



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in

Economia e Gestione delle Arti  
e delle attività culturali (EGArt)

Tesi di Laurea

## **Parola/immagine**

**Le ricerche delle poetesse-artiste tra anni Sessanta e Ottanta  
(La Rocca, Marcucci, Holzer, Kruger)**

### **Relatrice**

Prof.ssa Cristina Baldacci

### **Correlatrice**

Prof.ssa Stefania Portinari

### **Laureanda**

Eva Chemello

Matricola 876383

### **Anno Accademico**

2019 / 2020



## INDICE

Introduzione ..... p. 5

### **Capitolo Primo: La liberazione della donna come liberazione linguistica: le ricerche verbo-visive al femminile in Italia**

1.1 «Il personale è il politico»: la denuncia sociale e l'arte femminista ..... p. 11

1.2 Interdisciplinarietà e intermedialità nelle poetiche dell'opera aperta ..... p. 23

1.3 Quando il testo diventa immagine: dai *Calligrammes* e le tavole  
parolibere fino ai manifesti pubblicitari ..... p. 31

### **Capitolo Secondo: L'esperienza della Poesia Visiva tra Pop e Concettuale**

2.1 Attitudini parallele e complementari: la società dei consumi e la  
riflessione sul linguaggio ..... p. 46

2.2 Il Gruppo 70: la cultura del dissenso nelle opere dei poeti visivi ..... p. 57

2.3 Le ricerche logo-iconiche: da mass media a *mass culture* ..... p. 68

### **Capitolo Terzo: Parola, immagine e corpo: poetesse visive a confronto tra anni Sessanta e Ottanta**

3.1 Ketty La Rocca: la ricerca identitaria dalla manipolazione del linguaggio  
alla forza comunicativa del gesto ..... p. 77

3.2 Lucia Marcucci: la ludica trasgressione nelle opere della «maestra  
supervisiva» ..... p. 96

3.3 Barbara Kruger: la comunicazione visiva come arma per smontare  
i cliché dell'immagine e promuovere una riflessione critica ..... p. 118

3.4 Jenny Holzer: l'arte della parola tra pubblico e privato nelle «ovvie verità»  
dell'artista ..... p. 137

Conclusioni .....	p. 159
Elenco delle immagini .....	p. 165
Bibliografia .....	p. 169
Sitografia .....	p. 172
Appendice .....	p. 174

## Introduzione

Tra poesia e avanguardia, messaggio estetico e comunicazione pubblicitaria – sullo sfondo di rivoluzioni sociali e identitarie – questa tesi si propone di analizzare il pensiero e le opere di quattro artiste, due delle quali parte del movimento della Poesia Visiva – nello specifico, parliamo del Gruppo 70 di Firenze (1963-1968) – le altre due esponenti dell'arte concettuale americana. Le carriere di Ketty La Rocca, Lucia Marcucci, Barbara Kruger e Jenny Holzer presero avvio tra gli anni Sessanta e gli Ottanta, dunque tra la prima e la seconda generazione delle artiste-poetesse che si dedicarono alle ricerche verbo-visuali.

I motivi per cui la scelta è ricaduta sulle sole artiste donne sono principalmente due. Innanzitutto, per l'assenza, ancora oggi, di una reale analisi critica del lavoro – in arte come del resto negli altri settori – portato avanti dalle donne, messe costantemente in secondo piano dalla storiografia tradizionale o, come spesso è accaduto, lasciate in un angolo dietro ai riflettori di qualche grande artista uomo, spesso considerato più autorevole o maggiormente degno di nota grazie al suo essere un uomo tra gli uomini (l'intero sistema dell'arte, fino a non molto tempo fa, era quasi esclusivamente appannaggio di personaggi – artisti, storici, critici, curatori e così via – di genere maschile). Il secondo motivo, il quale poggia sia su considerazioni avvalorate dalla critica sia su opinioni personali – e per questo motivo soggettive – si basa sulla convinzione che la produzione artistica di queste quattro artiste si sia rivelata come una delle componenti più radicali ed innovative, nonché originali, all'interno del contesto storico-artistico che qui viene analizzato. Ognuno con le sue specificità, il lavoro di queste quattro poetesse visive si basa sull'indagine della relazione tra parola ed immagine, nelle più varie sfaccettature, all'interno del costante confronto con il contesto socio-culturale, politico e tecnologico (riferito ai mezzi di comunicazione di massa da un lato e all'era informatica dall'altro) in cui si trovarono e si trovano tuttora ad operare.

Come vedremo, il codice verbale e quello visivo vivono da sempre in stretta correlazione, trovandosi ad interferire l'uno con l'altro in maniera costante, sia in campo artistico che in quello strettamente letterario. Dalle prime poesie sperimentali di Apollinaire e Rimbaud, fino alla forte spinta propulsiva attuata dalle avanguardie del primo Novecento, in special modo dai futuristi, i due codici iniziarono a dialogare fra loro in modi inediti e spiazzanti: per la prima volta lo stretto connubio tra immagine e parola andava appositamente a creare un'opera d'arte totale, sinestetica, moderna, che fosse simbolo del progresso.

Le differenze tra un genere e l'altro si annullarono, gli elementi caratterizzanti i generi stessi si trasformarono e si contaminarono con altre discipline, portando in superficie quegli ibridi tra arte e letteratura che furono le parolibere futuriste. Lasciate nel dimenticatoio per molto tempo (principalmente a causa dei rapporti che il gruppo dei futuristi intrattenne con il fascismo), le loro più audaci sperimentazioni vennero riportate all'attenzione negli anni Sessanta dagli artisti-poeti che presto diedero inizio alla corrente artistica che qui viene presa in considerazione, ossia quella della Poesia Visiva.

Scrittura Visuale, Poesia Visiva, Poesia Totale, Poesia Tecnologica, Poesia Sonora, Poesia Azione: tutte queste definizioni, nonostante le rispettive peculiarità, vanno ad indicare un'ampia gamma di sperimentazioni artistiche che, iniziate nei movimentati anni Sessanta, vengono portate avanti tuttora da artisti e poeti in tutto il mondo. Ora, sappiamo che gli anni Sessanta – così come successivamente i Settanta – furono un momento estremamente sperimentale per quanto riguarda il campo artistico (basti pensare alla spinta delle neoavanguardie), segnata dall'entrata in scena dei nuovi materiali industriali e delle nuove tecnologie, dall'interferenza dei mezzi di comunicazione di massa e dall'influenza esercitata dalle due maggiori correnti dell'epoca, quella pop e quella concettuale. Ma quel periodo storico fu segnato in modo incisivo soprattutto dalle contestazioni sociali, dalle lotte femministe, dall'attacco ai sistemi capitalistici e consumistici che, dal secondo dopoguerra in poi, vennero percepiti – dagli artisti come dal resto della società – come causa primaria dell'incessante

omologazione socio-culturale, dell'alienazione e subordinazione del popolo al sistema stesso. Fu così che questi artisti-poeti decisero di combattere quei poteri forti che li trattenevano e li dominavano sfruttando le stesse armi che venivano usate contro di loro: quel sistema omologato e massificato che si serviva dei mezzi di comunicazione di massa – quotidiani e rotocalchi in primis – per diffondere a più persone possibili messaggi mistificatori ed ambigui, disinformativi e persuasori, che alimentavano le criticità della società in cui vivevano.

Il mondo pubblicitario, in particolare, per comunicare efficacemente un messaggio combina testo ed immagine in modo da catturare l'attenzione del consumatore medio: questo stesso meccanismo viene usato dai poeti visivi nell'ottica di decostruire e ribaltare il senso dell'informazione veicolata, per mettere in moto una sorta di risveglio attivo del pubblico, il quale viene portato a ripensare criticamente i contenuti che gli vengono proposti.

Ma cosa fanno esattamente i poeti visivi? Creando associazioni e contrasti tanto stranianti quanto inediti tra parola ed immagine – all'interno di un'unica opera, spesso un manifesto – portano lo spettatore a provare uno shock visivo-percettivo. Trattando temi attuali come la guerra, la tensione sociale e il ruolo della donna all'interno della società, questo tipo di opere catturavano immediatamente l'attenzione del pubblico; essendo esse stesse costruite partendo da meccanismi e dinamiche appartenenti all'era moderna – quali la pubblicità, il fumetto, l'uso di media tecnologici e di massa – risultavano inoltre comunicativamente efficaci.

Infine, elemento ancora più importante considerate le volontà degli artisti, tutte queste opere andavano a definire un'arte davvero democraticamente di massa, alla portata di tutti, che negava sia alla poesia che all'arte l'etichetta elitaria da sempre a loro associata. Il lavoro di ricerca si è svolto principalmente in due parti: all'analisi della ricca bibliografia sull'argomento questo studio affianca sei interviste inedite a teorici, curatori, archivisti e galleristi esperti dell'ambito come fonti di prima mano.

La prima parte della tesi si suddivide in tre capitoli storico-teorici. Nel primo capitolo – dedicato all’analisi del contesto socio-culturale al cui interno si forma e si sviluppa il movimento della Poesia Visiva – viene affrontato il tema delle contestazioni sociali e delle lotte femministe che si infiammarono nel 1968; alle quali, con tutte le criticità e specificità del caso, aderirono (seppur non ufficialmente), sviluppando di conseguenza la loro rispettiva produzione artistica, Ketty La Rocca e Lucia Marcucci.

Particolare attenzione viene data ai concetti di intermedialità ed interdisciplinarietà, fondamentali per comprendere la poetica dell’opera aperta indagata da Umberto Eco, autore che influenzò enormemente il pensiero e la pratica degli artisti del tempo, inclusi i componenti del fiorentino Gruppo 70. Prima di analizzare nello specifico l’operato del suddetto gruppo, si è inoltre ritenuta necessaria una seppur breve introduzione a quelli che possiamo considerare come dei precedenti della Poesia Visiva, partendo dalle poesie sperimentali dei poeti maledetti fino alle già citate parolibere futuriste.

Il secondo capitolo è interamente dedicato al fiorentino Gruppo 70, cui presero parte Lucia Marcucci e Ketty La Rocca, e all’importanza del loro operato – critico, militante, altamente sperimentale – durante il delicato e controverso decennio degli anni Sessanta. Nello specifico, si è cercato di analizzare il movimento non solo attraverso le caratteristiche che lo distinguevano, ma anche attraverso il confronto con le due maggiori correnti dell’epoca, l’arte Pop e Concettuale.

L’ultimo capitolo è dedicato all’analisi specifica del lavoro delle artiste qui prese in considerazione: Ketty La Rocca, Lucia Marcucci, Barbara Kruger e Jenny Holzer. Protagoniste della poesia visiva, Marcucci e La Rocca, che scampare prematuramente nel 1976, già a partire dagli anni Sessanta, Kruger e Holzer più propriamente dagli anni Ottanta, con il loro lavoro verbo-visuale hanno dato voce e visibilità alle tematiche sociali e femministe, usando spesso parola e immagine come armi.

Dopo una breve introduzione biografica, per ognuna delle quattro artiste è stato analizzato l’intero percorso artistico nelle sue caratteristiche principali. Si è cercato volta per volta di far risaltare differenze e analogie tra le une e le altre, tra un contesto e un



altro e tra opera e opera. Si è scelto inoltre di selezionare alcuni dei lavori considerati maggiormente rappresentativi sia per forma, sia per contenuto cercando, per quanto possibile, di avere e fornire un quadro completo dell'evoluzione della loro produzione artistica, con il supporto sia della bibliografia, sia delle interviste fatte agli esperti del settore: Duccio Dogheria (Responsabile agli Archivi Storici del Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, MART); Patrizio Peterlini (Direttore della Fondazione Bonotto); Michelangelo Vasta (Direttore dell'Archivio Ketty La Rocca); Carlo Marcello Conti (artista e Direttore della rivista "Zeta" e della Casa Editrice Campanotto); Raffaella Perna (storica dell'arte contemporanea); Anna Lisa Baroni Frittelli (Galleria Frittelli arte contemporanea).

Tutte queste interviste, che tengono conto del contesto generale, dell'analisi ed interpretazione delle singole opere d'arte appartenenti alle rispettive collezioni (soprattutto per La Rocca e Marcucci) e del confronto con il panorama attuale, offrono spunti e riflessioni critiche inedite. Inoltre, all'interno delle interviste viene raccontata la nascita e l'evoluzione delle collezioni di Poesia Visiva di cui sono responsabili gli interlocutori. Si è portato così in luce la specifica visione che le persone e istituzioni coinvolte hanno nei confronti delle ricerche verbo-visuali.

Le ricerche di La Rocca, Marcucci, Holzer e Kruger si qualificano come strumenti di analisi critica della realtà, come azione concreta sul piano della cultura e, di conseguenza, come analisi dell'intreccio tra arte e vita. In quello che possiamo definire come un periodo di eclettismo culturale, le sperimentazioni linguistiche da un lato e quelle estetiche dall'altro hanno dato vita (e lo fanno ancora oggi, mutando costantemente forma) a quella che Lamberto Pignotti ha chiamato "civiltà del neo-ideogramma". In essa si tracciarono gli obiettivi che le arti e la cultura dovevano perseguire tramite l'unione di teoria e prassi, nella speranza di forgiare una nuova esperienza artistica in grado di inglobare forme espressive coerenti con la nuova estetica tecnologica e con le mutate istanze socio-culturali. Arte e letteratura, in ultima analisi, si consolidano come strumenti di comunicazione e di informazione contemporanea.

## *Ringraziamenti*

Questo lavoro non sarebbe stato possibile senza l'aiuto e la collaborazione delle istituzioni e degli esperti che ho avuto il piacere di intervistare in merito all'argomento di questa tesi. Ringrazio in particolare Duccio Dogheria, Responsabile agli Archivi Storici del Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (MART); Patrizio Peterlini, Direttore della Fondazione Bonotto; il Professore Michelangelo Vasta, Direttore dell'Archivio Ketty La Rocca; Carlo Marcello Conti, Direttore della rivista "Zeta" e della Casa Editrice Campanotto; Raffaella Perna, storica dell'arte contemporanea; Anna Lisa Baroni Frittelli della Galleria Frittelli Arte contemporanea. L'apporto da loro dato a questo lavoro di ricerca è stato fondamentale e la disponibilità dimostratami, in un periodo difficile come quello che stiamo vivendo, sinceramente impagabile. Un sincero ringraziamento va in special modo alla mia relatrice, la Professoressa Cristina Baldacci, che per prima mi ha fatto conoscere le artiste e gli artisti della Poesia Visiva, aiutandomi nella ricerca, appassionata, che ha portato alla stesura di questa tesi. Infine, ringrazio tutti coloro che – nonostante i problemi legati alla distanza e all'emergenza sanitaria – mi hanno aiutata e appoggiata per la buona riuscita di questo lavoro.

## Capitolo Primo

### La liberazione della donna come liberazione linguistica: le ricerche verbo-visive al femminile in Italia

#### 1.1 «Il personale è il politico»: la denuncia sociale e l'arte femminista

Nonostante negli ultimi tempi la critica le abbia rivolto un sguardo più attento, la corrente della Poesia Visiva - specialmente in ambito italiano - resta ancora da analizzare e scoprire nei suoi aspetti più inediti così come da rivalutare nel mercato dell'arte. All'interno di questo eterogeneo e vasto gruppo le personalità più interessanti, a detta di molti, risultano essere le artiste donne, di certo la componente più radicale; a titolo d'esempio, basti citare nomi quali Ketty La Rocca, Lucia Marcucci, Anna Oberto, Giulia Niccolai, Mirella Bentivoglio o, ancora, Tomaso Binga (quest'ultimo nome maschile non deve trarre in inganno, l'artista Bianca Pucciarelli in Menna cambiò difatti nome in segno di protesta e critica verso la disparità di genere). Ma dove risiede la forza delle poetesse visive? Gli anni Sessanta e Settanta, in cui le ricerche verbo-visive affondano le loro più proficue radici, sono stati anni caratterizzati da tensioni sociali, politiche, culturali, e sono stati gli anni in cui il pensiero femminista andava consolidandosi e le donne iniziavano – come mai prima di allora – a rivendicare la loro voce e la loro indipendenza. Le loro opere (dalla poesia sperimentale al collage, dalla performance al video d'artista) diventano così «scritture del disagio, della coscienza traumatizzata dell'essere state donne, perché smascherano la lingua come potere costituito ed esercizio di arroganza»<sup>1</sup>. In questa nuova e provocatoria libertà espressiva traspare la sfiducia nei confronti di una società che opprime, che manipola, che impone regole fisse e comportamenti adeguati (essere donna, essere moglie, essere madre, essere casalinga anziché artista). Le

---

<sup>1</sup> S. A. Barillà, M. A. Marchesoni, *Le donne sottovalutate della Poesia Visiva*, in "Il Sole 24 Ore", 2017; <https://www.ilsole24ore.com/art/le-donne-sottovalutate-poesia-visiva-AERpw2QC> [ultimo accesso 27 novembre 2020].

poetesse visive minano quindi i presupposti di un «monologo della cultura patriarcale»<sup>2</sup>: tramite diversi codici espressivi, segni ed enunciati, non rifiutano soltanto il linguaggio imposto – storicamente e culturalmente – dall’universo maschile, ma il linguaggio e le forme espressive della società tutta, attraverso un inevitabile quanto auspicato confronto-scontro con i mass media, simbolo per eccellenza delle ambiguità del tempo. L’arte diviene per esse, e per gli altri protagonisti del movimento, il tramite per una vera e propria guerriglia ideologica e semiologica: riappropriandosi di tecniche tipiche della poetica dadaista e futurista soprattutto, si affrontano problemi di lingua, di aggettivi, di parole e di ennesimi stereotipi che le immagini – quelle mediatiche della modernità – non fanno altro che alimentare. L’importanza di artiste come Ketty La Rocca e Lucia Marcucci, che qui vengono prese in considerazione, non deve però essere circoscritta al solo contesto socio-culturale degli anni delle contestazioni, in quanto risulta chiaro che le tematiche affrontate da loro (e dagli altri poeti visivi) rimangono tutt’oggi di una rilevanza tanto realistica quanto drammatica. Dai collages femministi e sovversivi di Barbara Kruger alla potenza della parola espressa nei *Truisms* di Jenny Holzer, queste artiste contemporanee – che possiamo definire come poetesse visive di una seconda generazione – sono la conferma di ciò. Se l’arte – come più volte è stato ribadito – riflette lo spirito del tempo, occorre allora parlare brevemente del contesto italiano di quei decenni delicati che furono gli anni Sessanta e Settanta. Trainata dall’onda del boom economico dei primi anni Sessanta, l’Italia fu testimone di un sostanziale innalzamento del benessere economico generale, che si tradusse in un profondo mutamento della vita sociale, primo fra tutti la crescita dei consumi anche al di fuori dei ceti medi (in particolar modo il consumo dei beni durevoli – come gli elettrodomestici e le auto – che divennero il simbolo di questo cambiamento epocale e che ci riportano nitidamente alla memoria le immagini della Pop Art americana, in anticipo sui tempi rispetto al nostro Paese); questo e altri fattori contribuirono alla nascita di quella che fu definita come società di massa e dell’Italia dei meravigliosi stereotipi, da *La dolce vita* di Fellini al mito delle estati italiane, passando per la perfetta casalinga borghese ritratta da rotocalchi e immagini

---

<sup>2</sup> M. Scotini, “Il soggetto imprevisto. Arte e femminismo in Italia”, in *The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy*, M. Scotini, R. Perna, Flash Art Srl, Milano 2019, pp. 195-196, qui p. 195.

pubblicitarie. Presero così forma identità collettive ampie e variegata, che condividevano esperienze e trasformazioni in cui la sfera pubblica e quella privata si confondevano. Le giovani generazioni – di cui anche gli artisti facevano senz'altro parte - divennero un importante attore collettivo; la combinazione tra una scolarizzazione di massa e l'entrata in scena dei nuovi mezzi di comunicazione contribuì a creare per loro una nuova condizione sociale e facilitò la circolazione di una cultura attiva e impegnata e di un intenso e proficuo scambio intellettuale con quanto stava accadendo in altri contesti nazionali. Ci si interrogava assieme sul futuro e l'identità dell'Europa postbellica ma, piano piano, ci si rese conto delle immense contraddizioni che ne facevano parte. Si fecero chiare le promesse non mantenute di quella società che andò delineandosi come borghese e capitalistica, dove gli spazi di emancipazione sociale restavano limitati, dove le discriminazioni classiste e di genere risultavano sempre più evidenti. Ancora più evidenti e drammatiche erano le contraddizioni tra gli ideali di libertà di una società uscita vincitrice – e si sperava migliore - dal conflitto mondiale, e la cruda realtà internazionale caratterizzata dalla minaccia nucleare e dall'oppressione sociale<sup>3</sup>. Tutto ciò gravava «sugli ideali di una generazione che di quella società era figlia, che si trovò a viverne in prima persona le contraddizioni e che ne esaltò modalità espressive e strumenti socio-culturali per contestarne talora le distorsioni talora gli stessi presupposti»<sup>4</sup>. L'anno 1968 segnò il culmine di queste tensioni: scoppia la rivoluzione culturale, sociale, politica e studentesca. E di certo non fu un fenomeno solo italiano: negli Stati Uniti i Campus venivano occupati per protestare contro la Guerra del Vietnam (tema, questo, ripreso spesso anche dalle nostre poetesse visive); Ernesto Che Guevara veniva assassinato in Bolivia; in Cina esplose la rivoluzione culturale che aprì la strada a Mao Tse-tung. Per usare le parole di Antonio Gramsci, essa fu «una rivoluzione intellettuale e morale, che parte dalla gioventù studentesca, ma che presto coinvolgerà anche il proletariato di fabbrica in Francia come in Italia e un po' ovunque in Europa e in

---

<sup>3</sup> S. N. Seneri, *L'Italia nella grande trasformazione*, in "Novecento.org", 7, 2017; <http://www.novecento.org/dossier/italia-repubblicana-70-anni-di-storia-da-insegnare/litalia-nella-grande-trasformazione/> [ultimo accesso 27 novembre 2020].

