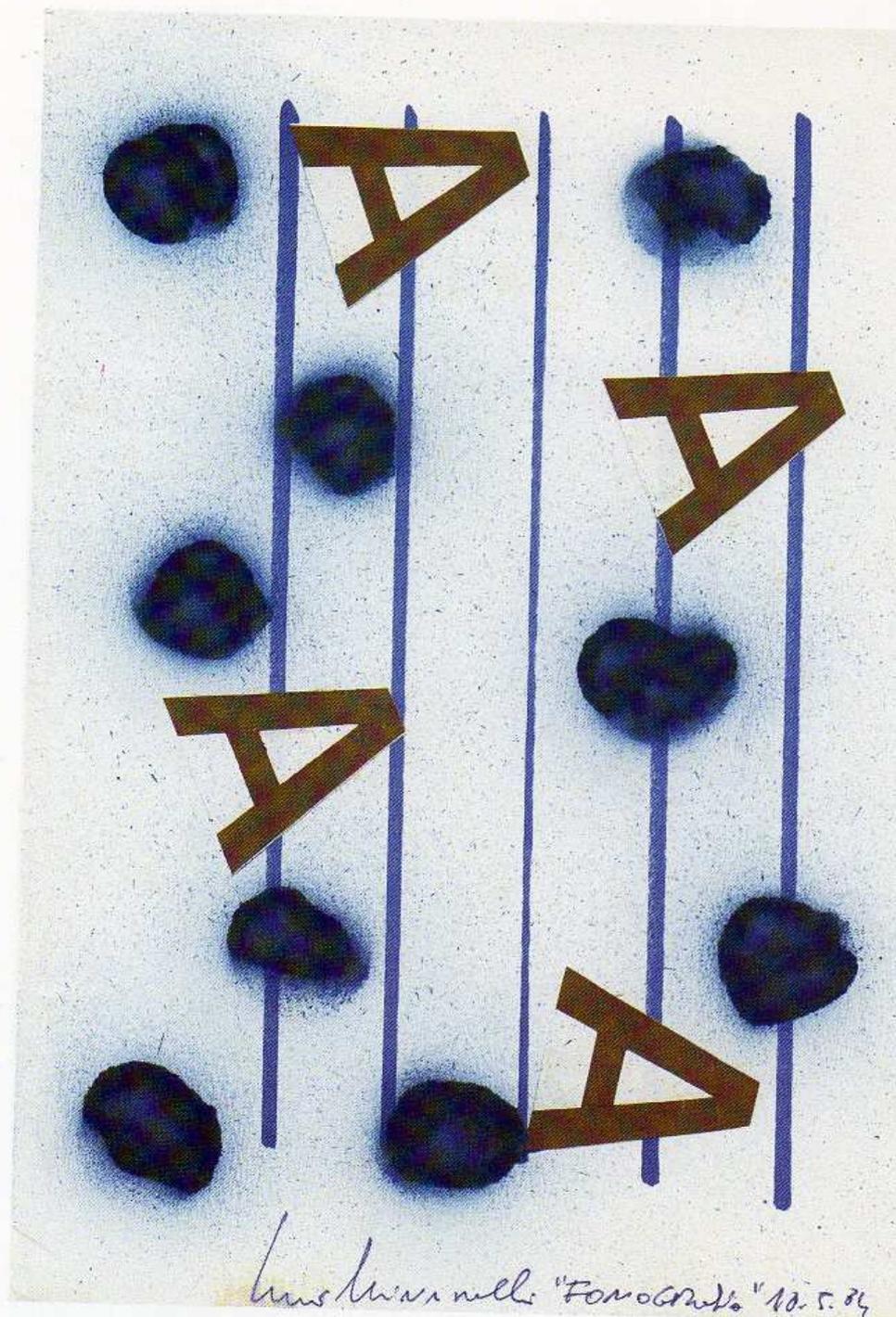
Eugenio Miccini

Panta rei - Eraclito, dialogo IX 8 - 1983

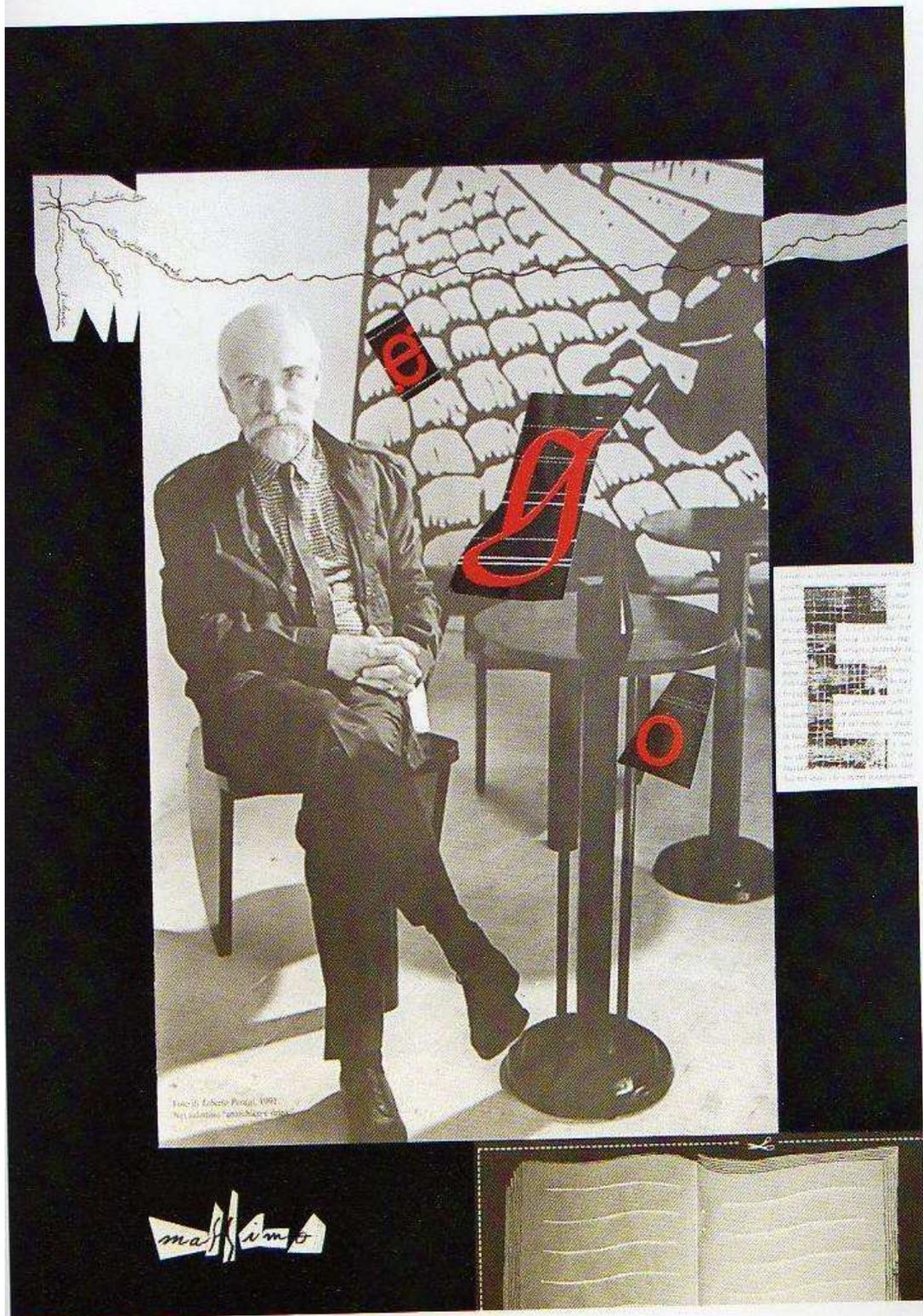
Serigrafia 92/100 (dalla cartella *Ontologia naturale*), Ed. Campanotto, Udine