<sup>4</sup> Ibidem.

America»<sup>5</sup>. L'inadeguatezza della società percepita dai giovani italiani portò ad uno shock generazionale, sociale, culturale e di genere; shock che perdurò per un decennio e più, abbracciando gli anni Settanta, inasprendosi e alimentandosi dei cosiddetti anni di piombo. Studenti, operai, intellettuali e minoranze etniche chiedevano a gran voce di essere ascoltati dagli apparati di potere dominanti, trasformando ciò che iniziò come aggregazione spontanea in vero e proprio movimento di rivolta sociale. Ora, in questo stesso contesto socio-culturale, un'altra ondata di contestazione stava emergendo: quella della lotta femminista, la quale venne presa a carico – come vedremo – in maniera tanto acuta quanto provocatoria dalle artiste (e in misura minore dagli artisti) dell'epoca. Rispetto a quella che viene definita come una prima ondata del movimento femminista, ossia quella relativa alle suffragette che lottavano per il diritto di voto in particolar modo tra le due guerre mondiali, la seconda ondata – che ha il suo fulcro nei movimentati anni Sessanta – affronta tematiche ancor più delicate e, per certi versi, scandalose per l'epoca: le donne parlano di sessualità, una sessualità che deve essere libera, parlano di stupro e di violenza domestica, di diritti e parità di genere fuori e dentro il mondo del lavoro (di qualsiasi lavoro si tratti, compreso l'essere artista). Anche nel nostro Paese il movimento femminista assume dimensioni di massa: le piazze italiane vengono invase da migliaia di donne che protestano e lottano per i loro diritti, così spesso negati o volutamente silenziati, dalle battaglie per l'aborto a quelle per il divorzio, e molte altre ancora. Si è parlato della nostra epoca, quella attuale, come di una società post-femminista, nella quale uomini e donne hanno pari diritti e opportunità, ma non c'è dubbio che questo può essere valido solo sulla carta e non nella realtà concreta. Le discriminazioni e la violenza di genere sono tutt'altro che argomento passato, non solo all'interno delle mura domestiche ma anche nel mondo del lavoro e, purtroppo, abbiamo prova di ciò ogni giorno<sup>6</sup>. Le artiste – allora come oggi – non smettono di raccontarcelo e mostrarcelo. Forse, certo, dovremmo parlare di femminismi

---

<sup>5</sup> B. Demartinis, *Cos'è stato il '68?*, in "Resistenze Internazionali", 2018; <https://resistenzeinternazionali.it/2018/06/cose-stato-il-68/> [ultimo accesso 27 novembre 2020].

<sup>6</sup> C. Severgnini, *Dalle suffragette agli anni '90, breve storia del movimento femminista*, in "La Stampa", 2019; <https://www.lastampa.it/cronaca/2016/03/05/news/dalle-suffragette-agli-anni-90-breve-storia-del-movimento-femminista-1.36737026> [ultimo accesso 1 dicembre 2020].

al plurale e non di unico e unitario movimento femminista, in quanto, con lo scorrere dei decenni, sono state date più interpretazioni e visioni critiche del movimento – dal suo interno come dall'esterno - sia a livello artistico che puramente ideologico; oltre a ciò, molte artiste (comprese Ketty La Rocca e Lucia Marcucci) non hanno mai voluto identificarsi ufficialmente con il movimento femminista, né mai si sono definite tali, non volendo probabilmente cadere nella trappola di un'ennesima etichetta identitaria. Ciò non toglie, guardando ai fatti, che le loro opere e il loro pensiero rientrino del tutto – e in piena coscienza – in quell'ondata travolgente di rivendicazioni e diritti dell'essere donna. Al fine di condurre quanto appena detto all'ambito artistico di quegli anni, bisogna partire da una semplice domanda: che cos'è il femminismo? La portata ideologica di tale quesito sembrerà ovvia e scontata ai più, ma le risposte che nel tempo se ne sono date risultano tanto diverse quanto evasive, in primis da parte delle stesse protagoniste. Una delle affermazioni che definisce il termine in modo più chiaro è: «il femminismo è la convinzione che il genere ha costituito, e continua a costituire, una categoria fondamentale per un'organizzazione della cultura il cui criterio dominante favorisce generalmente gli uomini rispetto alle donne»<sup>7</sup>. Le tensioni tra poetica e politica, forma e contenuto, donne e femministe, riflettono da sempre le differenti visioni di chi pensa al femminismo in termini di tematica esclusivamente femminile e chi, dall'altra parte, lo considera come indagine sulla differenza sessuale che trascende le distinzioni di genere<sup>8</sup>, ossia argomento di importanza comune a tutti (molti dei poeti visivi, ad esempio, hanno affrontato – anche se forse con minor enfasi - tematiche femministe all'interno dei loro lavori). L'utilizzo del termine "arte femminista" rischia però di creare una specifica categoria verbale che – rispetto alle opere d'arte – condizionerebbe la formazione di diverse discipline artistiche. Creerebbe cioè quesiti del tipo: è una categoria estetica o concettuale? Coinvolge destinatari e generi completamente differenti o li accomuna a livello d'intenti? Queste domande, che restano tutt'oggi senza risposte definitive, ci ricordano però che «la razionalità permette

---

<sup>7</sup> P. Phelan, "Introduzione", in *Arte e Femminismo*, H. Reckitt, P. Phelan, tr. it. (2005) di M. Rotondo, Phaidon, Londra 2005, p. 18.

<sup>8</sup> H. Reckitt, "Prefazione", in *Arte e Femminismo*, H. Reckitt, P. Phelan, tr. it. (2005) di M. Rotondo, Phaidon, Londra 2005, p. 11.

di creare categorie mentre l'arte fornisce i mezzi per resistere a esse»<sup>9</sup>. Una dichiarazione dell'artista concettuale Sarah Charlesworth racchiude in sé l'insieme di rivendicazioni sociali e scelte estetiche portate avanti dalle artiste di quei movimentati decenni: «L'arte delle donne, sia visiva che letteraria, come il lavoro di altri gruppi tradizionalmente svantaggiati, ha con sé un potere straordinario: la forza creativa dell'auto-definizione. Questa può assumere la forma della rabbia, o di un'affermazione in positivo e comporta un insieme di approcci diversi alla comprensione e articolazione di quell'unica prospettiva che ci appartiene. È attraverso il lavoro della donne che ci siamo rese conto dell'inadeguatezza dei precedenti modelli patriarcali d'arte e delle relazioni con una cultura contemporanea la cui sopravvivenza è minacciata dagli stessi modelli aggressivi e competitivi che, tradizionalmente, sono stati dominanti»<sup>10</sup>. Per quanto riguarda l'ambito italiano, una prova della sofferta situazione vissuta dalle artiste donne la ritroviamo in una lettera datata 1975 di Ketty La Rocca a Lucy Lippard - che fu una delle più acute osservatrici dell'arte concettuale e femminista - in cui la nostra poetessa visiva esprimeva il peso e il disagio di essere donna in un ambiente, quello artistico, dove le disparità di genere erano ancora estremamente evidenti, e che rendevano lo svolgersi del suo lavoro «di una difficoltà incredibile»<sup>11</sup>. Ma dobbiamo notare come, rispetto al nostro Paese, è opinione diffusa che non ci siano state delle concrete esperienze femministe in ambito artistico; critiche e storiche dell'arte hanno più volte segnalato da un lato la scarsa visibilità delle artiste a livello nazionale, e dall'altro lato una notevole distanza tra la militanza e la produzione artistica nel lavoro delle artiste coinvolte nel movimento femminista. Il caso italiano presenta dunque alcune caratteristiche particolari: nonostante l'ampiezza e l'eterogeneità che l'ondata femminista ha avuto nella società dell'epoca, pare che tali tematiche in ambito artistico

---

<sup>9</sup> P. Phelan, "Introduzione", in *Arte e Femminismo*, H. Reckitt, P. Phelan, tr. it. (2005) di M. Rotondo, Phaidon, Londra 2005, p. 18.

<sup>10</sup> G. Romano, "Pratiche medialità nell'arte delle donne: 1977-2000", in *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, E. De Cecco, G. Romano, Postmedia Srl, Milano 2002, pp. 33-70, qui p. 35.

<sup>11</sup> B. Casavecchia, "1966 e dintorni: ragazze squillo, riot grrrrls in evoluzione, poesia e «lingua mancata». Ketty La Rocca, Lucia Marcucci, Giulia Niccolai", in *L'immagine della scrittura: Gruppo 70, poesia visuale e ricerche verbo-visive*, B. Casavecchia, A. Salvadori, G. Zanchetti, Mousse Publishing, Milano 2015, pp.35-45, qui p. 35.



siano rimaste ai margini di una sperimentazione e che non siano riuscite ad avere l'impatto sperato sul circuito artistico e culturale del nostro Paese. In altri termini, l'impressione è che «le tematiche femministe abbiano trovato una qualche legittimità solo se limitate allo studio delle artiste o dei rapporti tra arte e femminismo, mentre più rari sono i tentativi di mettere in crisi i modelli storiografici imperanti attraverso gli strumenti forniti dalle teorie femministe»<sup>12</sup>. Forse ciò che mancava alle artiste impegnate nell'affrontare le tematiche femministe era una voce critica e consapevole, che aiutasse la pratica a conciliarsi del tutto con la teoria. L'idea di una diversa capacità creativa appartenente alle donne e di una distinzione fondamentale tra arte femminista e femminile conservano anche nel panorama attuale una loro validità e rendono conto della inutilizzabilità della categoria "arte femminista" in Italia<sup>13</sup>. Prendendo atto dell'esistenza di queste forti divergenze critiche sul concetto di arte femminista italiana, sia nella teoria che nella pratica artistica, resta innegabile l'importanza di alcune artiste e del modo in cui hanno deciso di affrontare temi a loro cari, non solo perché importanti a livello sociale, ma perché – e forse soprattutto – vissuti sulla loro pelle. Le poetesse visive italiane degli anni Sessanta e Settanta (quali La Rocca e Marcucci) hanno mostrato, con lucidità e acutezza, ciò che il resto della società non era ancora pronto a vedere: il modo politico e provocatorio con cui demistificavano l'immagine mediatica che della donna si dava, il lavoro di decostruzione di un linguaggio – quello maschile e patriarcale – che oramai era divenuto tanto ingombrante quanto obsoleto, e tutto ciò senza mai scendere a compromessi, ha avuto e continua ad avere enormi ripercussioni. Basti pensare ad esempio alla poesia sperimentale dal titolo *Ti Ex-Amo* di Lucia Marcucci, nella quale l'artista – tramite un linguaggio e un fraseggio altamente critico e ironico – denuncia la condizione della donna («esemplare, sacrificata, impegnata, intelligente: a essa il suffragio universale»); «ogni donna ha, per legge fisica, vibrazioni costanti a

---

<sup>12</sup> G. Zapperi, "Carla Lonzi. Un'arte della vita", in *The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy*, M. Scotini, R. Perna, Flash Art Srl, Milano 2019, p. 198.

<sup>13</sup> L. Iamurri, "Sguardi situati", in *The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy*, M. Scotini, R. Perna, Flash Art Srl, Milano 2019, p. 199.

seconda delle sue disposizioni»<sup>14</sup>): in questa come in altre poesie, si tentò di decostruire – agendo dall’interno – il linguaggio egemonico del patriarcato, riproducendolo a volte mimeticamente, a volte sbeffeggiandolo con ironia, altre invece mutandone completamente le basi. Il linguaggio viene decostruito dalle artiste anche tramite altre forme, come quando Ketty La Rocca - dopo aver indagato e messo sotto accusa nei suoi collages il linguaggio distorto propagato dalla comunicazione pubblicitaria - decide di concentrarsi sul significato primigenio di questo, esplorando, tramite il mezzo fotografico, la gestualità e la forza comunicativa delle mani: nel suo libro d’artista *In principio erat* (Fig. 1) una sequenza di fotografie ritrae mani maschili e femminili che si cercano, si allontanano, si confondono e si respingono, a sottolineare l’incontro-scontro tra i due generi, accompagnate da frasi nonsense e filastrocche popolari che aumentano l’ambiguità del messaggio<sup>15</sup>. Si è detto prima di quanto questo modo di fare arte (un’arte femminista, con tutte le implicazioni del caso) abbia influenzato le generazioni successive di artisti ed artiste, di cui qui vengono prese in considerazione due figure in particolare: Barbara Kruger e Jenny Holzer. La violenza di genere e l’ambiguità del linguaggio si esprimono perfettamente in un’opera di Holzer come *Lustmord* (Fig. 2), che significa omicidio con stupro: i testi, scritti sulla pelle di uomini e donne volontari, sono presentati in un collage fotografico che non ci permette di capire quali siano le vittime, gli aggressori o gli osservatori<sup>16</sup>. La registrazione simbolica dell’atto traumatico rivela qui tutta la sua drammatica incongruenza. *Untitled (Your Body is a Battleground)*, opera dell’artista statunitense Barbara Kruger (di cui in Fig. 3 vediamo il poster-manifesto creato in occasione della protesta per la legalizzazione dell’aborto), è diventata nel tempo un’immagine iconica per le battaglie combattute dalle donne. Al pari dei collages di La Rocca e Marcucci, Kruger giustappone fotografie prese da giornali e riviste e frasi

---

<sup>14</sup> B. Casavecchia, “1966 e dintorni: ragazze squillo, riot grrrls in evoluzione, poesia e «lingua mancata». Ketty La Rocca, Lucia Marcucci, Giulia Niccolai”, in *L’immagine della scrittura: Gruppo 70, poesia visuale e ricerche verbo-visive*, B. Casavecchia, A. Salvadori, G. Zanchetti, Mousse Publishing, Milano 2015, pp.35-45, qui p. 37-38.

<sup>15</sup> L. Saccà, *Omaggio a Ketty La Rocca*, Pacini Editore, Roma 2001, p. 79.

<sup>16</sup> H. Reckitt, P. Phelan, “Femmes de siècle” in *Arte e Femminismo*, H. Reckitt, P. Phelan, tr. it. (2005) di M. Rotondo, Phaidon, Londra 2005, pp. 176-189, qui p. 181.

appartenenti al vocabolario mediatico per creare ritratti significativi del suo tempo, quello degli anni Ottanta, rappresentato in tutte le sue sfaccettature più critiche. Il critico d'arte Craig Owens, a proposito del lavoro di Barbara Kruger, così si è espresso: «lei mette in scena, a vantaggio dello spettatore, le tecniche attraverso le quali lo stereotipo produce assoggettamento, lo coinvolge in quanto soggetto»<sup>17</sup>. Da queste poche parole è chiaro il collegamento con il lavoro e il pensiero delle poetesse visive della generazione precedente, la loro influenza e l'impatto che queste tematiche hanno avuto per gli anni a venire. Nonostante il panorama di esperienze e percorsi sia ricco e variegato, è possibile trovare nella parola e nel corpo i due poli attorno ai quali ruota la gran parte dei lavori di queste quattro artiste: la parola come slogan, o come verso poetico, il corpo come immagine, o come corpo fisico. Sfidare le rappresentazioni stereotipate della donna attraverso la provocazione e l'ironia in opere nelle quali l'accostamento tra parola e immagine è straniante e irridente fu parte integrante del lavoro di La Rocca e Marcucci; in ugual modo – anche se in una società profondamente cambiata, non siamo ancora certi se in meglio – Kruger e Holzer attuano lo stesso procedimento, volto, seppur con media e forme diverse, a creare coscienza critica nello spettatore e a gettare uno sguardo attento sul mondo che le circonda.

---

<sup>17</sup> T. N. Goodeve, "L'arte di parlare chiaro", in *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, E. De Cecco, G. Romano, tr. it. (2002) di B. Casavecchia, M. Gioni, M. Robecchi, Postmedia Srl, Milano 2002, pp. 117-126, qui p. 125.



Fig. 1

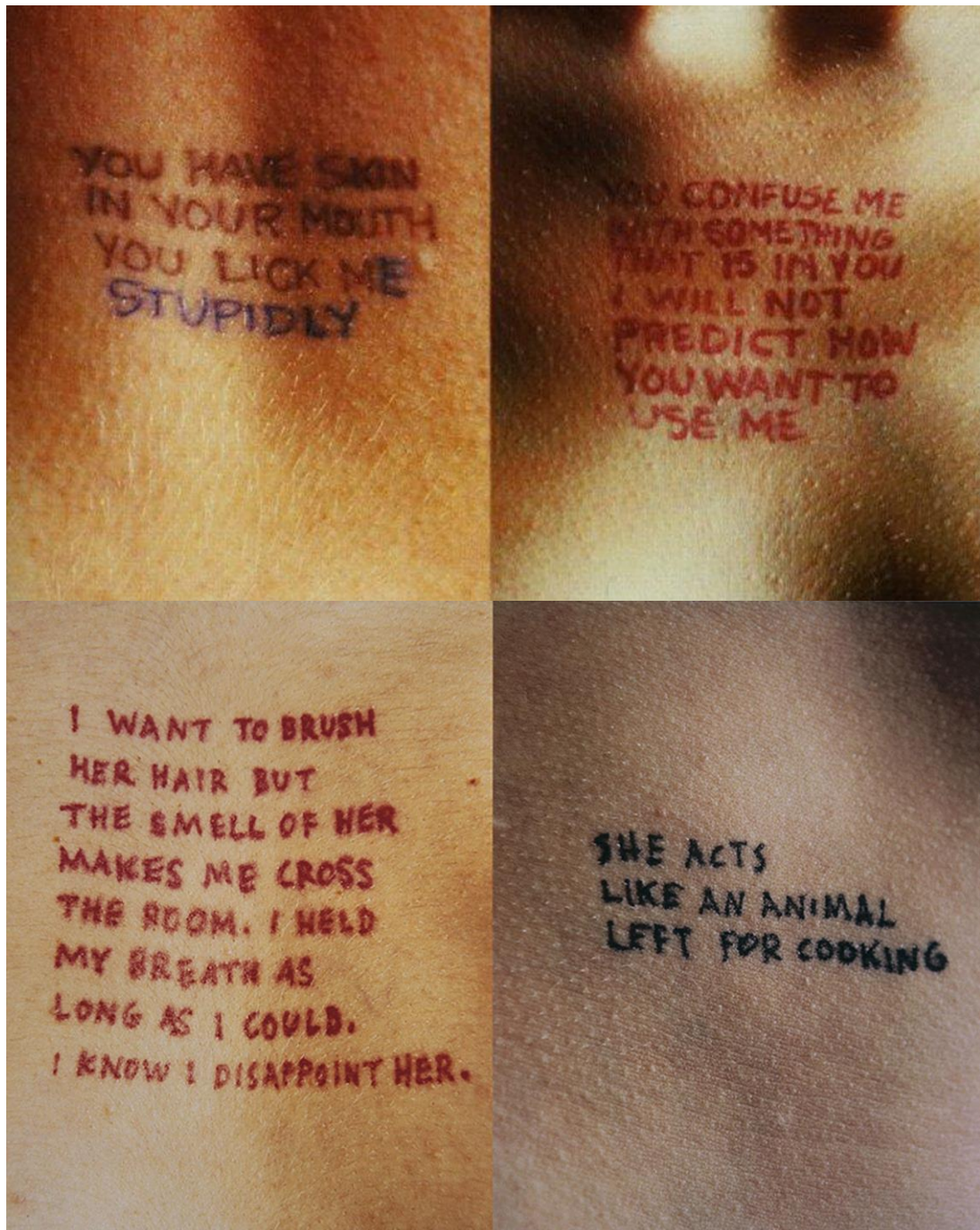


Fig. 2



Fig. 3

## **1.2 Interdisciplinarietà e intermedialità nelle poetiche dell'opera aperta**

Si è a lungo parlato, specialmente dal secondo dopoguerra in avanti, di come le poetiche alla base delle varie correnti artistiche siano state volta per volta definite aperte e interdisciplinari. Dopo lo shock causato dal secondo conflitto mondiale e la drammatica consapevolezza che ne seguì, anche l'arte sentì il bisogno di rinnovarsi, di evolvere, di aprire un nuovo capitolo del suo modo di essere. Gli artisti tradussero nelle loro opere questa necessità nei modi più svariati, dall'Arte Informale all'Espressionismo Astratto d'oltreoceano, dal Concettuale e la Pop fino all'Arte Povera, dall'Happening e la Performance fino alla Body Art. Ciò che accomuna tutte queste tipologie di espressione artistica è la volontà – da parte degli autori – di non porsi dei confini fissi, siano essi puramente fisici o ideologici. L'arte non è più identificabile con il quadro o la scultura da museificare, ma si identifica – riprendendo dettami futuristi e dadaisti – con la vita stessa; e la vita, appare chiaro, non è opera chiusa e definita. È invece aperta, non-finita, indefinibile, spesso ambigua e mai certa, in continua evoluzione all'interno di un campo di possibilità. Ed ecco che qui l'opera d'arte, in particolare con la spinta delle Neoavanguardie, dà i suoi migliori frutti. Non solo libertà di forma e contenuto, ma anche maggiore libertà nello stesso processo artistico (si pensi a quanta importanza ha avuto questo termine per l'arte concettuale) e per il ruolo dell'artista: l'opera autoriale viene ora creata a due, quattro, sei mani – e chi si vuole aggiungere si aggiunga. Mani e creatività del pittore, assieme a quelle del musicista, assieme all'attore teatrale, al critico e allo scrittore. In altre parole: un'opera interdisciplinare. Certo non tutti i movimenti e non tutti gli artisti hanno abbracciato allo stesso modo questo rinnovamento del fare artistico, ma è altresì difficile riscontrare – dagli anni Cinquanta e Sessanta in poi – una poetica che non sia stata influenzata o che non abbia con sé l'apporto di altre discipline contemporanee. Del resto, tutti i campi del sapere, da quello umanistico a quello più prettamente scientifico, attraversavano uguali rivoluzioni. In ambito artistico, prima ancora delle esperienze del Bauhaus e del Black Mountain College, un'idea di interdisciplinarietà la troviamo nel gruppo dei futuristi italiani: celebri le loro serate, nelle quali si alternavano – o meglio, si mescolavano - letture di manifesti e poesie futuriste

assieme a spettacoli musicali, esposizioni di quadri e recitazioni provocatorie (per non parlare delle lezioni di cucina futurista). Gli eventi al Cabaret Voltaire dei dadaisti non differivano di molto; su richiesta dei fondatori del movimento, la sala sul retro di questo locale venne adibita a luogo di ritrovo dada con intento artistico: i giovani artisti di Zurigo si esibivano in danze, letture poetiche ed esibizioni musicali sperimentali, nonché in spettacoli provocatori – delle vere e proprie performance ante litteram. Validi per entrambi i movimenti – nonostante le modalità dissacranti – i concetti di collettività, così come quello di contestazione artistica, ponevano qui le loro basi. Più vicini al nostro tempo, basti qui accennare ai due convegni organizzati dall'eterogeneo gruppo dei poeti visivi al Forte di Belvedere di Firenze nel 1963 e nell'anno immediatamente successivo, che affrontavano i temi scottanti relativi a "Arte e Comunicazione" e "Arte e Tecnologia": in queste due occasioni, i protagonisti si trovarono a discutere animatamente di interdisciplinarietà e di interartisticità, ossia di quelle pratiche artistiche che con forza stavano smuovendo e – a detta loro svecchiando – l'ambiente culturale dell'epoca. Tutto ciò avrebbe portato all'idea di una poesia totale, attuata cioè tramite un procedimento sinestetico, includendo negli spettacoli suoni e rumori, azioni, gesti e materiali tra i più disparati. Nonostante le differenti modalità, le sperimentazioni futuriste e dadaiste rappresentavano anche allora una decisa rottura rispetto alle forme tradizionali dell'arte e coincidevano – senza esserne stupiti – con un periodo di tensioni e cambiamenti sociali. Se pensiamo al contesto in cui si forma invece la Poesia Visiva (altro gruppo altamente interdisciplinare, formato da pittori, scrittori, musicisti e critici), questo aspetto risulta ancora più significativo: il cambiamento sociale porta al cambiamento della vita, che porta al cambiamento dell'arte. L'artista (e abbracciando il concetto di opera aperta mi riferisco con questo termine alla figura del pittore così come del poeta, del musicista o del regista, ossia artista in quanto attore creativo), considerato dall'era dei tempi dotato di spiccata sensibilità nei confronti del mondo che lo circonda, è spesso il primo a rendersi conto di tali cambiamenti e a metterli quindi in atto, rappresentandoli criticamente tramite i mezzi a sua disposizione. Chiaro esempio di questa predisposizione risulta essere il movimento Fluxus (che ha intrattenuto molti rapporti con i nostri poeti visivi), che dalla fine degli anni Cinquanta e per tutti i Sessanta



formò una rete interdisciplinare di artisti che, attraverso le loro opere – queste sì davvero aperte – diffondevano idee rivoluzionarie, a tratti persino anarchiche, ma di sapiente inventiva, contestando sia i canoni dell’opera d’arte tradizionalmente intesa, sia la struttura mercantile del sistema<sup>18</sup>. L’intero movimento, concepito da George Maciunas, fu un tentativo – tanto sperimentale quanto rivoluzionario - di fondere le istanze innovatrici culturali con quelle sociali e politiche del tempo. Come riportato da Cristina Casero ed Elena Di Raddo nel libro *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell’arte*, secondo il critico americano Arthur Danto «il momento che ha segnato la cesura definitiva con il passato, con l’abbandono di una concezione della storia intesa come una “sorta di narrazione razionale” coincideva proprio con gli anni Settanta del Novecento»<sup>19</sup>; lo storico dell’arte Hans Belting, dal canto suo, anticipava agli anni Sessanta una presunta “fine dell’arte” come normalmente la intendiamo. Possiamo affermare che il vero dibattito culturale di quei decenni gravava proprio attorno al concetto di autocoscienza dell’arte e quindi anche sul suo ruolo all’interno della società. Al di là dei mezzi utilizzati dagli autori (chi sceglieva le tecniche tradizionali e chi, dall’altro lato, si avvicinava ai nuovi media tecnologici), l’operazione che l’artista faceva era prettamente concettuale e analitica: «una riflessione di natura filosofica sul linguaggio dell’arte»<sup>20</sup>. La ricerca artistica italiana di quegli anni, impegnata non solo nella sperimentazione metalinguistica e intermediale, si confrontava – spesso a suon di battaglia – con gli aspetti legati alla situazione sociale, economica e politica del Paese cui gli artisti appartenevano, sull’onda di quel “percepire e agire”, o piuttosto, “percepire e mostrare” di cui prima si parlava. In quello che si configurò come una sorta di laboratorio socio-culturale, l’arte divenne lo strumento tramite il quale interrogarsi sui modelli sociali esistenti, i meccanismi economici e i sistemi di produzione e fruizione dell’arte stessa, praticando una sperimentazione artistica per riformulare e riconfigurare

---

<sup>18</sup> S. Castelli, *Fluxus: quando l’ironia è rivoluzionaria*, in “Artribune”, 2012; <https://www.artribune.com/report/2012/07/fluxus-quando-lironia-e-rivoluzionaria/> [ultimo accesso 3 dicembre 2020].

<sup>19</sup> C. Casero, E. Di Raddo, *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell’arte*, Postmedia Srl, Milano 2015, p. 7.

<sup>20</sup> Ibidem.

nuovi e più liberi parametri di lettura e composizione del linguaggio visivo<sup>21</sup>. Opera aperta dunque, non solo per l'interdisciplinarietà, non solo per i contenuti e le intenzioni, ma opera aperta anche come intermedialità, concetto quest'ultimo divenuto di importanza capitale per comprendere l'arte di tutta la metà del Ventesimo secolo. Secondo il poeta e compositore Dick Higgins – che nel 1966 pubblicò nel primo numero di *Something Else Newsletter* un testo dal titolo *Intermedia* – tale termine si presenta come descrittivo e non prescrittivo, in quanto dà la possibilità di nominare degli oggetti che, fino a quel momento, non erano classificabili in modo preciso. Ancora, secondo l'autore questi "oggetti" sembrano crearsi incidentalmente, quasi per sbaglio, spesso sotto una spinta innovatrice che parte da cambiamenti radicali nella società: possiamo sintetizzare questo cambiamento nel passaggio «dalla categoria alla continuità e che, di fatto, rende obsoleti i linguaggi artistici storici consolidati»<sup>22</sup>. Ciò che Higgins individua, a partire dagli anni Sessanta, è una svolta epocale che egli stesso paragona alla rivoluzione culturale avvenuta con il Rinascimento, evidenziando, secondo questa linea, una sorta di periodo storico – quello degli anni Sessanta - identificabile con il termine intermedia: ma, ed è da sottolineare, l'autore stesso afferma che per ogni periodo storico l'intermedialità si offre come possibilità (o aspirazione?) ogniqualvolta ci sia il desiderio di combinare uno o più media insieme<sup>23</sup>. La moltiplicazione dei media e le loro interrelazioni sono tipici di una società non più impostata su rigidi schemi e categorizzazioni sociali: fino al Diciannovesimo secolo l'artista specializzato nel medium prescelto (pittura, scultura e via dicendo) realizzava delle opere che gli permettevano di acquisire significato e legittimazione all'interno di un sistema sociale che condivideva le stesse regole di base. Con il Ventesimo secolo, e la spinta delle Avanguardie, è al contrario la confusione dei linguaggi a diventare un valore, in una società – soprattutto dopo il secondo conflitto mondiale – che di lineare e chiaro non aveva più nulla<sup>24</sup>. Così,

---

<sup>21</sup> C. Iaquina, "L'«anomalia» italiana: azioni, interventi e performatività nelle pratiche e nelle attività artistiche degli anni Settanta", in *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, C. Casero, E. Di Raddo, Postmedia Srl, Milano 2015, pp. 89-104, qui p. 92-93.

<sup>22</sup> P. Peterlini, *Intermedialità: una possibilità o un'aspirazione*, in "Flash Art", 2020; [https://flash-art.it/article/intermedialita-una-possibilita-o-unaspirazione/#\\_ednref](https://flash-art.it/article/intermedialita-una-possibilita-o-unaspirazione/#_ednref) [ultimo accesso 4 dicembre 2020].

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ibidem.

mentre si crede che l'avanguardia artistica non abbia un rapporto di continuità con la comunità degli uomini in cui vive e si forma, e si ritiene invece che l'arte tradizionale lo conservi, in realtà accade esattamente il contrario: «arroccata al limite estremo della comunicabilità, l'avanguardia artistica è l'unica a intrattenere un rapporto di significazione col mondo in cui vive»<sup>25</sup>. Per fare un esempio inerente al tema qui trattato, si pensi al movimento della Poesia Visiva: tutta la poesia sperimentale (e includiamo in questo termine anche la Poesia Sonora, quella Tecnologica, quella Concreta, sull'onda di quella interdisciplinarietà cui accennavamo) si mostra al pubblico come una miscela di possibilità espressive offerte dal linguaggio. In questa miscela - non a caso - la dimensione sonora, letteraria, figurativa, cinematografica e gestuale si relazionano tra loro creando una forma completamente nuova di linguaggio; linguaggio che doveva incarnare, seppur in maniera criticamente ironica, lo spirito di quel tempo (rifacendosi alla rivoluzione dantesca, molti dei poeti visivi propugnavano l'idea di un moderno - e nuovo - volgare). Il termine intermedia si riferisce quindi a forme artistiche dal carattere fluido, aperto, che superano la tradizionale distinzione tra i generi. Importantissimo in tale contesto il concetto di singlossia, che fu strumento specifico dei poeti visivi. La semiologa Rossana Apicella definisce lo strumento singlossico come il punto d'incrocio tra il linguaggio iconico e quello fonosemantico, ossia tra immagine e verbo. Inoltre, la singlossia consentirebbe, grazie alla sua immediatezza, la convergenza di più tipologie di segno artistico<sup>26</sup>. Nello specifico, a differenza della paraglossia (in cui i due linguaggi coesistono in maniera parallela - come nei manifesti in stile *Liberty* - e l'eliminazione di uno dei due non porta alla decodifica dell'altro), l'uso della singlossia impone che un linguaggio non possa essere comprensibile senza la presenza dell'altro. Categoria interna all'ambito della singlossia risulta essere l'antiglossia, che consiste nell'urto causato dall'incontro-scontro tra i due elementi costitutivi dell'opera, procedimento questo tipico anch'esso della Poesia Visiva. Risulta chiaro capire come il concetto di

---

<sup>25</sup> U. Eco, "Del modo di formare come impegno sulla realtà", in *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962), U. Eco, Bompiani/RCS Libri, Milano 2016, pp. 235-290, qui p. 264.

<sup>26</sup> A. Gaudio, *La Parola all'Immagine e il futurgappismo mancato*, in "Le reti di Dedalus", 2013; [http://www.retidedalus.it/Archivi/2013/febbraio/LUOGO\\_COMUNE/3\\_saggio.htm](http://www.retidedalus.it/Archivi/2013/febbraio/LUOGO_COMUNE/3_saggio.htm) [ultimo accesso 10 dicembre 2020].

singlossia sia particolarmente adatto ad una poetica dell'opera aperta, in cui non solo più linguaggi e più media coesistono e si relazionano, ma fungono uno da supporto dell'altro, aprendosi alle interpretazioni del fruitore. Usando le parole di Umberto Eco, «la poetica dell'opera aperta tende, come dice Pousseur, a promuovere nell'interprete "atti di libertà cosciente", a porlo come centro attivo di una rete di relazioni inesauribili, tra le quali egli instaura la propria forma»<sup>27</sup>; dalla parte dell'attore creativo (sia esso pittore, poeta o musicista), egli «anziché subire l'apertura come dato di fatto inevitabile, la elegge a programma produttivo, ed anzi offre l'opera in modo da promuovere la massima apertura possibile»<sup>28</sup>. Secondo l'autore, fin dai tempi antichi la fruizione dell'opera d'arte è stata soggetta a possibili diverse interpretazioni da parte dello spettatore, ma – e questa è la differenza – fu solo con il Novecento che l'apertura a più interpretazioni venne posta come base delle poetiche e considerata elemento da valorizzare in quanto tale. Per quanto riguarda il panorama artistico italiano, questa nuova apertura (intermediale e interdisciplinare) tra gli anni Sessanta e Settanta prende la direzione di una destrutturazione della forma estetica tradizionalmente intesa, mutandone basi compositive e spaziali, che andò manifestandosi in opere costruite su «simultaneità semiotica, verbalizzazione, irruzione del reale, animazione, evento-situazione, frammentazione, discontinuità, dialogo e inchiesta»<sup>29</sup>. Tale destrutturazione e demistificazione, a livello di forme e di contenuti, genera opere che hanno un impatto spesso immediato sullo spettatore, causandogli una sorta di shock, di straniamento vero e proprio. Nel lavoro delle nostre poetesse visive, l'accostamento ardito tra immagine e parola, tramite un montaggio che – dagli insegnamenti di Ejzenstejn – è volto a creare turbamento e pensiero critico in chi li osserva, è uno dei punti chiave di tutta questa sperimentazione artistica. Ciò non vale solo per la tecnica del collage, ma si riferisce a tutto il ripensamento critico dell'opera d'arte e del suo ruolo all'interno della società.

---

<sup>27</sup> U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962), Bompiani/RCS Libri, Milano 2016, p. 35.

<sup>28</sup> Ivi, p. 36.

<sup>29</sup> C. Iaquina, "L'«anomalia» italiana: azioni, interventi e performatività nelle pratiche e nelle attività artistiche degli anni Settanta", in *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, C. Casero, E. Di Raddo, Postmedia Srl, Milano 2015, pp. 89-104, qui p. 91.