Enzo Miglietta
Ruote, ruote, ruote - 2003
Collage e inchiostro su cartoncino
cm 65 x 45

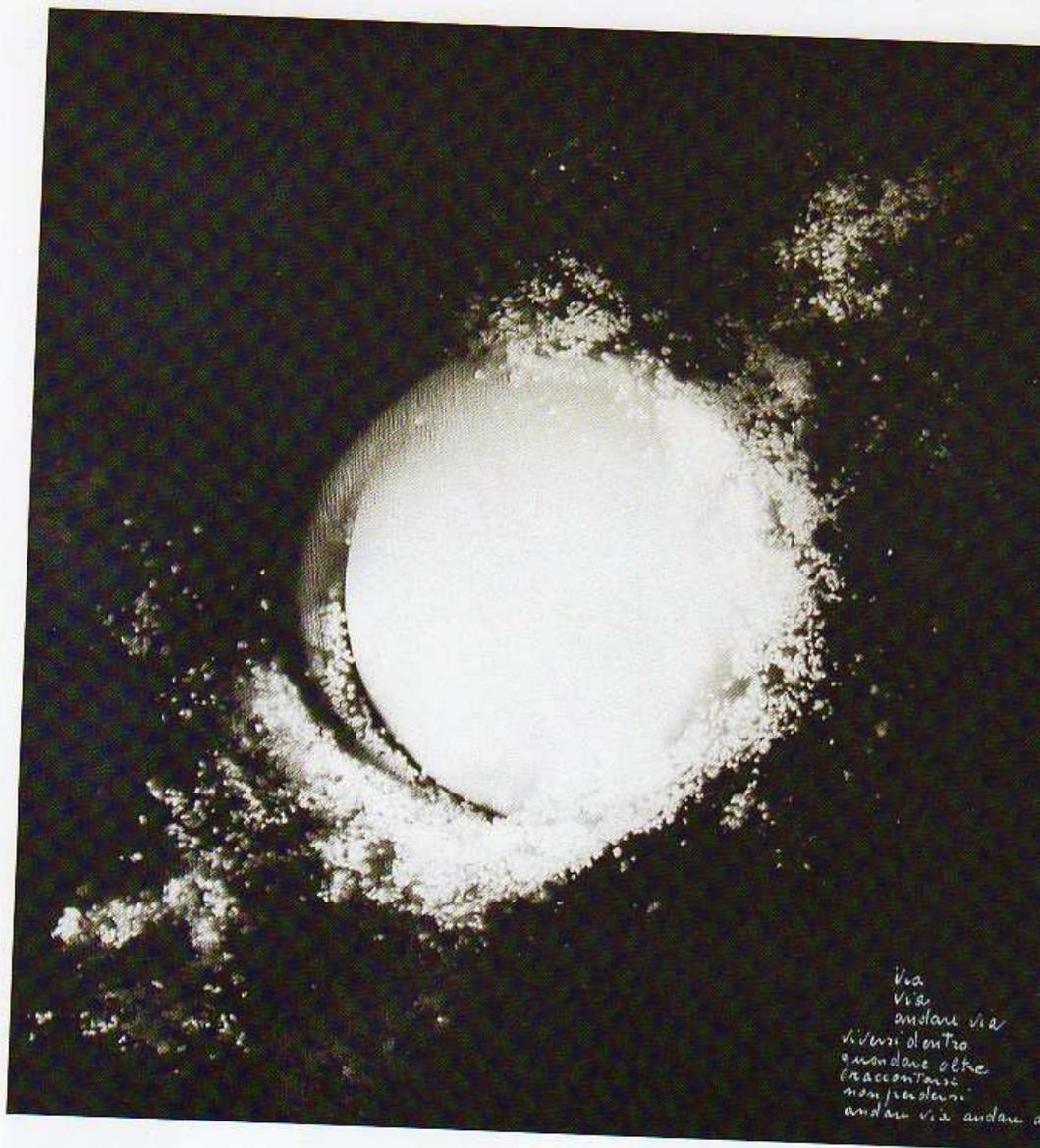


Enzo Minarelli
AAA Fonografia - 1984
Timbri e inchiostri su carta
cm 25 x 17



Massimo Mori

Nel salottino anarchico e drive (Foto di Libero Perugi, 1991) - s. d.
Foto e collage su carta come pagine tagliate da un libro
cm 56,5 x 43