Teoria dello straniamento che si riflette anche nelle altre tecniche, dal video alle azioni performative, creando opere "aperte" dalla forte ambiguità. Straniamento, ambiguità, apertura, fluidità, interdisciplinarietà e intermedialità, sperimentazione: tutti termini che sono figli del loro tempo. Così, in questi anni di cambiamenti e sperimentazioni, Ketty La Rocca parte dal collage verbo-visivo in cui immagine e parola dialogano e si scontrano, per poi approdare al video e alla performance; Lucia Marcucci, oltre agli innumerevoli collages, crea dei libri oggetto – che si identificano come sculture, fatte tanto di parole quanto di immagini – e, assieme ai compagni, sviluppa la sua ricerca anche in direzione della Cinepoesia e delle tecniche di montaggio cinematografico non-lineari. La corrente della Poesia Visiva nasce proprio da tutte quelle sperimentazioni artistiche e letterarie che dagli inizi del Novecento si sono portate avanti, fino alla rivalutazione e reinterpretazione attuata in quel clima di eclettismo culturale in cui si svilupparono le Neoavanguardie degli anni Sessanta. In definitiva, la scrittura verbo-visiva può essere intesa come quella modalità espressiva che cerca di comprendere «sia quelle forme di comunicazione verbale che intendono anche farsi vedere (nel senso "pittorico" del termine), sia quelle forme di comunicazione visiva che intendono anche farsi leggere (nel senso "letterario" del termine)»<sup>30</sup> e in cui si fa chiara «la consapevolezza che fra Letteratura e Arti visive, fra Pagina e Quadro, fra Parola e Immagine, non ci sono frontiere precise e neppure occasionali sconfinamenti, ma piuttosto sistematiche sovrapposizioni e integrazioni nel segno della continuità»<sup>31</sup>. Gli artisti tentarono di trovare una soluzione alla crisi che la società stava vivendo, soluzione che trovarono nell'unico modo che gli era possibile, ossia offrendoci delle immagini del mondo «che valgono quali metafore epistemologiche: e costituiscono un nuovo modo di vedere, di sentire, di capire e accettare un universo in cui i rapporti tradizionali sono andati in frantumi e in cui si stanno faticosamente delineando nuove possibilità di rapporto»<sup>32</sup>. Intermedialità e interdisciplinarietà quindi, unite in una libera sperimentazione estetica e

---

<sup>30</sup> L. Pignotti, S. Stefanelli, *La scrittura verbo-visiva. Le avanguardie del Novecento tra parola e immagine*, a cura di U. Eco, *Espresso Strumenti*, 1980, vol. 11, pp. 9-10.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962), Bompiani/RCS Libri, Milano 2016, p. 3.

ideologica. Questi periodi di rinnovamento artistico hanno sempre portato l'uomo moderno a porsi una domanda fondamentale: che l'arte contemporanea – decostruendo i modelli e gli schemi tradizionali – possa rappresentare uno strumento pedagogico con funzione di liberazione?<sup>33</sup> E che questa liberazione, una volta colta, possa essere trasmessa al di là del livello del gusto, per essere estesa alla società tutta? In fondo, e qui Eco ci dà un'altra grande lezione, malattie sociali come la massificazione, il conformismo o l'etero-direzione sono «il frutto di una passiva acquisizione di standard di comprensione e giudizio che vengono identificati con la “buona forma” in morale come in politica, in dietetica e nel campo della moda, a livello dei gusti estetici o dei principi pedagogici (...) nella cui ridondanza l'uomo medio si riposa senza sforzo»<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962), Bompiani/RCS Libri, Milano 2016, p. 151.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

### **1.3 Quando il testo diventa immagine: dai *Calligrammes* e le tavole parolibere fino ai manifesti pubblicitari**

Al giorno d'oggi la convivenza di parole e immagini, così come la diretta trasformazione di segni verbali in elementi visivi, è un fatto del tutto normale, entrato nel costume e nella quotidianità di tutti i giorni, praticato dai mass media e presente anche in recenti e riconosciute manifestazioni artistiche, quali il graffitismo e la Street Art, che esaltano al massimo le potenzialità di entrambe le espressioni. Ma le possibilità visive della parola scritta vantano radici antichissime: d'altronde, oltre al significato semantico che viene dato loro dalle convenzioni linguistiche, lettere e grafemi non sono altro che segni tracciati su una superficie e, in quanto tali, sono leggibili anche come immagini. La comunicazione visiva orbita attorno a due poli: leggere e guardare. Da un lato, davanti agli occhi del fruitore si presentano una serie di simboli e segni convenzionali (la parola, che poi si farà scrittura), che rimandano a una messa in ordine del mondo, sequenziale, «secondo il principio del tempo e del respiro»<sup>35</sup>, il che significa – riprendendo una riflessione dell'illustratore americano Warren Chappell – che «siamo legati a quello che leggiamo da un movimento ritmico. Per guardare le cose, o le liberiamo lasciandole vagare, oppure le blocchiamo nel loro movimento. Guardando, tratteniamo il respiro oppure (nel peggiore dei casi) ansimiamo. Leggendo invece respiriamo»<sup>36</sup>; dal lato opposto, invece, il fruitore si trova davanti una realtà altra, ossia un'immagine del mondo, organizzata secondo principi di significazione. Queste due azioni fondamentali creano una moltitudine di casi intermedi, in cui leggere e guardare si mescolano e si supportano a vicenda: la parola scritta ne è il fulcro. Essa ha alle spalle un percorso millenario che si è evoluto per gran parte al di fuori della dimensione puramente visiva, in cui vi giunge solo con l'invenzione della scrittura. Ed ecco che, nel farsi scrittura, la parola – oltre ad essere sequenziale e temporalmente ordinata – torna a mescolarsi con il mondo reale, e per questo anche visivo, tramite la mediazione della voce; difatti, la parola è suono, e con esso noi vibriamo e comunichiamo. Da qui nascono forme ibride

---

<sup>35</sup> D. Barbieri, *Guardare e leggere. La comunicazione visiva dalla pittura alla tipografia* (2011), Carrocci editore, Roma 2017, p. 10.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 9.

di comunicazione visiva che hanno caratterizzato da sempre tutte le culture umane, in cui il guardare e il leggere interagiscono in maniera profonda e solida, anche quando sembrano all'apparenza molto distanti tra loro. L'azione del leggere sembra avere poco a che fare con il cinema (in cui l'immagine regna sovrana), per esempio, ma il discorso filmico non esisterebbe se, a valle, non fosse stato possibile trasformare il flusso degli eventi in flusso di scrittura. Il leggere, dall'altro lato, è spesso contaminato dal guardare: basti pensare a certe calligrafie orientali, in cui la funzione di leggibilità lascia il posto al godimento della visione estetica<sup>37</sup>. È impossibile qui tracciare un percorso storico relativo all'evoluzione della parola nel suo rapporto con l'immagine, in quanto non solo millenario ma dalle più svariate sfaccettature: per ogni epoca, questa relazione assumeva caratteri e importanza differenti. Alcune decine di migliaia di anni fa, per cominciare, i cavernicoli di Altamira disegnavano nelle pareti rocciose straordinarie figure di animali, per rappresentare – presumibilmente – scene di caccia da tramandare al resto della tribù. Tramite questi racconti, «la cultura umana si impadroniva del mondo, lo riempiva di senso, lo spiegava, ribadiva l'individualità tribale e la sua differenza rispetto alla natura ostile che la circondava»<sup>38</sup>. Nello stesso periodo, molto prima dell'invenzione della scrittura, l'essere umano faceva probabilmente già uso di simboli e segni convenzionali per comunicare efficacemente all'interno della comunità in cui viveva. I bisonti dipinti nelle grotte di Altamira sono chiaramente qualcosa di differente dall'animale del contesto naturale, e sono differenti perché prodotti dall'uomo per trasmettere informazioni: possono dunque essere intesi come dei segni – in qualche modo già convenzionali – anche se ricoprono un ruolo comunicativamente più complesso rispetto ad altre tipologie di simboli più elementari. La scrittura nascerà proprio quando questi segni elementari potranno essere organizzati ad un livello sufficientemente complesso. La poesia, che nacque persino prima della scrittura e che veniva tramandata tramite il canto (e spesso l'accompagnamento musicale, a ricordarci di quanto queste due espressioni artistiche, quella poetica e quella musicale, siano da sempre intrecciate), pur essendo più legata alla voce di quanto non lo sia la prosa,

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 12.

<sup>38</sup> Ivi, p. 13.



prevede però una maggiore e più complessa composizione grafica (si pensi all'articolazione dei sonetti in quartine e terzine), destinata – con lo scorrere dei secoli – a caricarsi di significato autonomo. È importante specificare che la forma grafica di cui parliamo non fa riferimento ad un puro atto del guardare, in quanto tali composizioni restano fortemente codificate, senza nessun riutilizzo semantico. Ma, ed è l'aspetto che qui conta, è proprio questa rilevanza comunicativa che permetterà lo sviluppo di una scrittura poetica la quale fonderà parte del suo essere su questa componente visiva, non solo a livello convenzionale, ma nel senso di un vero e proprio guardare.<sup>39</sup> Uno scritto di Paul De Vree del 1972 pubblicato sulla rivista "Lotta Poetica" – una delle maggiori testate di Poesia Visiva in Italia – permette di tracciare una sorta di percorso evolutivo della poesia sperimentale. In questo scritto, De Vree afferma: «con la poesia visiva ci troviamo al terzo stadio di una rivoluzione della poesia cominciata dopo l'apparizione nel XIX secolo del poeta maledetto. Quest'ultimo fu un anticonformista, la cui posizione sociale lo condannò a diventare uno schizofrenico (...). Ma aveva indicato che una società stava morendo. La Prima guerra mondiale ne fu la prova».<sup>40</sup> Con l'avvento del poeta maledetto avviene quindi una messa in crisi strutturale del discorso poetico, nel quale il linguaggio inizia ad essere spogliato di tutti i suoi codici convenzionali. Da Baudelaire a Rimbaud fino a Mallarmé e Apollinaire, la ricerca si focalizzò sulle regole del linguaggio e, ancora più importante, si aprì la strada «all'intrusione nella poesia di tutto ciò che non è parola»<sup>41</sup>; si aprì quindi la strada a tutte quelle ricerche che nell'arco del Novecento sperimentarono l'aspetto extra-linguistico. Guillaume Apollinaire, con i suoi *Calligrammes* (1913-1916), nei primi decenni del secolo scorso tentò di rompere l'ordine del verso: l'eliminazione totale della punteggiatura, le interruzioni forzate a metà verso, gli spazi bianchi che acquisiscono valore autonomo. Tutto ciò portava la poesia a identificarsi come un disegno e a farle scoprire nuove possibilità visive, che si sarebbero manifestate in una particolare sensibilità pittorica nell'affrontare la pagina bianca. Curioso a tale proposito il fatto che la prima raccolta – che non fu però realizzata

---

<sup>39</sup> Ivi, p. 194.

<sup>40</sup> P. Peterlini, *Rivoluzione a Parole. Poesia sperimentale internazionale dal 1946 a oggi. Manifesti e testi teorici*, Danilo Montanari Editore, Ravenna 2019, p. 9.

<sup>41</sup> Ivi, p. 11.

– dei primi ideogrammi lirici di Apollinaire avrebbe dovuto intitolarsi *Et moi aussi je suis peintre*: un poeta come Apollinaire che ad un certo punto si dichiara anche pittore è un chiaro segno della consapevolezza che il connubio tra i due linguaggi può comunicare qualcosa di nuovo, diverso, che sfugge all'uso di uno soltanto di essi<sup>42</sup>. Al di là della portata rivoluzionaria, i *Calligrammes* risultano però di difficile inquadramento: l'autore mantiene infatti un sostanziale rispetto delle strutture sintattiche del discorso e quindi, di conseguenza, la sonorità di questi poemi è assimilabile ad una «melodia tradizionale»<sup>43</sup>. Difatti, nonostante il verso scorra libero sulla pagina - ad esempio dall'alto verso il basso, o in diagonale, prendendo forme diverse spesso a seconda del tema trattato, come in *Il Pleut* (Fig. 4), che ricorda lo scorrere della pioggia - le regole di base della composizione poetica restano pressoché intatte: una volta intuito come leggerla, la sonorità fuoriesce da sé. D'altro canto, però, all'interno dei suoi poemi si trovano sperimentalismi davvero inediti, quali quelli relativi alla materia grafica: alcune scritte sono in inchiostro rosso, altre sono stilate su una scorza d'albero. L'analisi di queste operazioni potrebbe portare ad affascinanti scoperte sulla relazione «tra immagine e parola manoscritta come proiezione immediata dell'io»<sup>44</sup>, quasi una sorta di inconsapevole scrittura automatica, che si manifesterà pienamente con il surrealismo. Interessante, a tal proposito, pensare al connubio tra parola manoscritta e immagine in opere molto più recenti – quelle della Poesia Visiva – quali ad esempio la serie delle *Riduzioni* (Fig. 5) di Ketty La Rocca, in cui l'immagine lentamente svanisce per lasciare il posto ad un fraseggio a mano che ne traccia il contorno il quale, più che portatore di senso, pare un flusso di coscienza. In conclusione, possiamo dire che per Apollinaire il calligramma rappresentava il modo migliore di esprimere un concetto, rappresentandolo tramite la giustapposizione di segno, disegno e pensiero poetico. Com'è chiaro, ciò costringeva l'occhio ad accettare una visione globale della parola scritta: questa lezione, di capitale importanza, venne immediatamente recepita e portata ai limiti estremi dai contemporanei futuristi con le loro "parole in libertà".

---

<sup>42</sup> Ivi, p. 12.

<sup>43</sup> L. Pignotti, S. Stefanelli, *La scrittura verbo-visiva. Le avanguardie del Novecento tra parola e immagine*, a cura di U. Eco, Espresso Strumenti, 1980, vol. 11, p. 68.

<sup>44</sup> Ivi, p. 68.

Riprendendo il precedente scritto di De Vree, egli continua affermando che con i poeti futuristi e dadaisti «ebbe inizio la revisione del materiale artistico e contemporaneamente la presa di posizione marxista nei confronti del mondo capitalista (...). Da una parte venne lanciata la formula che la nuova arte sarebbe stata il prodotto di una fusione delle arti, dall'altra che l'artista non avrebbe più potuto disfarsi della propria responsabilità sociale»<sup>45</sup>. Da queste poche parole risulta chiaro come il movimento della Poesia Visiva si sia rifatto, non solo in alcune tecniche ma anche ideologicamente al pensiero futurista e dadaista. Pietro Favari sottolinea giustamente come, in Italia, la componente visuale entri nel discorso poetico in due momenti particolari del Novecento, quello dei primi decenni e quello degli anni Cinquanta e Sessanta: il primo, relativo all'epoca del parolibero futurista, rappresentò «la volontà di uscire dai confini ristretti della cultura provinciale dell'epoca giolittiana, di adeguare l'espressione artistica alla morfologia della civiltà industriale»<sup>46</sup>; il secondo momento, invece, si identificò con la nascita della società di massa, la quale impose «l'immagine attraverso la diffusione di manifesti pubblicitari e cartelloni teatrali, attraverso la divulgazione di fotografia e cinema, rendendola sempre più funzionale alle esigenze dell'immediatezza comunicativa»<sup>47</sup>. Il rapporto tra parola e immagine, tra dimensione verbale e dimensione iconica, assumeva quindi anche carattere extra-letterario. Ma, tornando ai futuristi, cosa sono le tavole parolibere? Anzitutto bisogna chiarire la distinzione di base tra le "parole in libertà", che sono state una sperimentazione propria degli inizi del futurismo, e le "tavole parolibere" vere e proprie, le quali costituiscono la piena realizzazione di un linguaggio verbo-visivo. Luciano Caruso e Stelio Maria Martini hanno affermato che «le parole in libertà restano ancora una scrittura poetica in qualche modo tradizionale pur costituendo un primo gradino d'accesso alle tavole parolibere»<sup>48</sup> mentre «la vera novità dei futuristi fu proprio nell'approccio diretto con la (nella)

---

<sup>45</sup> P. Peterlini, *Rivoluzione a Parole. Poesia sperimentale internazionale dal 1946 a oggi. Manifesti e testi teorici*, Danilo Montanari Editore, Ravenna 2019, p. 9.

<sup>46</sup> L. Pignotti, S. Stefanelli, *La scrittura verbo-visiva. Le avanguardie del Novecento tra parola e immagine*, a cura di U. Eco, Espresso Strumenti, 1980, vol. 11, pp. 35-36.

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> Ivi, p. 37.

materia»<sup>49</sup>, intendendo con essa il piano della materialità della scrittura. Siamo nel 1919 quando Filippo Tommaso Marinetti, padre del futurismo, pubblica una raccolta di testi che comprendono – assieme ai manifesti letterari – alcune delle tavole parolibere più famose, tra cui *Le soir, couchée dans son lit, elle relisait la lettre de son artilleur au front* (Fig. 6). Il loro significato deve essere ricercato, tra le altre cose, nel fatto che l'artista si spinse molto oltre i limiti della tavola parolibera, immettendo «le parti verbali dal discorso in un più ampio contesto spaziale e semantomorfico ottenuto con la fusione di una scrittura tipografica, di segni di varia derivazione e di macchie sorprese nella loro estasi metabolica»<sup>50</sup>. Lettere isolate, macchie d'inchiostro, segni e simboli, cifre e numeri, frasi e figure geometriche sparse liberamente nello spazio della pagina: lo smembramento e la perdita di senso subita dal significato verbale, assieme alla forte presenza di onomatopee, sembra alludere alla presenza di un ulteriore elemento importante, quello fonico, come se queste poesie fossero state pensate per essere lette - o meglio - declamate in pubblico. Difatti, questo linguaggio verbo-visivo si fondava sul concetto di simultaneità percettiva delle varie sollecitazioni sensoriali: perciò dimensione visuale, verbale, ma anche sonora e gestuale. Così come avverrà per i poeti visivi degli anni Sessanta, gli artisti futuristi si sono posti davanti alla questione delle ricerche verbovisuali secondo due linee di pensiero differenti: da un lato si è tentato di portare al limite estremo le possibilità linguistiche della parola, sfruttando a questo scopo le risorse iconiche della scrittura tipografica; dall'altro lato, tale sottile linea viene varcata e la parola diventa il pretesto per giungere all'immagine. Queste operazioni messe in atto dai futuristi, ricordiamolo, facevano parte di una più ampia sperimentazione che si proponeva di portare l'arte – così come la vita stessa - al livello del progresso e per questo, appunto, aspiravano ad una simultaneità visiva e percettiva. Ora, così come si presentò sin dalla sua nascita, il movimento futurista si dichiarò da sempre apertamente avverso al ruolo della donna (la donna femminile, dolce, di casa, com'era nell'immaginario comune), includendola, invece, all'interno del nuovo scenario trasformato dai processi tecnologici per strumentalizzarla, trasformandola in

---

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> Ivi, p. 39.

componente erotica; si pensi, per fare un esempio, alla sovrapposizione tra l'elemento femminile e la lucente e metallica carrozzeria di un'automobile. Risulta quindi difficile pensare che tale movimento possa aver offerto un qualche tipo di spazio a scrittrici, pittrici o poetesse. Le donne costituirono invece un ridotto ma molto significativo circolo, il quale venne attratto dal movimento proprio in ragione del forte desiderio di svecchiamento e di innovazione che lo caratterizzava. Di questo movimento esse approfittarono per esprimere liberamente la loro artisticità e, per alcune, la possibilità di diffondere le loro opinioni sul ruolo della donna al resto della società. Interessante per quanto riguarda le tavole parolibere e le ricerche verbo-visive risulta l'apporto dato da Marietta Angelini, che fu la cameriera di Marinetti. Mentre svolgeva le mansioni casalinghe affidatele dal padrone di casa, Angelini iniziò una segreta produzione poetica che verrà successivamente portata alla luce dal futurista Paolo Buzzi, il quale la farà laureare "Prima poetessa parolibera d'Italia".<sup>51</sup> Scegliendo la forma del collage, l'artista usò le lettere dell'alfabeto ritagliate da giornali e riviste dell'epoca – come in *Ritratto di Marinetti* (Fig. 7) – incollate a collage sulla superficie del foglio. Come per le nostre poetesse visive, Angelini pose sullo stesso piano materiali di diversa natura testuale e formale, offrendo un contributo estremamente originale al parolibero futurista. Ora, la spinta innovativa – e irriverente – dei futuristi venne però velocemente accantonata, quando non del tutto rifiutata, in quanto ritenuta irrispettosa nei confronti delle tragedie belliche: a causa dei suoi legami col fascismo, il movimento divenne istituzionalizzato (almeno per quanto riguarda la pittura, la scultura e l'architettura) e per lungo tempo – almeno fino alla rivalutazione attuata dai nostri poeti visivi – gli sviluppi che tali artisti avevano apportato al sistema della arti vennero minimizzati, accusando il movimento di essersi messo al servizio del regime dittatoriale. Le poesie futuriste vennero ridotte «ad una manifestazione goliardica tesa a sbeffeggiare la "vera poesia": aulica, ritmata, simbolista o ermetica e rispettosa della metrica»<sup>52</sup>. A partire dall'immediato secondo dopoguerra, la crisi del linguaggio era oramai un dato di fatto

---

<sup>51</sup> <http://cim.mart.tn.it/cim/pages/soggetto.jsp?authid=60&aid=157> [ultimo accesso 12 dicembre 2020].