Riri Negri

L'universo della mente n. 2003 - 2008

Nitro e tecnica mista

cm 49 x 49

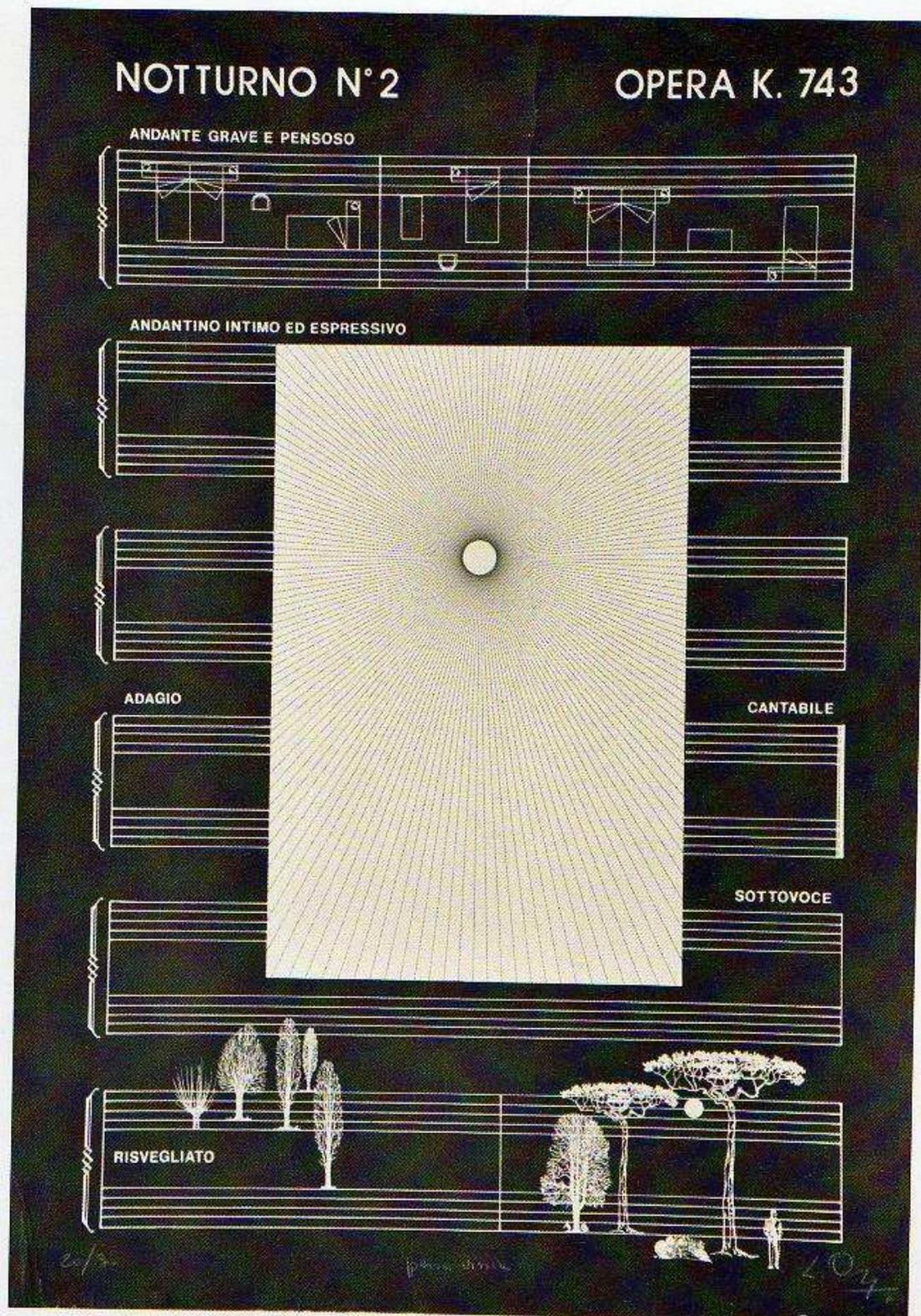


Martino Oberto

Anafilosofare è difficile ma non filosofare è ancora più difficile - 2005

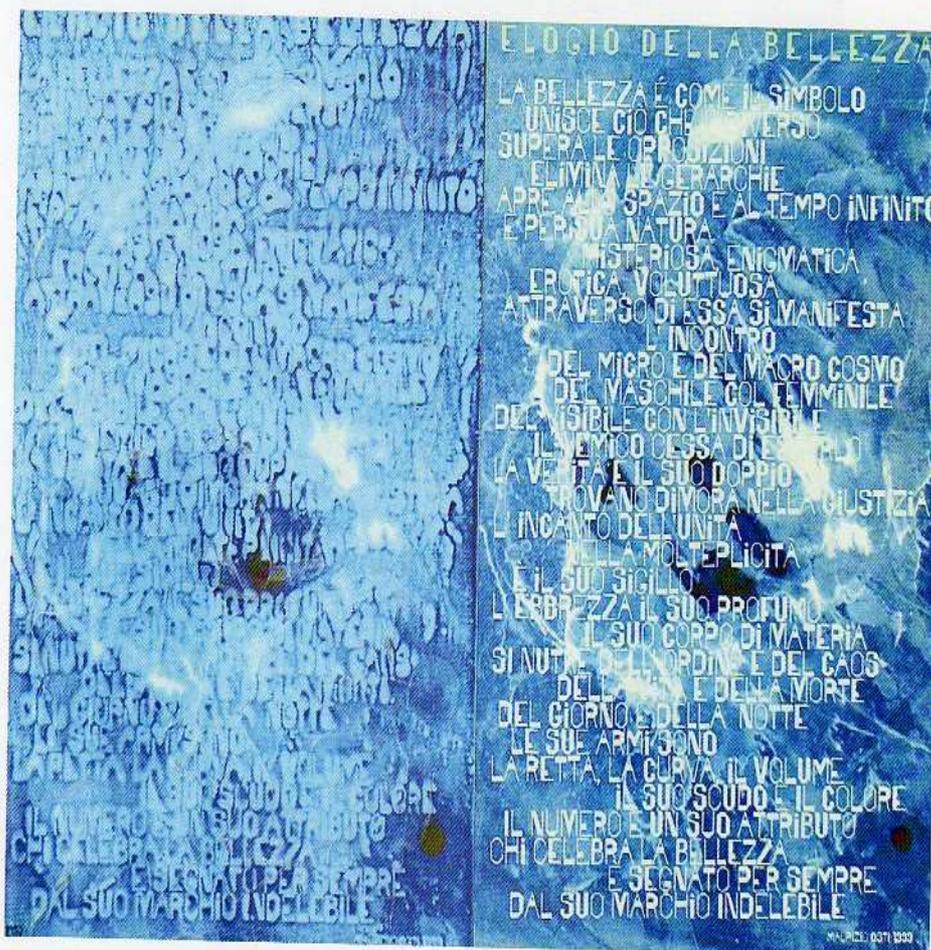
rogge/on limite - Acrilico su tela

cm 85 x 120



Luciano Ori
Notturmo n. 2 Opera K743 - 1975
Serigrafia 33/40
cm 70 x 50

Donazione Mirella Bentivoglio