<sup>52</sup> P. Peterlini, *Rivoluzione a Parole. Poesia sperimentale internazionale dal 1946 a oggi. Manifesti e testi teorici*, Danilo Montanari Editore, Ravenna 2019, pp. 13-14.

consolidato: i poeti del secondo Novecento partirono quindi dalla consapevolezza che la poesia necessitava di nuovi linguaggi. L'artista, per gettare nuove basi, non doveva fare altro che guardarsi attorno: una società borghese, capitalistica, basata sui consumi, sul culto dell'immagine, sul predominio della pubblicità fascinatrice, delle disuguaglianze sociali e degli stereotipi comuni. Tutto questo bagaglio doveva entrare di forza a far parte del discorso poetico. Se non altro, questo era l'unico modo per tentare di riappropriarsi della realtà che li circondava. Secondo De Vree, fu la Poesia Visiva che prese su di sé l'eredità delle avanguardie degli anni Venti: «essa ne riprende l'anelito rivoluzionario, oltre alla coscienza della propria autonomia nei confronti dell'ineguaglianza e della repressione istituzionalizzate dell'attuale mondo industriale».<sup>53</sup> Come è stato più volte sottolineato, la Poesia Visiva non ne riprende solo lo spirito di contestazione attiva alla società, ma anche tecniche e modalità operative. Agli inizi degli anni Sessanta, nella nascente società di massa l'elemento tecnologico assumeva infatti un peso sempre maggiore. Certo le applicazioni più sperimentali della tipografia giocarono un ruolo importante negli sviluppi delle ricerche logo-iconiche, ma la tecnologia fu oggetto soprattutto di una forte critica «per la sua azione "livellante" nei confronti delle capacità intellettuali e creative degli utenti»<sup>54</sup>: iniziò quindi un'analisi serrata dei mezzi di comunicazione di massa che, prendendo avvio dalla critica sociologica americana, divenne uno spunto anche per l'ambito artistico europeo. Fondamentale al riguardo il contributo teorico del filosofo tedesco Max Bense, il quale pose il testo estetico e quello pubblicitario all'interno di un rapporto di tipo linguistico, partendo da considerazioni di ordine sociale. Questo rapporto venne indagato intensamente dalla Poesia Visiva nel tentativo di costruire un nuovo codice alternativo, capace cioè «di portare alla luce le contraddizioni della tecnologia e le arbitrarietà mistificanti dei suoi linguaggi»<sup>55</sup>. La Poesia Visiva tentò di portare alla luce tali contraddizioni sfruttando gli stessi mezzi e le stesse tecniche che andava criticando, ovvero quelle di massa: l'idea alla base era quella di decostruire il linguaggio dall'interno,

---

<sup>53</sup> Ivi, p. 10.

<sup>54</sup> L. Pignotti, S. Stefanelli, *La scrittura verbo-visiva. Le avanguardie del Novecento tra parola e immagine*, a cura di U. Eco, *Espresso Strumenti*, 1980, vol. 11, p. 167.

<sup>55</sup> Ibidem.

per potenziarlo e mutarlo in un'ottica nuova, che fosse più critica e intelligente. In questo senso le opere di Poesia Visiva possono essere intese come opere realiste, un realismo – usando le parole di Vincenzo Accame – interpretato come «presa diretta con la realtà politica e sociale attraverso materiali che ne sono il più tipico prodotto»<sup>56</sup>. Così, per criticare la visione distorta e stereotipata che si aveva della donna, Lucia Marcucci prende dai rotocalchi e dalle riviste dell'epoca – le stesse che divulgavano e alimentavano il suddetto stereotipo – immagini di donne ammiccanti, come nel collage *Una questione di principio* (Fig. 8), o ritratti di casalinghe perfette alle prese con i lavori di casa e con la cura di bellezza del proprio corpo, giustapponendole a frasi e slogan pubblicitari che ne capovolgono il senso o ne ironizzano criticamente il contenuto. Allo stesso modo in cui il manifesto – pubblicitario o di propaganda che fosse – puntava alla comunicazione immediata ed efficace del messaggio tramite una sua composizione verbo-visiva, così i collages dei nostri poeti visivi auspicavano un'interpretazione efficace ed immediata del contenuto veicolato, attraverso una presa di coscienza critica sul mondo. Motti, slogan e frasi fatte tipiche della comunicazione pubblicitaria venivano usati come materia prima dagli artisti. Tale materiale linguistico veniva poi giustapposto assieme al codice iconico in base alle finalità espressive dell'autore: il risultato raggiunto è quello che Lamberto Pignotti chiama "collage largo", in cui i materiali verbo-visivi prefabbricati tendono alla sintesi dei due sistemi percettivi, ricombinandosi «dentro un nuovo modello reattivo rispetto ai mezzi della grande comunicazione»<sup>57</sup>. In conclusione, per dirla con Marshall McLuhan, possiamo affermare che «esiste spesso uno strano legame fra i soggetti antisociali e il loro potere di vedere gli ambienti come sono realmente»<sup>58</sup>: i soggetti antisociali cui l'autore fa riferimento sono principalmente poeti e artisti, ossia coloro che sono raramente integrati all'interno della società, più sensibili al cambiamento e non disposti ad assecondare tradizioni e convenzioni. L'artista-poeta sa che per comprendere il cambiamento sociale e culturale è necessaria una conoscenza del modo in cui i mezzi di comunicazione funzionano e agiscono sulla società: essi sono

---

<sup>56</sup> Ivi, p. 172.

<sup>57</sup> Ivi, p. 174.

<sup>58</sup> M. McLuhan, Q. Fiore, *Il medium è il messaggio* (1967), a cura di J. Agel, trad. it. di N. Locatelli, Corraini Edizioni, Mantova 2011, p. 88.

«a tal punto pervasivi nelle loro conseguenze personali, politiche, economiche, estetiche, psicologiche, morali, etiche e sociali che non lasciano integra, indenne né inalterata nessuna parte di noi»<sup>59</sup>. Il medium, allora come oggi, è il messaggio. La Poesia Visiva, compresa l'importanza di quanto appena affermato, ha fatto di ciò la sua personale battaglia.

---

<sup>59</sup> Ivi, p. 26.



## Il pleut

Il pleut des voix de femmes  
de vous aussi qui pleut  
écoutez nuages cabrés se  
écoutez s'il pleut tandis  
écoutez tomber les lions  
que l'on regrette et le d'édain  
qui te retiennent en haut et en bas  
prennent à hennir tout un univers de villes auriculaires  
merveilleuses rencontrent de ma vie où gouttelettes  
étaient mortes même dans le souvenir  
comme si elles étaient mortes même dans le souvenir

Fig. 4

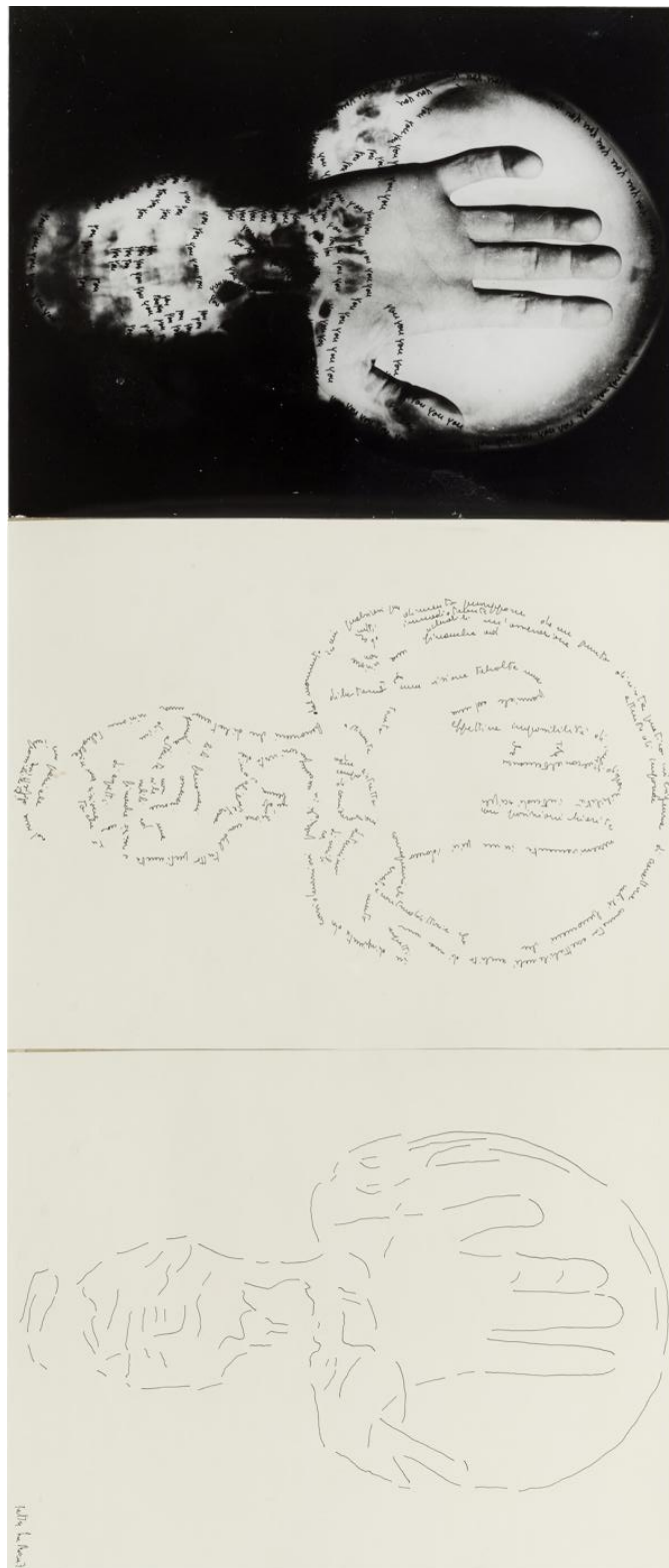


Fig. 5



Fig. 6

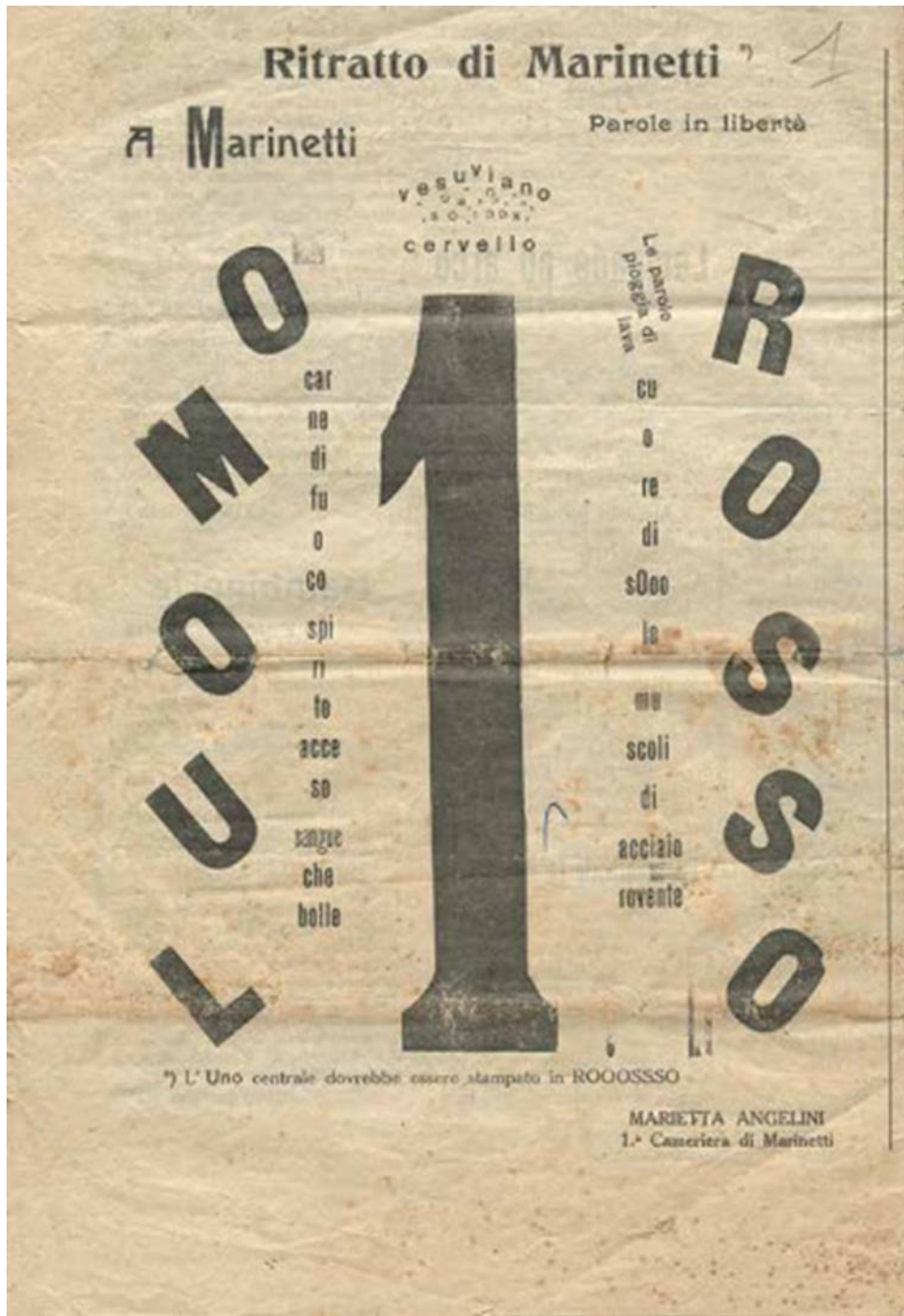


Fig. 7



Fig. 8

## Capitolo Secondo

### L'esperienza della Poesia Visiva tra Pop e Concettuale

#### 2.1 Attitudini parallele e complementari: la società dei consumi e la riflessione sul linguaggio

Il generale disinteresse dimostrato dal mondo della letteratura e da quello dell'arte nei confronti dell'esperienza e dell'importanza della Poesia Visiva – quantomeno fino a poco tempo fa – risulta difficilmente spiegabile. Tra le possibili spiegazioni, forse, il fatto che a differenza di movimenti ad essa contemporanei, come la Pop e il Concettuale, o ancora l'Arte Povera, mancava al gruppo dei poeti visivi una voce autorevole e critica che li promuovesse e che ne divulgasse il pensiero (una sorta di Germano Celant personale). Altra lacuna risulta il fatto che, giocando con molteplici modalità espressive e diversi linguaggi, il movimento non risulta pienamente ascrivibile né al campo letterario né a quello visivo, o – ed è il caso della Poesia Sonora – a quello musicale. Sembra difatti che da un lato i critici d'arte non se ne interessino perché si tratta di letteratura, e dall'altro lato i critici letterari la liquidino perché si tratta di arte visiva. Da qui la generale opinione affibbiatale di espressione un po' troppo sperimentale, fuori dalle righe delle etichette artistiche, manifestazione giocosa di protesta figlia del periodo di contestazione<sup>60</sup>. Come detto in precedenza, in realtà le riflessioni portate avanti dalla Poesia Visiva – sia dal punto di vista iconico che da quello verbale, facendone una sintassi – hanno contribuito in maniera preponderante agli sviluppi artistici di tutta la metà del secolo scorso, specialmente quando pensiamo al confronto con altri due movimenti ad essa contemporanei – e tenuti di gran lunga in maggior considerazione dai critici e dagli ambienti accademici, ossia la Pop Art e l'Arte Concettuale. Come abbiamo in parte già

---

<sup>60</sup> P. Peterlini, *Rivoluzione a Parole. Poesia sperimentale internazionale dal 1946 a oggi. Manifesti e testi teorici*, Danilo Montanari Editore, Ravenna 2019, p 5.

visto, gli anni Sessanta furono una fase caratterizzata da un grande cambiamento del gusto, dello stile di vita, del costume e degli interessi legati al mondo politico e sociale, di cui si auspicava una partecipazione più attiva da parte dei cittadini. Abbiamo anche visto come l'arte, in maniera naturale, reagì a queste trasformazioni e in parte ne anticipò alcuni sviluppi, ritrovandosi tanto sensibile quanto critica verso il fascino del nuovo mondo – consumistico e tecnologico – sottoponendo così i propri linguaggi e le proprie modalità operative ad una revisione radicale che produsse un rimescolamento tra i generi artistici in primis, e una generale trasformazione e frammentazione dell'esperienza estetica. Difatti, nello stesso contesto socio-culturale, presero avvio gruppi e movimenti spesso sostenuti da pensieri e ideologie totalmente dissimili, quando non completamente opposte. Per la prima volta i linguaggi artistici si appropriarono di contenuti e forme espressive tipiche della grande comunicazione di massa e della cultura popolare, negando in un certo senso la dimensione elitaria che da sempre caratterizzava l'Arte (con la "A" maiuscola). Trovandosi d'accordo con le allarmanti – ma affascinanti – teorie portate avanti dal sociologo Marshall McLuhan sulle ricadute e gli effetti che i sistemi tecnologici della comunicazione di massa avrebbero potuto avere (oggi diremmo "che hanno avuto") sull'immaginario collettivo, gli artisti sentirono l'urgenza di aggiornare le loro modalità operative, i loro strumenti e i contenuti che volevano veicolare tramite le loro opere: nacque così l'idea di manipolare e interagire con più media, per esercitare un'azione pubblica non più solo estetica, ma anche politica e sociale, come fecero alcuni dei protagonisti di Fluxus; oppure, come fece invece la Pop Art, si scelse di appropriarsi delle migliori e più recenti tecniche del marketing pubblicitario per creare opere da trasformare in vere e proprie icone, che celebrassero i miti pop del tempo, dai Beatles a Marilyn Monroe, fino alla celebrazione dei nuovi e accattivanti modelli di bellezza femminile. Ora, nonostante la Pop Art venga associata ad un ambiente tipicamente americano (quello glamour di un artista come Andy Warhol), nasce in realtà da una compagine di intellettuali inglesi radunati attorno all'Independent Group: questi programmavano cicli di incontri e dibattiti, così come eventi culturali, allo scopo di cogliere «i tratti di una società contemporanea sempre più intrisa di nuove tecnologie e metodi innovativi di propaganda commerciale, da cui

cominciava a emergere un immaginario urbano nuovo e affascinante, caratterizzato da una società sempre più massificata, dove i media (televisione, pubblicità e giornali) e i beni di consumo stavano rubando spazio ai valori tradizionali, rendendosi, anzi, valore primario essi stessi»<sup>61</sup>. Qualche anno più tardi, gli intellettuali del gruppo della Poesia Visiva si riuniranno al Forte di Belvedere di Firenze per parlare delle stesse tematiche e per affrontarle ugualmente in ambito artistico, in un'Italia che era da poco entrata a far parte di questo epocale cambiamento sociale (successivamente agli USA e all'Inghilterra), e in cui le tematiche relative alla società dei consumi si inasprivano delle urgenti questioni sociali. La Pop Art – soprattutto quella americana, che di certo conosceva bene i meccanismi della società dei consumi – mise in atto una rivoluzione non solo estetica, ma di atteggiamento: tramite l'ironia, lo spiazzamento e il sarcasmo gli artisti affrontavano la società e i suoi stereotipi con gli stessi mezzi che le erano propri<sup>62</sup>. Tutto questo suona decisamente familiare se pensiamo alla Poesia Visiva, e allora dove risiedono le maggiori differenze? Perché – se pensiamo all'immaginario della società di massa in ambito artistico – ci viene subito in mente la Pop Art e solo raramente la Poesia Visiva? Innanzitutto, risulta chiaro come il contesto americano (dove maggiormente si sviluppò la Pop Art, così come gli sviluppi di molta arte concettuale) favorì di gran lunga la diffusione di un'arte nuova e il suo riconoscimento anche negli ambienti più accademici, e nel quale il sistema mercantile dell'arte accolse con entusiasmo queste novità, da subito disponibili – per loro stessa natura – alla “mercificazione”. Firenze, d'altra parte, era ritenuta dagli stessi artisti come una città chiusa e per certi aspetti provinciale, dove le sperimentazioni dei poeti visivi non trovarono – comunque non nell'immediato – il supporto e la visibilità che certamente meritavano. Non bisogna inoltre dimenticare che questi artisti-poeti criticavano con forza anche le stesse istituzioni artistiche (musei, gallerie e certi professionisti del settore), auspicando la nascita di un nuovo e moderno sistema dell'arte che non avesse a che fare con le tipiche dinamiche mercantili. In secondo luogo, bisogna sottolineare

---

<sup>61</sup> V. Zanetti, “Pop Art”, in *Contemporanea. Arte dal 1950 a oggi* (2008), F. Poli, M. Corinati, G. Bertolino, E. Del Drago, F. Bernardelli, F. Bonami, Mondadori Electa, Milano 2012, pp. 182-215, qui pp. 182-183.

<sup>62</sup> Ivi, p. 184.



che la critica si è sempre dibattuta sulle motivazioni alla base delle operazioni pop, ossia se nel mettere in mostra gli oggetti (ma anche le persone) mercificati – aumentandone dimensioni, ripetendoli ed enfatizzandone le caratteristiche – ci fosse l'intenzione, da parte degli artisti, di criticare tale sistema dei consumi e la società massificata che lo aveva prodotto, o se piuttosto questo fare artistico non rappresentasse altro che una totale ed incondizionata celebrazione dei nuovi miti, del nuovo progresso, della nuova condizione sociale elevata ad arte. Ciò non ci è dato saperlo, anche se presumibilmente una velata critica sottesa era stata pensata. Ma, e questo lo sappiamo per certo, e lo sappiamo perché ribadito più e più volte da varie dichiarazioni di artisti e da riviste dell'epoca - che si occupavano di diffondere il loro messaggio – questa denuncia al sistema non solo era presente nel lavoro del gruppo della Poesia Visiva, ma ne costituiva spesso il fulcro stesso. Pensiamo, per fare un esempio, ai famosissimi ritratti di Marilyn Monroe creati da Andy Warhol, in cui l'artista prelevava da una rivista o da un cartellone pubblicitario il viso di uno dei miti dell'epoca, della donna bella ed affascinante, dell'attrice desiderabile da qualsiasi uomo, per poi – tramite la nuova tecnica serigrafica – ripetere il ritratto due, tre, quattro, decine di volte, un'immagine accanto all'altra, un rimando continuo dello stesso soggetto (o meglio, oggetto): questo procedimento, e il risultato dell'opera finale, non inducono lo spettatore a provare un senso di rabbia, o malumore, o pensiero critico verso quello che sta vedendo. Oggi noi possiamo provare tutto ciò, ma gioca a nostro favore un distacco critico e temporale che ci permette di analizzare questo tipo di opere con occhi diversi, più attenti e maggiormente consapevoli. Ciò che invece arrivava al petto e agli occhi del fruitore, era un'autentica celebrazione di un mito memorabile, finalmente un viso conosciuto trasformato in opera d'arte, senza tanti sentimentalismi e interiorizzazioni messe in atto, ad esempio, dagli artisti del decennio precedente (si pensi alle opere di Jackson Pollock, così "concettuali" e per molti versi elitarie). Un'arte popolare appunto (attenzione, quando utilizziamo il termine "popolare" questo non va inteso in senso folkloristico, ma nel senso di contenuti presi dall'immaginario di massa), non colta e per pochi. Un'arte comune, comprensibile, che risultava ammirabile proprio per questo motivo. Certo la ripetizione, quasi ossessiva, del soggetto-oggetto rappresentato portava con sé una

bella dose di alienazione – che era propria della società dei consumi – ma questa alienazione non veniva apertamente criticata, anzi, sembrava venisse quasi ricercata. Nelle opere delle poetesse visive invece, quali La Rocca e Marcucci, non c'è traccia di questo sottofondo che possiamo definire come ingenuamente goliardico e celebrativo. Al contrario, i collages che raffigurano l'immagine mediatica della donna – quella che allora veniva appunto celebrata e adorata – intendono smuovere il pubblico dall'alienazione cui si accennava sopra. Tramite l'accostamento di queste immagini con slogan provocatori – sempre presi da giornali e riviste dell'epoca – queste artiste si proponevano di creare scompiglio e spaesamento nella mente dello spettatore, per indurlo a riflettere sulla società che lo circondava, sulle dinamiche e i meccanismi che facevano girare il sistema, e infine sul problema che tutto questo rappresentava. La questione era urgente, sentita, vissuta sulla loro pelle, e non restava dunque che prelevare il frutto del male e, stravolgendolo, mostrarlo al resto del mondo. Al gusto provocatorio ma edonista della Pop Art subentrò (specialmente con la forza esplosiva del Sessantotto) l'impegno politico e sociale e «un'apertura o addirittura violenta polemica nei confronti dei valori definiti con disprezzo borghesi»<sup>63</sup>. La critica qui non era solo pensata o nascosta dietro le quinte dall'operazione estetica, ma era gridata ad alta voce. Per rendere ancora più chiaro il concetto, basterà citare una delle più famose – ed esplicative – affermazioni di uno dei fondatori del Gruppo 70, Lamberto Pignotti. Durante un'intervista, l'artista affermò che quelli che stavano attraversando i poeti visivi «erano anni in cui si poteva pensare alla poesia letta negli stadi o scritta sulle scatole dei fiammiferi»<sup>64</sup>: con questa frase, Pignotti non intendeva celebrare i mezzi in quanto tali, elevandoli ad arte (come invece fecero molti degli artisti pop, per cui – dalla grande lezione duchampiana - qualsiasi cosa può essere arte), ma intendeva piuttosto sfruttare tali mezzi per trasmettere, diffondere, e veicolare l'arte – in questo caso la poesia – per farla diventare potenzialmente di massa, traducendo la parola in atto comunicativo.

---

<sup>63</sup> M. Corgnati, "Panorama artistico internazionale", in *Contemporanea. Arte dal 1950 a oggi* (2008), F. Poli, M. Corgnati, G. Bertolino, E. Del Drago, F. Bernardelli, F. Bonami, Mondadori Electa, Milano 2012, pp. 164-181, qui p. 167.

<sup>64</sup> L. Miodini, "Lamberto Pignotti. Poesia visiva tra figura e scrittura", in *Lamberto Pignotti. Poesia visiva tra figura e scrittura*, G. Bianchino, Skira editore, Milano 2012, pp. 9-18, qui p. 12.

Servirsi dei mezzi quindi, non celebrarli. Così, al pari degli slogan pubblicitari per la vendita dell'ultimo elettrodomestico urlati al megafono, la poesia poteva venire recitata negli stadi con gli altoparlanti mentre si attendeva l'inizio della partita, o, ancora, poteva essere letta da un qualsiasi uomo comune prima di accendersi una sigaretta. In conclusione, al di là delle ovvie affinità - come il contesto della società dei consumi e l'entrata in scena dei nuovi mezzi tecnologici, con tutto quello che ciò ha comportato per l'uomo e per l'arte, nonché la volontà da parte di entrambi i movimenti di rendere l'espressione artistica potenzialmente di massa, popolare, e non più elitaria - sono però chiare anche le distanze che li separano. Facendo riferimento alla Pop Art, e ai punti di incontro-scontro con la Poesia Visiva, riporto qui un'affermazione dell'artista Carlo Marcello Conti che ho avuto il piacere di intervistare in merito all'argomento che stiamo trattando: «ci sembra una specie di raffinato Grand Hotel della produzione di serie con alle spalle e dentro due potenze economiche quali America e Regno Unito dove la pubblicità è anima del commercio, ma priva di un'anima». Verso la fine degli anni Sessanta, e per tutto il decennio successivo, la Poesia Visiva - con tutte le sue declinazioni - si confrontò anche con un'altra fondamentale tendenza, quella concettuale. In Italia come nel resto d'Europa e del mondo la sperimentazione fu una delle linfe vitali di questa nuova fase: si moltiplicarono le rivoluzioni - quella sessuale, femminista, musicale - e nuovi modi di vita emersero improvvisamente; la contestazione si organizzò nell'attivismo; nacque e pian piano si alimentò la controcultura; il femminismo passò dalle rivendicazioni sulla parità alle riflessioni più critiche e consapevoli sulla differenza di genere; in Italia ebbe inizio la strategia della tensione. Questo periodo caratterizzato tanto da incertezze e disillusioni quanto da una forte volontà di rinnovamento socio-culturale, ha avuto chiare ripercussioni anche sul settore artistico: in Europa come in America, l'Arte Concettuale - come fece del resto la Poesia Visiva, nonostante ne sfruttasse gli stessi mezzi - criticava «l'interferenza del mondo capitalistico e della logica del profitto nella sfera dell'arte»<sup>65</sup> e, onde evitare di

---

<sup>65</sup> L. Pesapane, "Arte Concettuale", in *Contemporanea. Arte dal 1950 a oggi* (2008), F. Poli, M. Corgnati, G. Bertolino, E. Del Drago, F. Bernardelli, F. Bonami, Mondadori Electa, Milano 2012, pp. 338-345, qui p. 339.

rendere l'opera d'arte un oggetto mercificabile dal sistema, scelse di ridurre quest'ultima «a un'idea difficilmente commerciabile e collezionabile»<sup>66</sup>. Qualsiasi giudizio sul valore estetico dell'opera viene annullato, in favore di una più libera e consapevole riflessione critica da parte dello spettatore. L'arte è ora fatta di concetti, idee, processi, interpretazione di fenomeni, senza che nessuno chiedesse la loro rappresentazione formale. I lavori concettuali trattano temi sociali e politici, di analisi sui fenomeni della realtà, di indagine sugli strumenti artistici, di psicanalisi e femminismo, e – infine – di filosofia del linguaggio. Quest'ultimo, grazie ad un campo d'azione estremamente aperto (dalle parole alle formule matematiche, fino alle registrazioni e al video), assume una molteplicità di espressioni e forme<sup>67</sup>, trovando in ciò delle affinità con i nostri poeti visivi. Ma in che modo il linguaggio viene indagato dagli artisti concettuali? E quali sono i punti di contatto – o meno – con la Poesia Visiva? Il collettivo di artisti e intellettuali inglesi denominato Art & Language può essere considerato come pioniere della tendenza concettuale: verso la fine degli anni Sessanta, questo provocatorio e radicale movimento iniziò ad interrogarsi e a sviluppare una riflessione sulle varie forme che l'opera d'arte poteva assumere, dai dischi al poster, dal video alla tela, trattando l'argomento all'interno della rivista da loro creata, "Art-Language. The Journal of Conceptual Art". Non occorre qui rimarcare l'affinità con il *modus operandi* dei poeti visivi, che fecero delle riviste il cavallo di battaglia per divulgare la loro rivoluzione. Non è nemmeno necessario sottolineare la rilevanza del titolo di questa rivista concettuale, così come quello del gruppo che la creò, per l'argomento da noi trattato: è chiaro che il connubio immagine-parola, codice visivo-codice verbale, arte-linguaggio torna a gamba tesa come fulcro di un'ennesima sperimentazione (del resto contemporanea all'esperienza italiana). Come per il Gruppo 70, il movimento Art & Language basò la sua esistenza sul concetto di conversazione condivisa e di confronto artistico, laddove tutte le opere create risultano frutto di scambi e dibattiti tra gli artisti, nonché sulla volontà di includere il pubblico nella fruizione attiva dell'opera per portarlo ad interrogarsi criticamente sul ruolo sociale che l'arte era

---

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> Ivi, p. 338.

chiamata a ricoprire<sup>68</sup>. Nei lavori di questi artisti si uniscono il linguaggio scritto a quello visivo mentre si chiede allo spettatore di partecipare alla trasformazione dell'opera stessa - che spesso prende la forma di una performance o di un'installazione. Dai collettivi ai singoli artisti, le personalità che operarono – e operano tutt'ora – all'interno dell'ambito concettuale si sono profondamente interrogate sul ruolo dell'arte nella società, sviluppando una severa critica verso l'intero sistema artistico e riflettendo sul linguaggio specifico dell'opera d'arte. Per questo e per altri motivi la Poesia Visiva può essere assimilata all'ambito concettuale: non tanto in relazione alla corrente artistica vera e propria, ma piuttosto relativamente ad una generale tendenza analitica e riflessiva dell'arte che la portò ad interrogarsi e a stravolgere i codici che le erano propri appropriandosi di altrettanti linguaggi – come quelli mediatici e tecnologici – per creare opere rivoluzionarie, radicali, “attive” ed aperte, da intendere in questo senso come operazioni di matrice concettuale. Prima di concludere il discorso, penso sia interessante fare un breve confronto tra il lavoro di due grandissime artiste: Hanne Darboven e Ketty La Rocca. Per certi versi ciò può sembrare azzardato, essendo comunque due artiste molto diverse tra loro, ma credo ci siano più punti di contatto di quanto normalmente si possa pensare. Per Hanne Darboven, artista tedesca che lavorò in ambito concettuale, scrivere era un bisogno vitale, divenuto quasi ossessione, impeto automatico di raccolta e trascrizione del reale. In tutte le sue opere, dai suoi diari alle più svariate raccolte di materiali eterogenei, la parola scritta entra prepotentemente nel discorso dell'artista. Parola scritta che, come la ripetizione del termine “you” in Ketty La Rocca, esprime la necessità di ricomporre la propria identità, di affermarla a noi stessi e agli altri. Fatto decisamente non secondario, entrambe le artiste lottano non solo per avere il controllo sulla loro vita (sappiamo ad esempio che La Rocca combatteva contro una grave malattia), ma si ritrovano anche all'interno di una tensione continua nel dialogo-scontro con il genere maschile, sia a livello professionale che quotidiano<sup>69</sup>. Possiamo in effetti

---

<sup>68</sup> M. C. Chaudruc, *Art & Language, pionieri dell'Arte Concettuale*, in “DArteMA”, 2018; <https://dartema.com/2018/04/22/art-language-pionieri-dellarte-concettuale/> [ultimo accesso 19 dicembre 2020].

<sup>69</sup> C. Baldacci, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Johan & Levi Editore, Cremona 2016, p. 118.

pensare ad un'opera di La Rocca quale *Le mie parole, e tu?* (Fig. 9) come una sorta di diario dell'artista, un album fotografico che racconta – in maniera semplice ma molto intensa – la relazione uomo-donna. Rappresentando i movimenti e gli intrecci delle mani sue e del marito riempite ossessivamente dalla parola "you" e da un fraseggio quasi automatico, che – seppur illogico - sottolinea un'urgenza comunicativa istintiva e radicale (verso se stessi e verso l'altro), «la parola, privata d'ogni possibile valenza comunicativa, diviene semplicemente traccia, segno, e sigla dell'artista, nuda testimonianza esistenziale»<sup>70</sup>. Allo stesso modo, per tentare di rappresentare la sua esistenza nello scorrere impetuoso del tempo, nei suoi diari Darboven traccia segni privi di senso a comporre pagine che ricordano i punti più alti della scrittura automatica surrealista e il concetto di flusso di coscienza. Per dare senso a ciò che la circonda, l'artista usa il mezzo della scrittura – con calcoli, simboli, arabeschi, fino all'invenzione dei suoi *U-Bögen*, letteralmente segni ad arco – per essere più consapevole del mondo che le sta attorno. I risultati, dall'aspetto maniacale ed affascinante, li vediamo in opere come *Untitled*, del 1972 (Fig. 10), in cui la traccia lasciata dall'artista, qui davvero una sua firma – al pari del "you" di La Rocca – diveniva un'azione comunicativa persino più potente della realistica rappresentazione della realtà. Accomuna le due artiste anche l'uso della tecnica del montaggio in cui la giustapposizione di frammenti visivi e linguistici, prelevati dalla realtà esterna, si riempiono di un significato nuovo. Tramite simili operazioni, queste artiste da un lato si autoaffermano come coscienze individuali e dall'altro si identificano come appartenenti a una realtà sociale.<sup>71</sup> Abbiamo dunque visto come sia l'Arte Concettuale sia la Poesia Visiva abbiano manipolato e sfruttato i codici linguistici – seppur con modalità differenti – per ricomporre non solo un linguaggio nuovo che rappresentasse il loro tempo, ma per ricostruire l'identità e il ruolo dell'arte stessa. La Poesia Visiva, ibrido e figlia allo stesso tempo di operazioni analitiche e concettuali e di immaginari pop e consumistici, concorre ugualmente – e forse in maniera ancora più particolare – agli sviluppi dell'arte del nostro tempo. Per concludere,

---

<sup>70</sup> E. Di Raddo, "«Non è tempo per le donne, di dichiarazioni»", in *Ketty La Rocca. Nuovi Studi*, a cura di F. Gallo e R. Perna, Postmedia Srl, Milano 2015, pp. 97-118, qui p. 110.

<sup>71</sup> C. Baldacci, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Johan & Levi Editore, Cremona 2016, p. 125.

usando una felice affermazione dell'artista Carlo Marcello Conti riportata nella già citata intervista, possiamo dire che «l'arte, come la poesia, è un'esperienza. La Poesia Visiva, come la vita, è l'esperienza che Pop e Concettuale hanno raccolto» per aiutarci a comprendere «le cose della vita che non hanno manifesto e stanno tra esistenza ed esistere dell'artista».