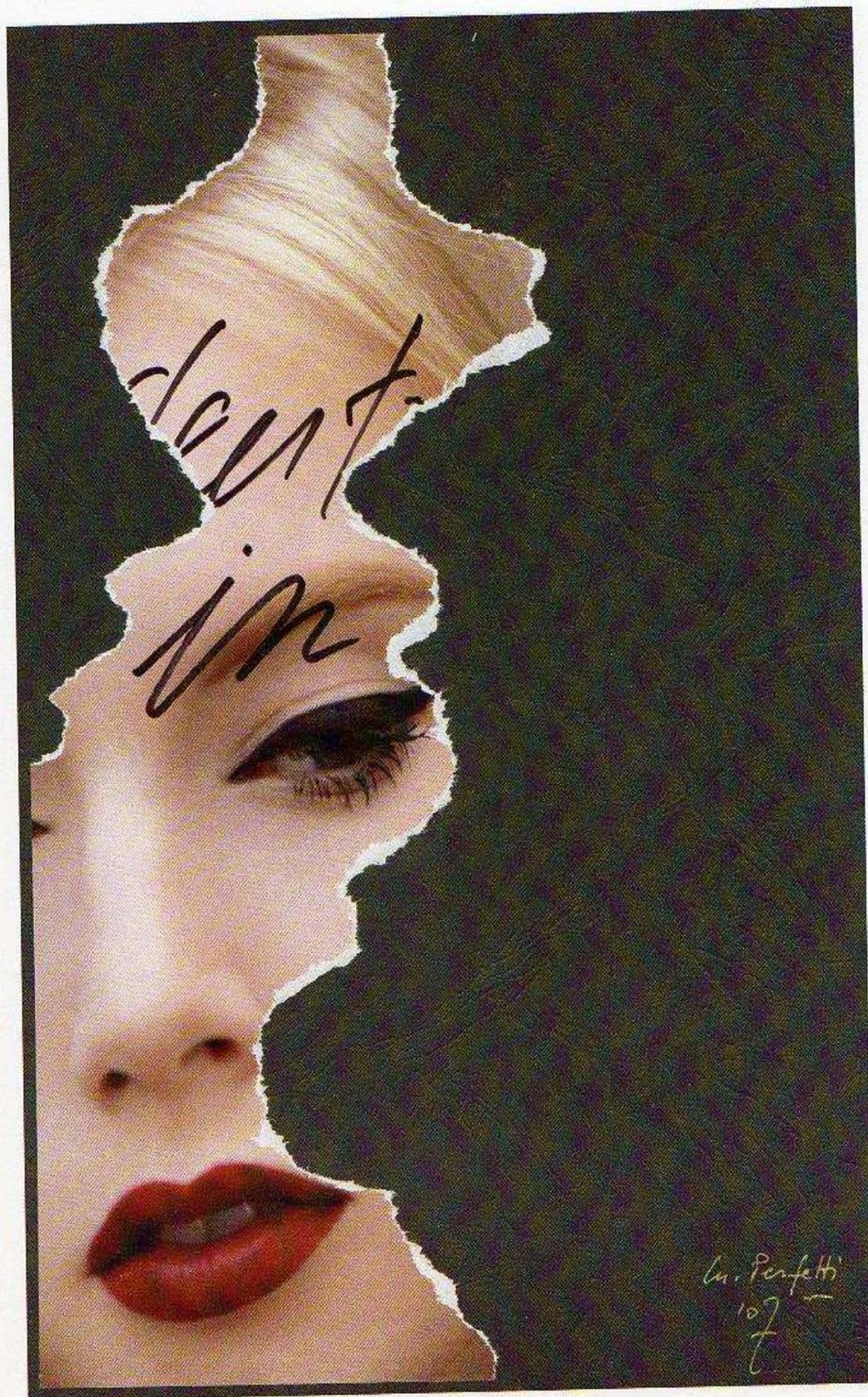


Maurizio Osti

Dittico *Elogio della Bellezza* - 1999/2003

Stampa lambda n. 2

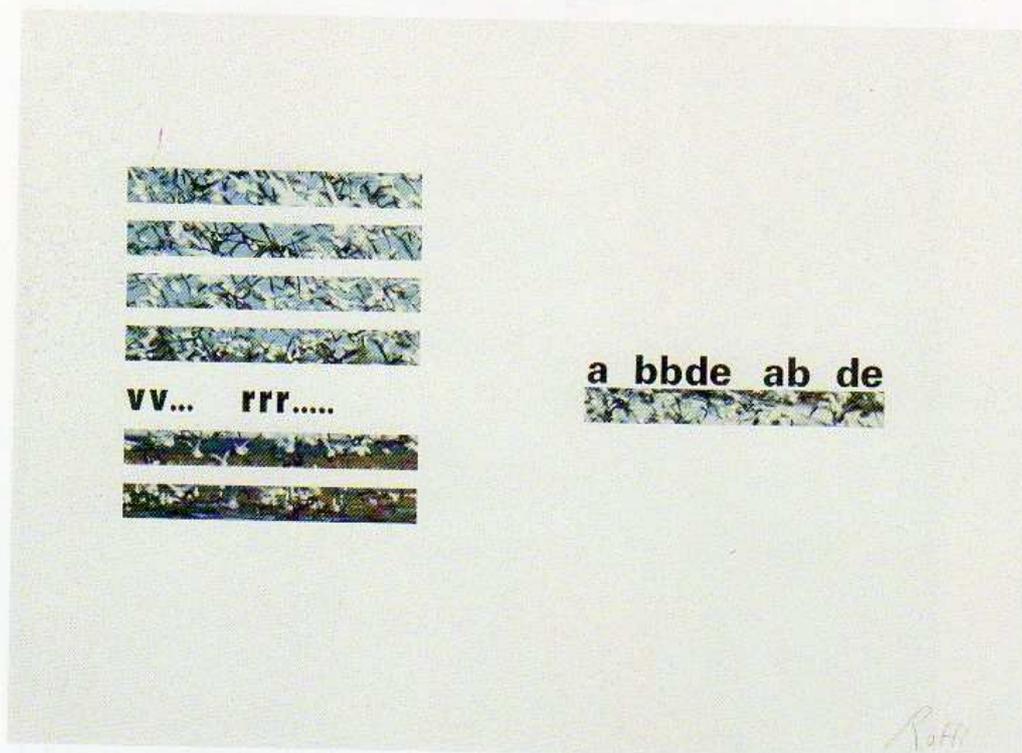
cm 38,8 x 49,5



Michele Perfetti

In - 2007

Collage e pennarello su carta
cm 30 x 21



Gianpaolo Roffi
Voli - 1991
Foto e collage su carta
cm 50 x 70



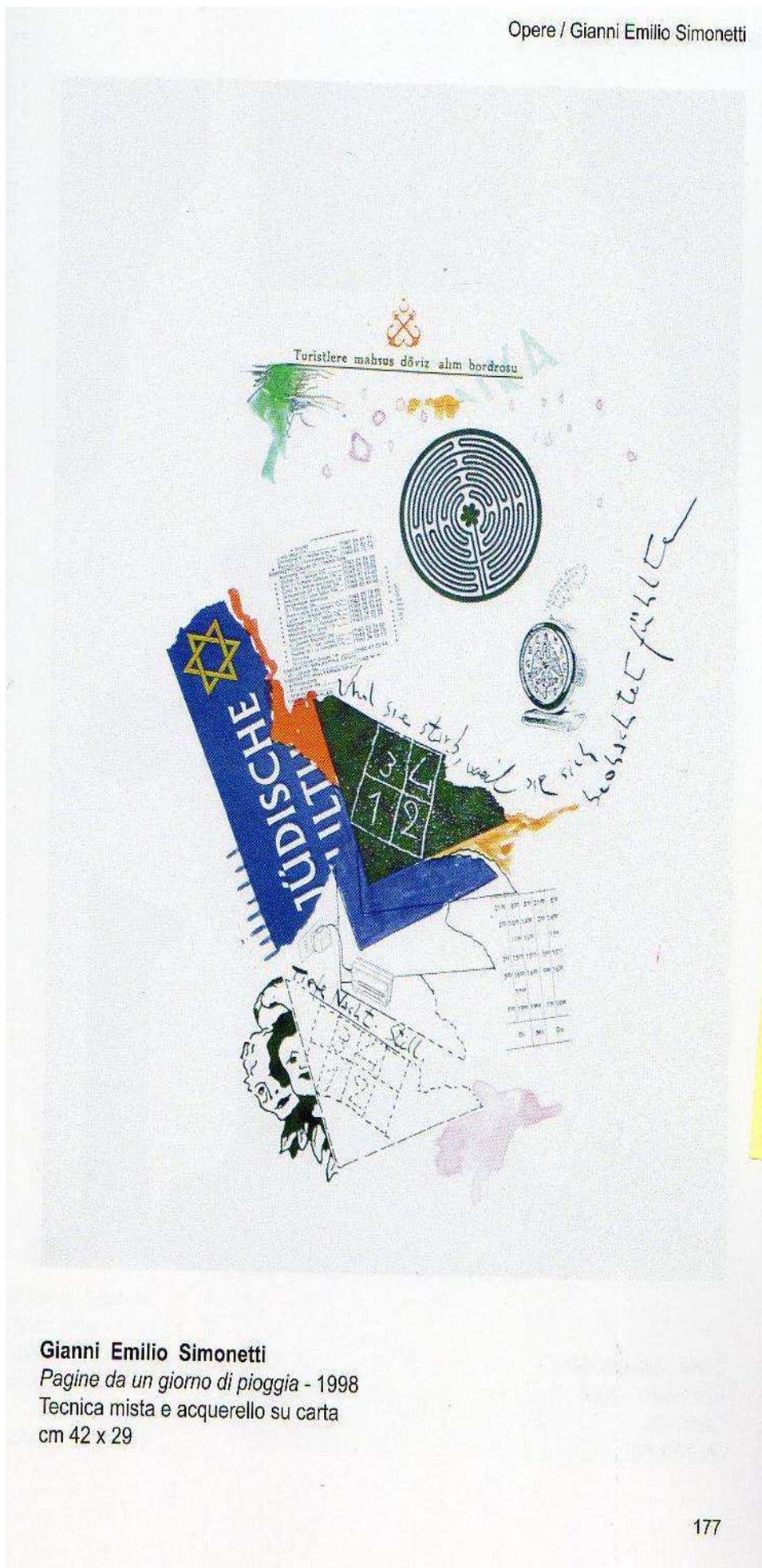
Antonio Sassu

Omaggio a Leonardo Cohen - s. d.

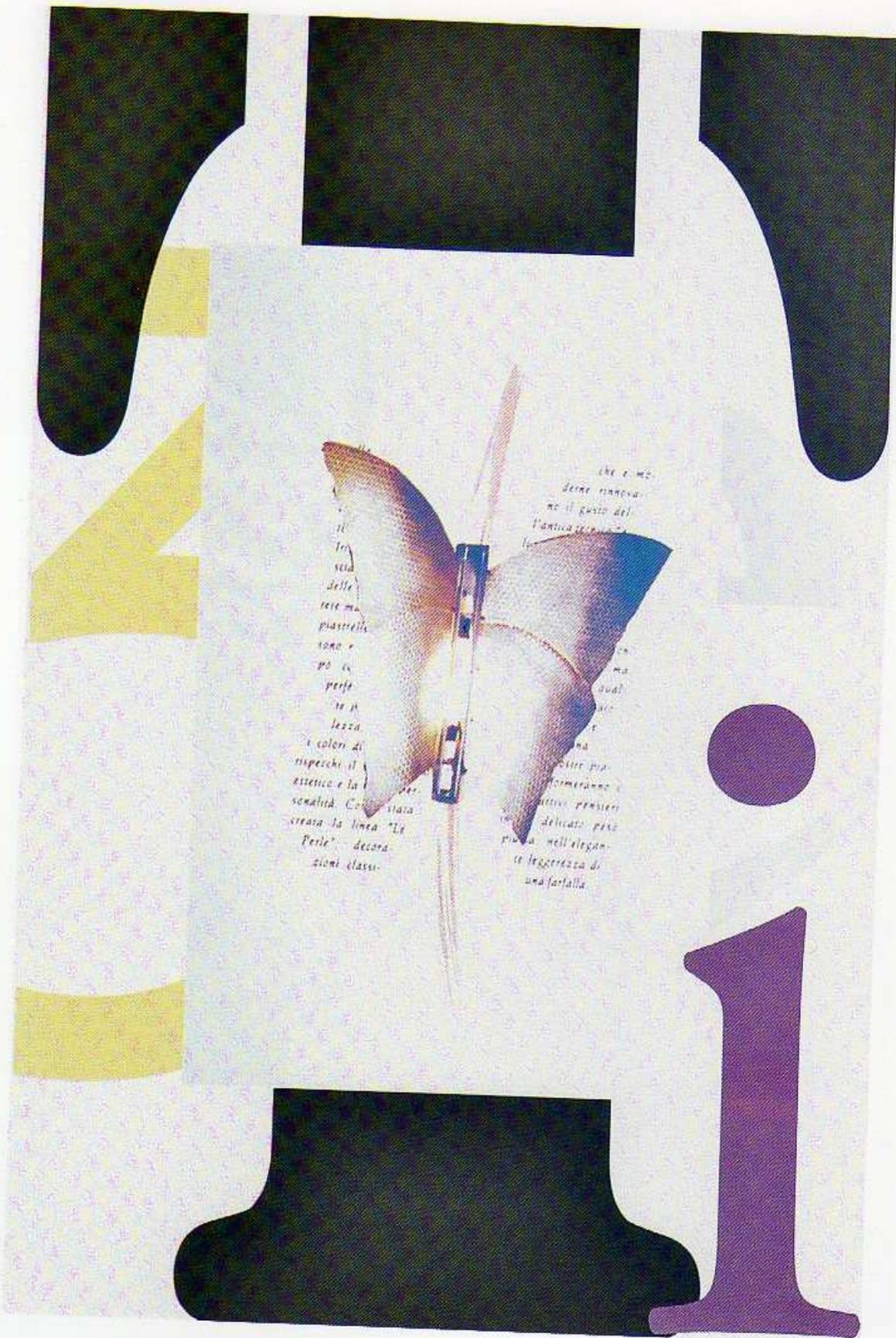
Collage e inchiostri su carta

cm 15 x 11

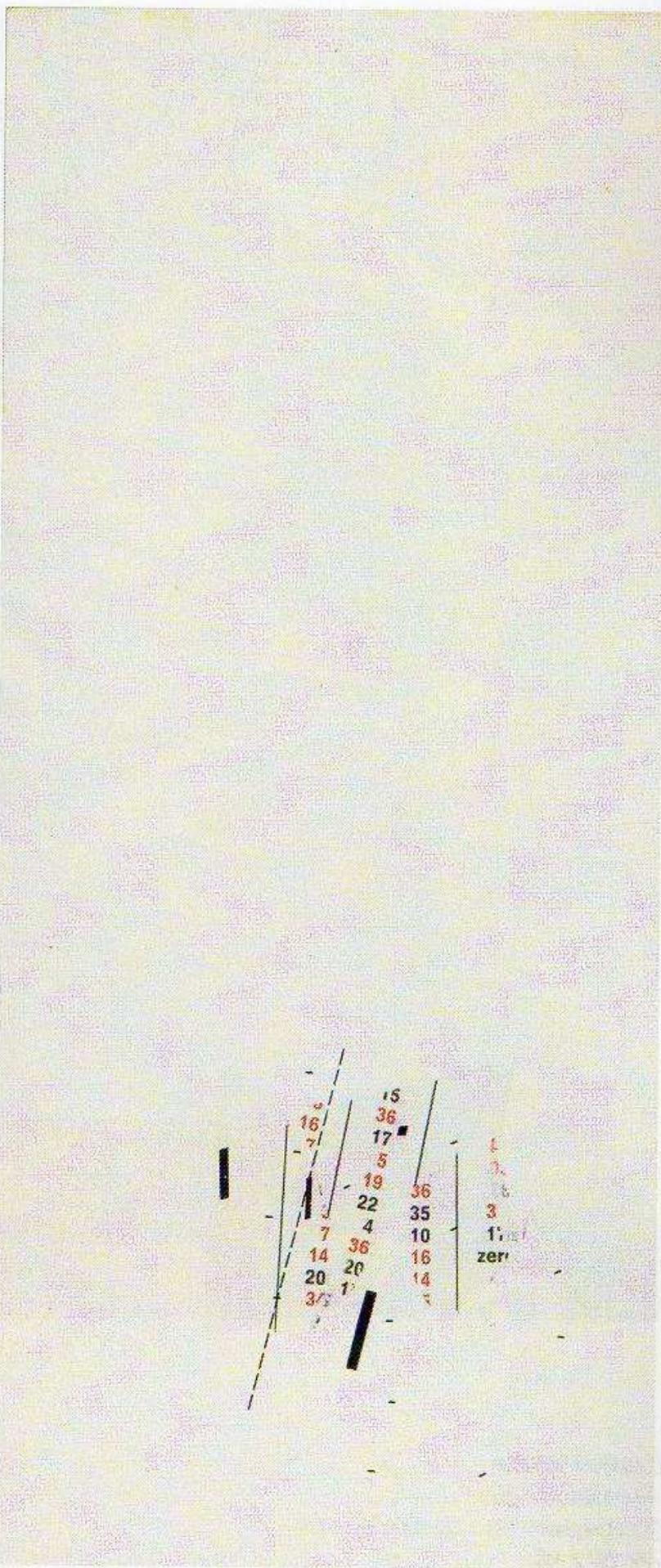
Donazione Mirella Bentivoglio



Gianni Emilio Simonetti
Pagine da un giorno di pioggia - 1998
Tecnica mista e acquerello su carta
cm 42 x 29



Carlo Alberto Sitta