## 2.2 Il Gruppo 70: la cultura del dissenso nelle opere dei poeti visivi

«Il cammino dell'arte reca puntualmente e inevitabilmente grossi dispiaceri ai conservatori»<sup>72</sup> disse una volta Lamberto Pignotti: con queste poche ma incisive parole, Pignotti descrisse un intero decennio e più di progresso e rivoluzione artistica, in contrapposizione a quella che Eugenio Miccini – altro fondatore del Gruppo 70 – definì «arte istituzionale»<sup>73</sup>. Per i protagonisti dell'esperienza verbo-visiva, così come per tutte le nuove generazioni di artisti, quest'ultima rappresentava tutto ciò che di sbagliato e oramai obsoleto esisteva nel sistema dell'arte e, di riflesso, nella società del tempo: un'arte accademica, borghese, facilmente mercificabile, che si prestava ai formati compositivi tradizionali. In una parola, un'arte conservatrice. L'arte doveva rinnovarsi e la poesia doveva frantumarsi per poi ricostituirsi in un linguaggio nuovo, moderno, tecnologico come tecnologico era il mondo di cui queste espressioni artistiche si alimentavano. Così come accadde per ogni rivoluzione sociale, gli artisti si resero presto conto che non aveva più senso aggrapparsi a vecchi valori e abitudini per rappresentare il mondo circostante. Tutto questo non era più pensabile per un motivo piuttosto ovvio ai nostri occhi, ma molto più delicato per quelli del tempo: la realtà – sociale, politica, culturale, economica – stava cambiando velocemente. Si fece quindi tanto viva quanto pressante la necessità di abbracciare questo cambiamento, di comprendere e adattarsi (con atteggiamento critico, non passivo) alle piccole rivoluzioni che avvenivano in ogni campo del sapere, e di riportare l'arte al popolo, non quello elitario cultore del museo, ma quello comune. Nel maggio del 1963, in una Firenze chiusa su se stessa e tagliata fuori dai grandi centri artistici dell'epoca moderna, «sonnolenta e abbarbicata al proprio illustre passato, ma comunque in grado di coltivare (...) un'acuta coscienza critica»<sup>74</sup>, i poeti Lamberto Pignotti, Eugenio Miccini, Sergio Salvi e Silvio Ramat si riunirono al Forte di Belvedere per dare luogo ad un convegno dal titolo "Arte e Comunicazione",

---

<sup>72</sup> A. Salvadori, "Firenze... Gruppo 70", in *L'immagine della scrittura: Gruppo 70, poesia visuale e ricerche verbo-visive*, B. Casavecchia, A. Salvadori, G. Zanchetti, Mousse Publishing, Milano 2015, pp. 60-67, qui p. 61.

<sup>73</sup> Ibidem.

<sup>74</sup> L. Fiaschi, "1963-1968 considerazioni sugli esordi della poesia visiva", in *Parole contro, 1963-1968: il tempo della poesia visiva*, a cura di L. Fiaschi, Carlo Cambi Editore, Poggibonsi 2009, pp. 13-20, qui p. 13.

sponsorizzato dall'Azienda di Promozione Turistica di Firenze, cui si è già accennato: per l'occasione furono invitati una compagine di artisti visivi, musicisti, poeti, scrittori, critici, filosofi e storici dell'arte (per citarne solo un paio, tra i presenti ci furono personalità del calibro di Gillo Dorfles e Umberto Eco), i quali si trovarono a discutere di contemporaneità e delle nuove esigenze dell'arte, espresse da quelli che furono - in sostanza - i fondatori del Gruppo 70. Questo gruppo di artisti-poeti, cui si aggiunsero ben presto Luciano Ori e Lucia Marcucci (più tardi invece Ketty La Rocca), volenteroso di aprirsi a nuove e più ardue sperimentazioni artistiche, riuscì a creare dei poli aggregativi di notevole impatto sociale, specialmente all'interno di librerie e in alcune fra le gallerie più all'avanguardia e ben disposte verso le novità artistiche, quali ad esempio furono la Galleria Quadrante, la Galleria Vigna Nuova e soprattutto la Galleria Numero di Fiamma Vigo. In tali occasioni di ritrovo, questi giovani artisti discutevano d'arte, di novità, di progresso, di problematiche e di questioni riguardanti la sfera sociale e politica non solo di Firenze, ma dell'Italia intera che - come abbiamo più volte ripetuto - dopo aver attraversato l'ondata del boom economico si ritrovò colma di disuguaglianze e disparità che non potevano più essere lasciate in disparte. Ma quali erano nello specifico le proposte di questo eclettico gruppo? Tramite quali modalità espressive proponevano di veicolare il loro messaggio? Formatosi nel 1963 e preceduto dal già citato convegno "Arte e Comunicazione" e, l'anno seguente, "Arte e Tecnologia" - i quali ne anticiparono le linee direttive - il gruppo si delineò fin da subito come un insieme eterogeneo e interdisciplinare: ne fecero parte artisti, musicisti, poeti e critici, tutti accomunati da intenti innovatori e rivoluzionari volti a potenziare il linguaggio artistico tramite diversi codici espressivi - specialmente quello poetico e quello visivo - allo scopo di raggiungere un'immediatezza comunicativa pari a quella attuata dalla grande comunicazione di massa. Da quest'ultima però i nostri artisti volevano differenziarsi grazie all'uso di un approccio critico al sistema stesso, soprattutto nei confronti di quei comportamenti passivi causati dai mass media al sistema percettivo e comportamentale dello spettatore. L'intento fu quindi quello di indurre il pubblico a pensare criticamente nei confronti di un'informazione banalizzata e stereotipata come quella trasmessa dalla nascente società di massa, la quale, come in ogni altro campo del sapere, stava creando

una sorta di massificazione culturale. L'intento rivoluzionario e la spiccata propensione verso il futuro (in contrapposizione alla staticità e alla assoluta incapacità di evoluzione percepita dagli artisti nei riguardi dell'arte istituzionale, ancorata a linguaggi oramai superati) si evince già dalla denominazione di questo movimento: Gruppo 70. Siamo nel 1963, e i fondatori del gruppo – Pignotti e Miccini soprattutto – sono già orientati verso il 1970. Le premesse teoriche che definirono la nascita del gruppo si svilupparono tra il 1958 e il 1960 all'interno della rivista "Quartiere", pubblicata a Firenze per iniziativa di Sergio Salvi, Giuseppe Zagarrìo, Eugenio Miccini e Lamberto Pignotti<sup>75</sup>. La rivista – come molte altre del tempo, che si vedevano costantemente impegnate a diffondere il messaggio delle nuove generazioni di artisti, svolgendo un ruolo critico fondamentale – proponeva una riflessione sulla relazione tra società e letteratura ponendo particolare attenzione alla funzione e al ruolo svolto dal linguaggio e ai temi connessi all'incessante sviluppo tecnologico della società di massa. Sull'onda degli apporti teorici ed estetici di autori quali Max Bense e Umberto Eco, queste riflessioni portarono allo sviluppo delle linee direttive del movimento che si concretizzarono nello svolgersi dei due convegni sopra citati. In occasione di questi ultimi iniziò a prendere forma l'idea di una «poesia tecnologica»<sup>76</sup> (prima ancora che visiva), ossia una poesia che fosse in grado di comprendere all'interno del suo stesso fulcro le problematiche e le tecniche proprie della comunicazione di massa in modo da farsi interprete dei cambiamenti intervenuti nella società. La denominazione di "poesia tecnologica", coniata dallo stesso Pignotti all'interno di un saggio del 1962, va intesa nel senso di un'arte «dopo l'avanguardia», caratterizzata da una «rivoluzionarietà socio-comunicativa grazie alla consapevolezza di linguaggio, facendosi voce di quella rivoluzione tecnologica e della cultura materiale che sempre prepara e affianca, nella prospettiva storiografica marxista, le rivoluzioni politiche e sociali»<sup>77</sup>. Ciò che risultava ancora più innovativo era l'idea di negare alla

---

<sup>75</sup> T. Spignoli, *Gruppo 70*, in "Alle due sponde della cortina di ferro: le culture del dissenso e la definizione dell'identità europea nel secondo Novecento tra Italia, Francia e URSS (1956-1991)", 2019; <https://www.culturedeldissenso.com/gruppo-70/> [ultimo accesso 22 dicembre 2020].

<sup>76</sup> Ibidem.

<sup>77</sup> G. Zanchetti, "Un'antinomia accolta dai vocabolari. Poesia Visiva e altre ricerche verbovisuali in Italia", in *L'immagine della scrittura: Gruppo 70, poesia visuale e ricerche verbo-visive*, B. Casavecchia, A. Salvadori, G. Zanchetti, Mousse Publishing, Milano 2015, pp. 4-19, qui p. 8.

poesia sperimentale – e all’arte in generale – quell’elitarismo che da sempre la caratterizzava, propugnando «un’alfabetizzazione poetica, prima ancora che ideologica, delle masse»<sup>78</sup>. Tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta il gusto e gli stilemi tipici dell’arte si erano a mano a mano standardizzati, in quanto presi a carico dall’industria e dal conseguente linguaggio pubblicitario: la suddetta industria, percepita da Pignotti e dal resto del Gruppo 70 – ma non solo - come nemico comune, era divenuta «l’unica committente dell’arte, agevolandone il consumo e convertendolo in usura»<sup>79</sup>. Per questo motivo, allo scopo di destrutturare e ricostruire l’intero sistema, non solo bisognava adottare lo stesso linguaggio che era proprio di tale industria – quali ad esempio quello del fotoromanzo e dell’editoria commerciale – ma, per diffondere il messaggio estetico all’interno del tessuto sociale, bisognava utilizzare anche gli stessi mezzi di comunicazione. Tutto questo si tradusse in modalità operative caratterizzate da interdisciplinarietà e intermedialità, facendo uso di più generi (pittura, scrittura e musica soprattutto) e più media (il quadro/manifesto, il libro, il videotape)<sup>80</sup>. Prelevando immagini e testi normalmente veicolati dall’industria editoriale o dal mercato dell’arte, questi venivano liberamente mescolati e ricombinati per formare un prodotto estetico nuovo, radicale, acuto e ironico, che si contrapponesse sia a ciò che intendiamo come arte tradizionale, sia a quella standardizzata e mercificata della società dei consumi. Importante al riguardo l’evento – che ebbe luogo dal 1964 al 1967 – dal titolo *Poesie e no*, organizzato dai componenti del Gruppo 70 (in particolare da Lucia Marcucci, Ketty La Rocca, Lamberto Pignotti, Luciano Ori, Eugenio Miccini, Emilio Isgrò, Giuseppe Chiari e Antonio Bueno). Lo spettacolo fu presentato per la prima volta nel 1964 al Gabinetto Scientifico Letterario Vieusseux di Firenze, per poi essere messo in scena nel resto d’Italia (tra cui un’importante manifestazione organizzata dal Centro artistico “Il Grattacielo” al Piccolo Teatro Città di Livorno grazie alla collaborazione di Marcucci): il copione prevedeva letture di poesie sperimentali – quali quelle di Pignotti e Miccini -

---

<sup>78</sup> Ibidem.

<sup>79</sup> T. Spignoli, *Gruppo 70*, in “Alle due sponde della cortina di ferro: le culture del dissenso e la definizione dell’identità europea nel secondo Novecento tra Italia, Francia e URSS (1956-1991)”, 2019; <https://www.culturedeldissenso.com/gruppo-70/> [ultimo accesso 22 dicembre 2020].

<sup>80</sup> Ibidem.

accompagnate da componimenti musicali contemporanei, quelli “tecnologici” di Chiari appunto, fatti di suoni concreti e registrazioni su nastri magnetici, intervallati da canzonette popolari. Si aggiungevano poi brani di autori classici come Esopo e Shakespeare liberamente combinati con estratti prelevati da riviste e quotidiani del tempo, così come slogan e detti popolari, proverbi e filastrocche, declamazioni di notizie giornalistiche e sportive o brani di romanzi rosa. Lucia Marcucci nel frattempo metteva in scena alcune azioni pittoriche e appendeva e strappava manifesti da lei creati, mentre si proiettavano sullo sfondo spezzoni di film sperimentali. Si configurò quindi come una performance multimediale, in cui differenti linguaggi artistici – dalla provenienza bassa e popolare alla più aulica citazione letteraria – si mescolavano creando effetti stranianti e ironici volti a stravolgere lo spettatore<sup>81</sup>. Altre manifestazioni artistiche del tempo, sia collettive che individuali, dimostrarono non solo il forte senso di sperimentalismo insito nel movimento, ma anche il loro sostegno e impegno attivo verso le problematiche che la società stava attraversando: le proteste contro le disuguaglianze di genere, così come quelle di classe, la movimentazione studentesca e quella delle minoranze, la rivolta di stampo marxista contro un sistema marcatamente borghese e capitalistico, il rifiuto e l’orrore provocato dalla Guerra del Vietnam; mentre in tutta Italia – e nel mondo – il popolo scendeva in piazza per manifestare, gli artisti contribuivano alla protesta organizzando eventi ed azioni volti a smuovere i cittadini e a renderli consapevoli dell’ingiustizia e della manipolazione cui, spesso inconsciamente, sottostavano. La funzione critica (ed autocritica) dell’arte nella società fu quindi pienamente sviluppata da questo gruppo di poeti-artisti, non solo smantellando l’intero sistema – mercantile e sociale – che la sorreggeva, ma destabilizzando tutti i codici convenzionali propri dei linguaggi artistici. Al di là delle manifestazioni vere e proprie, bisogna ricordare come gli artisti che sperimentarono le ricerche verbo-visive riuscirono a creare una rete internazionale di contatti che amplificò e aiutò il diffondersi del loro messaggio ideologico ed estetico: in particolare un ruolo importante lo giocarono le riviste

---

<sup>81</sup> T. Spignoli, *Poesie e no*, in “Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento”; <http://www.verbapicta.it/dati/eventi/poesie-e-no> [ultimo accesso 22 dicembre 2020].

specializzate – spesso ideate dai protagonisti stessi del movimento, quali furono “Lotta Poetica”, “Ana eccetera”, “Marcatrè”, “Tèchne” e molte altre – e l’apporto di alcuni importanti centri culturali che abbracciarono e promossero queste spinte innovative (per citarne solo un paio, basti pensare al Centro Tool di Ugo Carrega e a Continuum di Stelio M. Martini e Luciano Caruso il quale, seppur formatosi un anno dopo lo scioglimento ufficiale del fiorentino Gruppo 70, continuò a portare alta la bandiera delle ricerche verbovisuali e il loro spirito rivoluzionario). Il dialogo instaurato con i poeti visivi all’estero tra Russia, Europa e Brasile, e – dall’altro lato - con gli esponenti di Fluxus, fecero di questo movimento – la Poesia Visiva – un’esperienza di stampo prettamente internazionale. Per quanto riguarda la specificità italiana, questo ampio movimento ha preso diverse diramazioni e definizioni: Poesia Tecnologica, Poesia Concreta, Poesia Visiva, Scrittura Visuale, tutte figlie della stessa sperimentazione e della stessa voglia di rinnovamento. Il termine che qui utilizzeremo, quello di Poesia Visiva, coniato da Eugenio Miccini, nasce assieme al Gruppo 70. I dibattiti che si svolsero durante i convegni al Forte di Belvedere vertevano sulla possibilità di ampliare i codici della poesia attraverso la contaminazione con altri sistemi linguistici, quali quello mediatico e contemporaneo: tale necessità, come espresse lo stesso Miccini, nasceva dalla consapevolezza di come «le parole suonino beffarde e incapaci di sopravvivere al rumore»<sup>82</sup> senza l’ausilio delle immagini. Come sottolineò il critico d’arte Renato Barilli, ciò che differenziò il Gruppo 70 da altri gruppi ad esso coevi – come il Gruppo 63 – fu proprio la scelta di introdurre l’elemento iconografico all’interno della composizione. Il termine sembra un paradosso: la poesia, ossia qualcosa da leggere, ascoltare o scrivere, e l’elemento visivo, che è qualcosa da guardare. Nella nostra quotidianità però, e questo è il passaggio fondamentale, i due codici sono usati contemporaneamente, dalla pubblicità alla moda. Il fotomontaggio e il collage rappresentano senza dubbio alcune tra le tecniche più innovative del Novecento, e i poeti visivi videro chiaramente le possibilità espressive che queste offrivano loro. L’uso dei ritagli di giornali – già sperimentato da dadaisti e futuristi – assume qui una nuova valenza: «le scritte insieme

---

<sup>82</sup> M. Gazzotti, *Poesia Concreta. Poesia Visiva. L’Archivio Denza al Mart. Opere e documenti*, Silvana Editoriale Spa, Milano 2013, p. 82.

ai frammenti, ritagliate dalle riviste di moda e dai settimanali cosiddetti “femminili”, formano un testo, un sintagma verbo-visivo»<sup>83</sup>. L’impeto dei dadaisti berlinesi viene a mancare, lasciando il posto ad un’abilità e un’arguzia tipica del *bricoleur*. «La metamorfosi semantica della scrittura irride la tecnica reclamistica o la parola in funzione di slogan» non per abolire la sintassi, ma per «imprimere un ritmo diverso e più complesso al messaggio verbo visivo»<sup>84</sup>. L’indagine dei fiorentini verteva quindi sul rapporto di complementarità instaurato tra segno verbale e segno iconico: la lettura delle loro opere è infatti da compiersi tramite «un’esegesi dei differenti codici che hanno interessato la loro pratica di lavoro», quello verbovisivo – attuale e fortemente ideologico – e quello espressivo, «foriero di una carica metaforica caustica e dirompente»<sup>85</sup>. Nell’utopistico tentativo di decostruire e scardinare i meccanismi di sopraffazione e manipolazione politica e sociale, economica e culturale, i poeti visivi rinnovarono lo stile dell’arte tramite una vera e propria «guerriglia poetico-ideologica»<sup>86</sup> tesa a ironizzare provocatoriamente sulle dinamiche comunicative commerciali. Si mischiarono perciò il linguaggio comune e popolare con quello tecnico e aulico, inglobandoli all’interno del repertorio iconografico e viceversa. Tutto questo rispondeva all’esigenza di amplificare e sottolineare l’ambiguità che i formati tradizionali del quadro e della poesia contenevano. Nelle opere degli artisti del Gruppo 70 il potere del significante si accentua e, di conseguenza, si amplifica anche il carico di informazioni trasmesse da esso. Come sottolinea Alberto Salvadori, Direttore del Museo Marino Marini di Firenze, all’interno di questi lavori esistono tre differenti livelli espressivi, compositivi e costruttivi. Un primo livello è definito dalla comunicazione, legato in maniera diretta all’informazione trasmessa, nel quale si racconta una data storia; il

---

<sup>83</sup> L. Miodini, “Lamberto Pignotti. Poesia visiva tra figura e scrittura”, in *Lamberto Pignotti. Poesia visiva tra figura e scrittura*, G. Bianchino, Skira editore, Milano 2012, pp. 9-18, qui p. 12.

<sup>84</sup> Ibidem.