Rotopoem - 2008
Serigrafia
cm 70 x 50

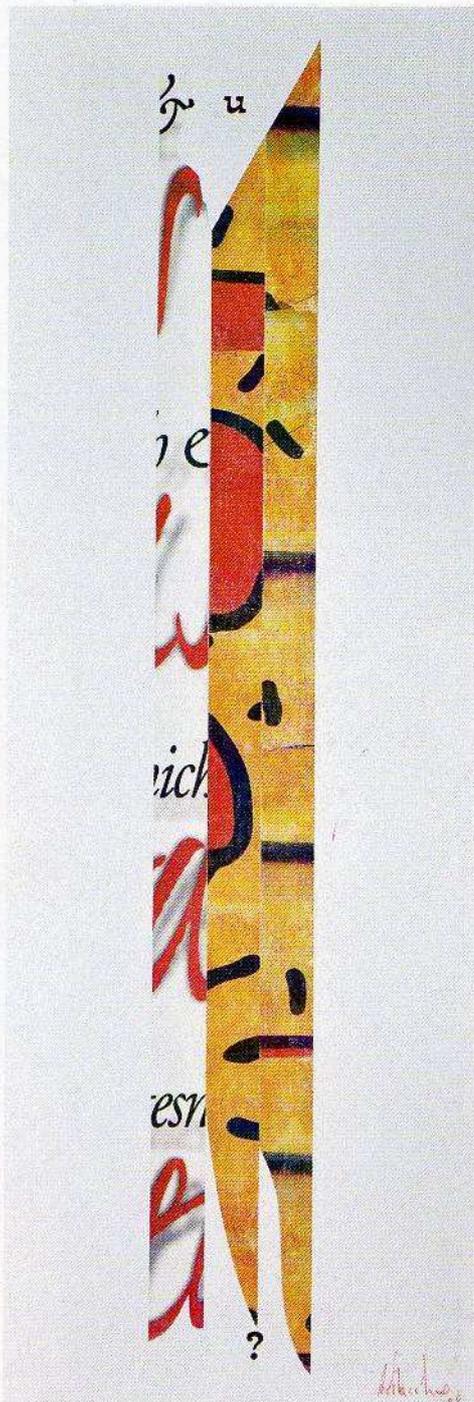


Adriano Spatola
Senza titolo - 1981 ca
Collage su carta
cm 39 x 16

Collezione privata



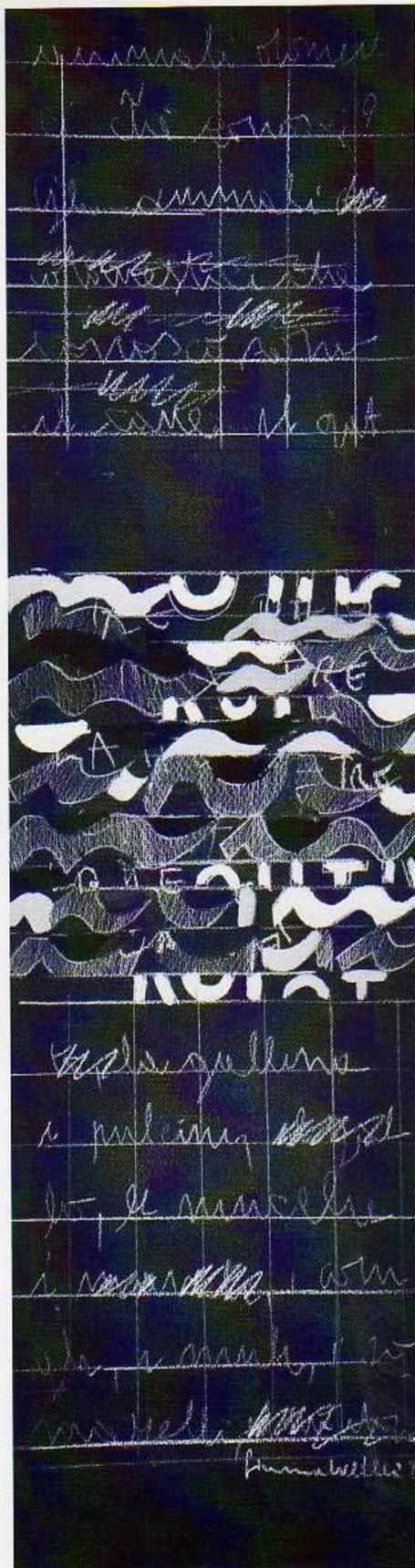
Franco Vaccari
Spalliera svedese - 1968
stampa fotografica 5/5
cm 21 x 41



Alberto Vitacchio
U ? - 2000
Collage e inchiostro su carta
cm 50 x 17



Rodolfo Vitone
Tua - 1981
Prova d'autore - Incisione e collage su carta
cm 70 x 50



Simona Weller
Scrittura - 1981
Pastelli su cartoncino
cm 70 x 20,5

Donazione Mirella Bentivoglio



William Xerra

Mento sulla mia verità - 2008

Stampa fotografica, (prova d'autore)

cm 30 x 42

Il libro d'artista come luogo di contaminazione e artificio trasversale

Giovanni Fontana

Osservava Mc Luhan che gran parte della gente accetta la propria cultura come destino (così come accade con il clima o con la lingua). Ma il pericolo di rimanere invischiati in cicli culturali ermetici, come in una sorta di trance, può essere superato acquisendo una «consapevolezza empatica delle forme precise delle diverse culture». Il mezzo per raggiungere questa autoconsapevolezza era già individuato da Joyce in quello che egli chiamava «collideorscopio», termine che lo stesso Mc Luhan definisce come «l'intreccio e lo scambio in un miscuglio colloidale di tutte le componenti della tecnologia umana, via via che esse estendono i nostri sensi e mutano i loro rapporti nel caleidoscopio sociale dello scontro culturale».

Il rischio di restare intrappolati entro modelli rigidi diventa altissimo quando la dimensione "libresca" non si coniuga a quell'"ingegnosità" pre-letteraria su cui si fonda la concezione originaria e naturale del sapere. Capita allora che vengano esaltati clichés paralogici che distendono lunghe ombre sulla percettibilità sinestetica del mondo.

In questo senso, la capacità di percezione sinestetica è andata scemando con la diffusione dei prodotti tipografici. L'invenzione della stampa a caratteri mobili, infatti, offriva un oggetto libro che, emblematicamente, avrebbe svolto con crescente gradualità un ruolo determinante nel processo di separazione delle dimensioni percettive; mentre durante i secoli della cultura manoscritta, l'elemento tattile sollecitava quello visivo ed entrambi si connettevano all'udito, stuzzicato dalla sonorità della dettatura o dalla lenta sillabante ripetizione del testo durante l'autodettatura, dalla lettura collettiva o da quella, solitaria, bisbigliata nelle celle e compressa nei cubicola di lavoro.

Trattando William Ivins, Mc Luhan notava che «Chi si occupa di letteratura e di filosofia è incline a preoccuparsi del 'contenuto' di un libro e ad ignorarne la forma. Si tratta di una manchevolezza caratteristica della scrittura fonetica, in cui il codice visivo ha sempre come 'contenuto' la parola ricreata dalla persona che legge. Nessun lettore o scribe cinese commetterebbe mai l'errore di ignorare la forma stessa della scrittura, poiché i suoi caratteri scritti non separano il

codice visivo dalla parola come avviene invece per noi. Ma in un mondo basato sulla scrittura fonetica questa esigenza di separare la forma dal contenuto diventa universale, e influenza le persone prive di cultura letteraria al pari degli studiosi». Si era nel 1962 (M. Mc Luhan, *La Galassia Gutenberg. La nascita dell'uomo tipografico*, Armando Editore, 1976).

Oggi gli atteggiamenti sono molto cambiati. Il Novecento ha disperso le sue ultime battute nella fittissima rete dei nuovi media e si è consegnato alla storia, sul piano della comunicazione, non solo come il secolo del tramonto della galassia Gutenberg, ma anche come quello del rilancio della percezione intersensoriale. È fuor di dubbio, infatti, che si stia vivendo un momento storico particolarmente significativo dal punto di vista sociale e antropologico, visto che il mondo delle relazioni massmediatiche da una parte ci costringe a modificare tempi e modi della nostra vita con ritmi serratissimi, dall'altra ci conduce sulla strada della "mutazione" per quanto attiene la percettività, ormai sempre più fortemente sinestetica. Il corpo post-organico esalta la percezione e si alimenta di processi di contaminazione.

Sul piano artistico, il rapporto con i media, già radicalizzato negli anni Sessanta, si pone oggi come premessa fondamentale per ogni tipo di linguaggio. L'attuale universo della comunicazione e dell'espressione è plurilinguistico, multidimensionale, interdisciplinare, polisegnico. La libertà compositiva si sfrena sul cavallo tecnologico, mentre l'intermedialità appare come il denominatore comune dei processi artistici. I confini tra le arti, in realtà, sono sempre più labili: spesso non si riesce a distinguere tra teatro, musica, letteratura, arti visive.

In questo quadro si pone l'avventura del libro d'artista: oggetto che materializza la trasversalità dei linguaggi e delle tecniche, che segna il recupero degli aspetti plurisensoriali della comunicazione estetica e che, inoltre, pur rispecchiando un nuovo status antropologico e un nuovo 'sentire' tecnologico, riafferma una dimensione artigianale che andava scomparendo e una manualità che sembra testimoniare la volontà di ricercare ritmi più pacati da contrapporre alla velocità dell'universo digitale. Il lettore, all'interno del campo comunicativo, si trova ad assumere un nuovo ruolo nel processo delle relazioni, talvolta svolgendo una parte particolarmente attiva.

Il libro d'artista, infatti, può porsi come occasione verbovisiva e come narrazione in termini plastici, come teatro di ombre e come spettacolo materico, come scatola magica e come camera delle meraviglie, come palestra di avventure totali e come terreno di giochi, come misuratore di tempi mentali e come diario dei sensi, come prodotto d'uso e come feticcio, come reperto da custodire e come

dono da amare, come traccia, come testimone muto del gesto, come segno da disperdere, come puzzle da montare, come labirinto da percorrere, come perimetro da definire, come oggetto rituale o come scandaglio tecnologico, come tessuto contaminante, ma anche come delezione e catalogo trash, come indicazione esemplare o come attrezzo volgare, come poema, come voce, come partitura da eseguire, come contenitore di suoni cristallizzati o come strumento realmente sonoro, come luogo da abitare o come nido da covare, ma anche come macchina della sorpresa trasversale, come scheda digitale, come congegno intermediale, come messaggio cybernautico, come circuito elettrico ed elettronico o, all'opposto, come sacra teca, come arca segreta, come scrigno di preziosi, perfino come pietra tombale e come confessionale, e poi come occasione di trasgressione, come oggetto erotico, come travestimento carnascialesco o come maschera tragica, come testamento grottesco e come eredità dissipata, come mappa da decrittare e come passaporto di viaggio, come occasione perduta o come memoria ritrovata e così via con tipologie, generi e varietà: chi più ne ha più ne metta.

Il libro d'artista, perciò, è oggetto da percorrere non solo guardando e leggendo, ma toccandone le pagine, apprezzandone le rugosità, sfogliandolo sonoramente, sentendo il profumo della carta, respirandone le atmosfere, manipolandone il corpo e vivendone tutta la gravidanza; addirittura gustandone il sapore. (Carlo Belloli offrì al pubblico pagine d'artista in forma – e sostanza – di poemi commestibili). E spesso si pone come pre-testo o come centro di gravitazione, anche di azioni con conseguenze spettacolari. Ma, oggi, sulle nuove frontiere elettroniche si profilano insospettite realtà virtuali e artificiali che certamente non lasceranno indenne dalla loro influenza il libro d'artista, tanto da poter addirittura scommettere, senza tema di smentita, su future schiere di libri-robot e di libri-macchina audio-video-proiettanti!

Al libro d'artista è tutto concesso, oltre ogni limite: basti pensare che è l'unico, tra i libri, che può permettersi di essere illeggibile; basti citare due esempi ormai classici come il volume *Piero Manzoni the life and the works* del 1962 (un libro di pagine bianche come medium autosignificante) o i "libri illeggibili" di Bruno Munari dove il testo lascia lo spazio alla comunicazione visiva e tattile che avviene attraverso la natura della carta, lo spessore, la trasparenza, il formato delle pagine, il colore, la texture, la morbidezza o la durezza, il lucido e l'opaco, le fustellature e le piegature. «Un buco che attraversa dodici pagine fa vedere alla prima pagina cosa c'è nella tredicesima. Una pagina più stretta delle altre si fa notare per la sua dimensione, le pagine con pieghe invitano a movimenti

e situazioni insoliti. Questo è il linguaggio specifico dell'oggetto libro. Se poi a organizzare tutti questi messaggi sarà un artista, allora si potrà dire che è un libro d'artista. Così il libro comunica se stesso e non un testo che gli è stato stampato sopra». Insomma, quando il libro è opera d'arte in quanto libro, tutto può essere rivissuto poeticamente, perché tutto, anche oltre la poesia, si trasforma in poesia.

INDICE DEGLI AUTORI VERBO VISIVI

Paolo Albani	73	215	Alda D'Alessio	110	237
Anna Lisa Alloatti	74	215	Mauro Dal Fior	111	237
Fernando Andolcetti	75	216	Laura P. D'Andrea	112	238
Richard Anthoi	76	216	Betty Danon	113	238
Ignazio Apolloni	77	217	Raffaele De Bernardi	114	239
Davide Argnani	78	217	Antonio Del Donno	115	239
Maryse Aspart	79	218	Fabio De Poli	116	240
Nanni Balestrini	80	218	Chiara Diamantini	117	240
Gianni Baretta	81	219	Marcello Diotallevi	118	241
Vittore Baroni	82	220	Anna Esposito	119	242
Marilla Battilana	83	220	Luigi Fagioli	120	242
Carlo Battisti	84	221	Maria Pia Fanna Roncoroni	121	243
Dino Bedino	85	221	Vittorio Fava	122	243
Toni Bellucci	86	222	Fernanda Fedi	123	244
Mirella Bentivoglio	87	223	Vincenzo Ferrari	124	245
Carla Bertola	88	223	Gio Ferri	125	245
Luigi Bianco	89	224	Carlo Finotti	126	246
Tomaso Binga	90	224	Alfio Fiorentino	127	247
Anna Boschi	91	225	Giovanni Fontana	128	247
Antonino Bove	92	226	Nicola Frangione	129	248
Ferruccio Cajani	93	226	Gino Gini	130	249
Carlo Canè	94	227	Elisabetta Gut	131	249
Emma Caprini	95	227	Pino Guzzonato	132	250
Ugo Carrega	96	228	Randi Hansen	133	251
Luisella Carretta	97	229	Emilio Isgro'	134	251
Luciano Caruso	98	229	Elena Lacava	135	252
Bruno Cassaglia	99	230	Maria Lai	136	252
Luciano Cattania	100	230	Michele Lambo	137	253
Giorgio Cegna	101	231	Sveva Lanza	138	254
Sergio Cena	102	232	Paola Levi Montalcini	139	254
Cosimo Cimino	103	232	Oronzo Liuzzi	140	255
Mario Commone	104	233	Arrigo Lora Totino	141	255
Bruno Conte	105	234	Marco Maffei	142	256
Vitaldo Conte	106	235	Ruggero Maggi	143	257
Carlo Marcello Conti	107	235	Franco Magro	144	257
Silvio Craia	101 108	236	Alfonso Malinconico	145	258
Gianluca Cupisti	109	237	Marcello Malquori	146	258

Indice degli Autori verbo visivi

Mauro Manfredi	147	259	Lamberto Pignotti	170	273
Marco Marchiani Mavilla	148	260	Antonello Ricci	171	274
Lucia Marcucci	149	260	Gianpaolo Roffi	172	275
Stelio Maria Martini	150	261	Antonio Sassu	173	276
Gianni Martinucci	151	261	Alba Savoi	174	276
Eugenio Miccini	152	262	Greta Schodl	175	277
Enzo Miglietta	153	263	Danilo Sergiampietri	176	277
Enzo Minarelli	154	264	Gianni Emilio Simonetti	177	278
Adamo Modesto	155	264	Carlo Alberto Sitta	178	278
Emilio Morandi	156	265	Adrtano Spatola	179	279
Massimo Mori	157	265	Franco Spena	180	279
Riri Negri	158	266	Giovanni Tinti	181	280
Martino Oberto	159	266	Luigi Tola	182	281
Ilaria Occhigrossi	160	267	Anna Torelli	183	281
Luciano Ori	161	268	Agostino Tulumello	184	282
Maurizio Osti	162	268	Franco Vaccari	185	283
Marco Parentela	163	269	Emilio Villa	101	284
Francesco Pasca	164	270	Pino Viscusi	186	284
Enzo Patti	165	271	Alberto Vitacchio	187	285
Giancarlo Pavanello	166	271	Rodolfo Vitone	188	286
Giuseppe Pellegrino	167	272	Simona Weller	189	286
Walter Pennacchi	168	272	William Xerra	190	287
Michele Perfetti	169	273			