<sup>85</sup> A. Salvadori, “Firenze... Gruppo 70”, in *L’immagine della scrittura: Gruppo 70, poesia visuale e ricerche verbo-visive*, B. Casavecchia, A. Salvadori, G. Zanchetti, Mousse Publishing, Milano 2015, pp. 60-67, qui p. 62.

<sup>86</sup> G. Zanchetti, “Un’antinomia accolta dai vocabolari. Poesia Visiva e altre ricerche verbovisuali in Italia”, in *L’immagine della scrittura: Gruppo 70, poesia visuale e ricerche verbo-visive*, B. Casavecchia, A. Salvadori, G. Zanchetti, Mousse Publishing, Milano 2015, pp. 4-19, qui p. 8.

secondo livello è invece quello della significazione, in cui i simboli sono verbalizzati e si ricollegano – in base al credo e le intenzioni dell'artista – al pensiero marxista, femminista, psicologico, etc. L'ultimo livello, che l'autore definisce «ermeneutico», è quello dell'interpretazione: «questo livello (...) ci dà un senso *obvie*, ovvio, carico di tutte quelle informazioni che nel significante di matrice strutturalista e post-strutturalista non risiedono più, e che gli artisti della Poesia Visiva cercarono di superare, di distruggere»<sup>87</sup>. Questo senso dell'ovvio veniva opposto al senso dell'ottuso, il quale – per gli artisti del Gruppo 70 – era rappresentato dalla storia istituzionale dell'arte e «costringeva pericolosamente l'ovvio al mero ruolo di contenitore».<sup>88</sup> Questi tre livelli si uniscono creando opere che rappresentano una vera e propria sintassi verbo-visiva. Prendendo a prestito le parole di Stelio M. Martini, l'artista affermò che «la parola isolata è una delle tante illusioni dell'estetismo» e che, difatti, «l'elemento visivo non è che il potenziamento delle possibilità così offerte dalla parola, quando non il completamento»<sup>89</sup>. Inglobare il testo con l'immagine divenne quindi l'operazione di base da cui partire per costruire un linguaggio verbovisivo che potesse incidere profondamente sulla realtà sociale. Ora, le tematiche affrontate all'interno delle opere di poesia visiva accomunano non solo i componenti del Gruppo 70, ma anche artisti facenti parte di altre esperienze coeve: il dito viene puntato contro i conflitti e le ingiustizie dell'epoca e contro i poteri che li avevano generati, spaziando dalla Guerra del Vietnam alle rivendicazioni femministe, dalle tensioni sociali al movimento studentesco e operaio, dal fenomeno del consumismo – importato dallo stile di vita americano – all'indagine sui mezzi di comunicazione di massa. La società veniva quindi analizzata in ogni suo aspetto, portandone in luce criticità e ambiguità. Il clima di apertura e scambio che caratterizzò i rapporti tra i vari gruppi nell'affrontare

---

<sup>87</sup> A. Salvadori, "Firenze... Gruppo 70", in *L'immagine della scrittura: Gruppo 70, poesia visuale e ricerche verbo-visive*, B. Casavecchia, A. Salvadori, G. Zanchetti, Mousse Publishing, Milano 2015, pp. 60-67, qui p. 63.

<sup>88</sup> Ibidem.

<sup>89</sup> G. Zanchetti, "Un'antinomia accolta dai vocabolari. Poesia Visiva e altre ricerche verbovisuali in Italia", in *L'immagine della scrittura: Gruppo 70, poesia visuale e ricerche verbo-visive*, B. Casavecchia, A. Salvadori, G. Zanchetti, Mousse Publishing, Milano 2015, pp. 4-19, qui p. 10.



problematiche simili sia a livello di forma che di contenuti, portò successivamente i poeti visivi a voler «uscire dalla pagina per rivolgersi a forme espressive differenti»<sup>90</sup>. Dai collages iniziali, efficaci per l'immediatezza comunicativa della composizione, si passò così al montaggio cinematografico non-lineare delle Cinepoesie e all'azione performativa, in direzione di una sinestesia e singlossia totale, che abbracciasse linguaggi e media differenti. La condivisione e la multidisciplinarietà furono da sempre elementi fondanti del gruppo: letteratura, cinema, pittura, musica, poesia, tecnologia e teatro si mescolavano per creare opere d'arte aperte e intermediali, sull'onda di una continua e incessante ricerca di nuove modalità espressive. Le contaminazioni tra immagine e parole e tra più discipline artistiche portarono, verso la fine degli anni Sessanta, al crearsi di conflitti ideologici sia interni al gruppo che verso alcune delle altre ricerche contemporanee. Emilio Isgrò, ad esempio, nel momento in cui si aggiunse al resto del gruppo fiorentino per partecipare alla messa in scena di *Poesie e no* presso la libreria Feltrinelli di Roma (1965), si ritrovò a non condividere l'attitudine marcatamente neo-futurista dei compagni, affermando che «parlare di poesia visiva a Firenze è come parlare di corda in casa dell'impiccato»<sup>91</sup>. Allo stesso modo, all'interno delle varie sperimentazioni verbovisuali si delinearono direzioni che da un lato prediligevano un discorso sul puro testo poetico, senza usare troppo il supporto del codice visivo, e all'estremo opposto direzioni che invece sfruttavano il testo allo scopo di creare l'immagine vera e propria. Essendo il Gruppo 70 estremamente eterogeneo, è chiaro come questa caratteristica contribuì al dilagare di dissapori interni e opinioni differenti, quando non apertamente contrastanti, portando – tra la fine del 1968 e l'anno successivo – allo scioglimento ufficiale del gruppo fiorentino. Contemporaneamente si aprirono però le porte ai percorsi individuali degli artisti, che – con modalità differenti ma tutte figlie della stessa ricerca artistica – continuano fino ad oggi. Lucia Marcucci, una delle colonne portanti del Gruppo 70 e – assieme a Ketty La Rocca – una delle poche

---

<sup>90</sup> M. Gazzotti, *Poesia Concreta. Poesia Visiva. L'Archivio Denza al Mart. Opere e documenti*, Silvana Editoriale Spa, Milano 2013, p. 83.

<sup>91</sup> A. Salvadori, "Firenze... Gruppo 70", in *L'immagine della scrittura: Gruppo 70, poesia visuale e ricerche verbo-visive*, B. Casavecchia, A. Salvadori, G. Zanchetti, Mousse Publishing, Milano 2015, pp. 60-67, qui p. 65.

artiste donne del movimento, dopo lo scioglimento del gruppo continuò incessantemente, e continua tuttora, a sperimentare su collages, film e libri d'artista, confermandosi maestra verbo-visiva e artista, nonché scrittrice, di fondamentale importanza; Ketty La Rocca, pur partecipando alle iniziative del Gruppo 70, caratterizzò da subito il suo percorso come autonomo e indipendente, aprendosi – più degli altri componenti – a ricerche che possiamo definire come concettuali e più libere dal linguaggio strettamente logo-iconico. Come è normale che accada in ogni movimento, specialmente in quelli nati dall'entusiasmo e dallo spirito della rivoluzione, le singole personalità – dopo aver contribuito al formarsi delle linee direttive e dopo aver alimentato la linfa vitale alla base del concetto di collettività, che tanta importanza ebbe in quegli anni movimentati - presero ben presto strade autonome e particolari. Per certi versi risulta curioso il fatto che proprio quando le battaglie portate avanti dal gruppo esplosero e si concretizzarono socialmente nelle contestazioni del Sessantotto, il gruppo stesso cessò di esistere in quanto tale. Di fatto, l'acuirsi delle proteste portò ad un esaurimento delle manifestazioni artistiche collettive e contro-culturali, che vennero in un certo senso «riassorbite o modificate dal dilagare dei movimenti giovanili»<sup>92</sup>. Resta che la Poesia Visiva e l'esperienza del Gruppo 70 sono state fondamentali per il panorama artistico e socio-culturale del tempo, contribuendo alla formazione di un gusto globale tramite la giustapposizione di segni verbali e segni iconici all'interno del formato quadro; per la sperimentazione sulla performance come espressione artistica e potente mezzo comunicativo; per aver portato all'attenzione – in maniera acuta ed originale - le problematiche insite nella società del tempo e, soprattutto, per il superamento definitivo del concetto ristretto di arte visiva, che ha aperto le strade alle pratiche artistiche contemporanee<sup>93</sup>. In conclusione, citando l'artista Paul De Vree, possiamo affermare che la poesia, nel suo significato più ampio, è «la trasgressione della

---

<sup>92</sup> T. Spignoli, *Gruppo 70*, in "Alle due sponde della cortina di ferro: le culture del dissenso e la definizione dell'identità europea nel secondo Novecento tra Italia, Francia e URSS (1956-1991)", 2019; <https://www.culturedeldissenso.com/gruppo-70/> [ultimo accesso 23 dicembre 2020].

<sup>93</sup> A. Salvadori, "Firenze... Gruppo 70", in *L'immagine della scrittura: Gruppo 70, poesia visuale e ricerche verbo-visive*, B. Casavecchia, A. Salvadori, G. Zanchetti, Mousse Publishing, Milano 2015, pp. 60-67, qui p. 66.

civiltà stessa: o la poesia, e l'arte in generale, trasforma profondamente i costumi oppure non è niente»<sup>94</sup>. E allora, seguendo questo punto di vista, la Poesia Visiva ha costituito decisamente qualcosa degno di essere ricordato.

---

<sup>94</sup> P. Peterlini, *Rivoluzione a Parole. Poesia sperimentale internazionale dal 1946 a oggi. Manifesti e testi teorici*, Danilo Montanari Editore, Ravenna 2019, p 10.

### 2.3 Le ricerche logo-iconiche: da mass media a mass culture

Secondo Marshall McLuhan, sociologo canadese che rappresentò uno dei punti di riferimento teorici dei nostri poeti visivi, tutti i media – compresi quelli della modernità – sono da considerare come metafore attive «in quanto hanno il potere di tradurre l'esperienza in forme nuove»<sup>95</sup>: il termine metafora, che significa – dal greco – “trasportare”, indica qui ogni forma di trasporto che «non soltanto porta, ma traduce e trasforma il mittente, il ricevente e il messaggio»<sup>96</sup>. Essendo metafore attive, i media veicolano e trasformano tutto ciò che incontrano: non solo i singoli messaggi quindi, ma anche le realtà umane individuali e collettive, in quanto esperienze. All'interno di quel fondamentale libro di McLuhan che fu – e che è tuttora - *Gli strumenti del comunicare* (pubblicato nel 1964 col titolo originale di *Understanding Media: The Extensions of Man*), l'autore affronta il tema dei media – il loro uso e le loro caratteristiche – analizzando la tesi estrema secondo la quale, all'epoca, i media venivano visti come estensioni della persona stessa, attribuendo loro una potenza tale da trasformare tutto ciò con cui entravano in contatto. Oltre all'interesse per l'innovazione tecnologica, lo scopo principale di McLuhan era quello di risvegliare l'umanità a lui contemporanea, «non dal sonno dogmatico di cui parlava Kant ma dal “torpore narcisistico”: una sorta di addormentamento tecnologico che ci rende inconsapevoli di quanto siamo direttamente coinvolti nelle attività di comunicazione di cui crediamo, invece, di fruire come puri spettatori»<sup>97</sup>. In un periodo come quello degli anni Sessanta, di guerriglia e di controcultura, la presa di coscienza serviva a stare dentro alle cose del mondo, non a cambiare radicalmente quest'ultimo. Rimane chiaro però che “l'azione dall'interno” operata dagli artisti e dagli intellettuali dell'epoca puntava ad attuare un cambiamento profondo nella società – per quanto utopistico – per renderla, si sperava, quantomeno migliore e più giusta. L'operato del Gruppo 70, e in generale quello delle ricerche verbovisuali, si poneva infatti come obiettivo quello di proporre al pubblico di quei

---

<sup>95</sup> P. Ortoleva, “Prefazione”, in *Gli strumenti del comunicare* (1967), Marshall McLuhan, tr. it. di E. Capriolo, il Saggiatore, Milano 2015, pp. 9-22, qui p. 9.

<sup>96</sup> Ibidem.

<sup>97</sup> Ivi, p. 13.

movimentati anni un prodotto estetico nuovo, controulturale, capace di provocare «un’esplosione non soltanto rumorosamente formale ma anche concretamente ideologica»<sup>98</sup>. Tramite l’uso della tecnica del collage, prelevando immagini e testi da riviste e rotocalchi che, nella quotidianità, veicolavano le informazioni e gli stereotipi della società del tempo, gli artisti si servivano dei linguaggi della comunicazione di massa per metterne in luce l’ambiguità e il vuoto ideologico, soprattutto rispetto ai temi dell’attualità (la condizione della donna, la Guerra in Vietnam, i soprusi attuati dalle autorità, l’ipocrisia della Chiesa e via dicendo). In questo senso i protagonisti e le protagoniste del Gruppo 70 hanno descritto la Poesia Visiva come una sorta di guerriglia: l’operazione che viene messa in atto è pensata come un “cavallo di Troia” (agendo dall’interno, come si è accennato poc’anzi), attraverso il quale ci si serviva «dei feticci e delle icone della società di massa per contestarne gli assunti principali», servendosi non soltanto della parola e dell’immagine, ma anche «della luce, del gesto, insomma di tutti gli strumenti visibili del comunicare», tendendo progressivamente a trasformare i propri mezzi in quelli della società di massa «fino ad impadronirsene per trasformare con essi la società stessa»<sup>99</sup>. Datato 1965, ai numeri 11, 12 e 13 della rivista culturale “Marcatré” spunta un interessante articolo firmato da Eugenio Miccini, dal titolo *Trasformare i mass media in mass culture*: in esso, oltre a ribadire l’interesse di questi artisti verso il nuovo mondo tecnologico, con i suoi linguaggi e i suoi meccanismi, viene sottolineata anche «la necessità di avvicinare la letteratura ai linguaggi della comunicazione di massa per trasformarli in senso estetico»<sup>100</sup>. A detta di Miccini, i linguaggi tecnologici sono «il tramite biunivoco tra la scienza e il senso comune, tra le costruzioni concettuali e l’esercizio pragmatico, tra l’ideale e il fattuale, tra l’ideologia e la tecnologia»<sup>101</sup>. L’autore dell’articolo sostiene inoltre che «la civiltà tecnologica, proprio mentre compie il

---

<sup>98</sup> T. Spignoli, *Gruppo 70*, in “Alle due sponde della cortina di ferro: le culture del dissenso e la definizione dell’identità europea nel secondo Novecento tra Italia, Francia e URSS (1956-1991)”, 2019; <https://www.culturedeldissenso.com/gruppo-70/> [ultimo accesso 26 dicembre 2020].

<sup>99</sup> Ibidem.

<sup>100</sup> Ibidem.

<sup>101</sup> E. Miccini, *Trasformare i mass media in mass culture* (1965), in “Marcatré”, 11-12-13, 1965 (*Proposte di discussione*), pp. 106-107, qui p. 106; <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=371&artgal=38&key=3554&lang=IT> [ultimo accesso 26 dicembre 2020].

supremo scacco alla fantasia, ci fa vivere in un'aria di prodigio, di stupore. (...) I mass media tengono costantemente informati gli uomini d'oggi, a qualunque livello sociale essi appartengono, e tale informazione – dice Dorfles – “consente una comunicazione quasi sempre accompagnata o intessuta di un elemento estetico”<sup>102</sup>. Riflettendo su alcune affermazioni di Umberto Eco, per il quale l'arte – come già detto - rappresenta una metafora epistemologica che riflette la scienza e la metodologia di una determinata epoca, Miccini sostiene che alcune esperienze artistiche del suo tempo – quali ad esempio la Pop Art e l'Arte Programmata, nonché certa letteratura contemporanea – risultano più fruibili e più efficacemente comunicabili al pubblico: la letteratura (e l'arte in generale) doveva «operare il riscatto estetico, anziché utilitario, dei simboli della attuale civiltà; utilizzare i ricalchi semantici di tutti i materiali (verbali e non) che la civiltà tecnologica disperde, toglierli dal loro tragitto comunicativo per inserirli in un diverso contesto e livello di comunicazione».<sup>103</sup> L'arte doveva quindi essere espressa tramite codici facilmente decodificabili, sostituendo al rapporto letteratura-letteratura (o arte-arte), quello di «letteratura-tecnologia» (e quindi arte-tecnologia), rovesciando così «il determinismo romantico ispirazione artistica-riflessione critica»<sup>104</sup>. Con questi presupposti, e con l'intento di trasformare i mass media in *mass culture*, l'autore chiarisce infine un ulteriore aspetto, che risulta di fondamentale importanza per l'operato dei nostri poeti visivi: «l'arte della parola, non solo, ma anche la parola tout court, veramente rischia di perdere (...) il suo posto preminente (...) nella scala dei valori della socialità, della vita di relazione, per cederlo all'immagine visuale, al segnale ottico. All'istituto letterario non rimane che l'intelligenza col nemico, o perire»<sup>105</sup>. Tramite un montaggio che crea accostamenti inediti tra materiali anche molto diversi tra loro, sia verbali che visivi, si va formando una sorta di collage ininterrotto che aiuta a far emergere «pensieri nuovi da materiali preesistenti perché segue la forma associativa

---

<sup>102</sup> Ibidem.

<sup>103</sup> Ivi, p. 107.

<sup>104</sup> Ibidem.

<sup>105</sup> Ibidem.

propria del pensiero umano»<sup>106</sup>. I confini tra cultura alta e cultura bassa vengono annullati: le frasi a forma di slogan vengono accostate a citazioni di tipo profetico, affiancate a loro volta da immagini di gusto “pop” e quotidiano, spesso appositamente banale e stereotipato; e ancora giochi di parole, paradossi, citazioni e accostamenti azzardati tra immagine e parola. Questo tipo di operazioni artistiche messe in atto dai poeti visivi muovono dalla consapevolezza – citando McLuhan – che «ogni medium (...) ha il potere di imporre agli incauti i propri presupposti. Per controllare e prevedere, è necessario evitare questa condizione subliminale di ipnosi narcisistica»<sup>107</sup>: e allora - come affermava Nietzsche - dato che la comprensione pone fine al conflitto, l’unica via era quella di cercare «di capire i media che ci prolungano e scatenano queste guerre dentro e fuori di noi»<sup>108</sup>. Infine, presa coscienza che gli effetti del nuovo mondo tecnologico alterano costantemente le reazioni sensoriali e le forme di percezione della realtà umana, è compito dell’artista «fronteggiare impunemente la tecnologia, e questo perché la sua esperienza lo rende in qualche modo consapevole dei mutamenti che intervengono nella percezione sensoriale»<sup>109</sup>. Fu proprio con il gruppo fiorentino che prese avvio un discorso «di e sulla poesia visiva definita come azione di risposta al dilagare dell’informazione stereotipata diffusa dai mass media»<sup>110</sup>, per superare, adottando un’ottica interdisciplinare, i limiti posti tra il mondo dell’arte e quello della realtà concreta. Come si evince dal convegno “Arte e Tecnologia” organizzato dal gruppo nel 1964 al Forte di Belvedere, il binomio arte-tecnologia aveva raggiunto una maggior consapevolezza e ne venivano quindi posti i requisiti: il rapporto diretto fra società di massa - tecnologica - e operazione estetica; l’assunzione di linguaggi specificamente tecnologici; interartisticità; interdisciplinarità; necessità di nuovi e più potenti mezzi di diffusione e comunicazione. Tutto questo, come è stato più volte

---

<sup>106</sup> P. Ortoleva, “Prefazione”, in *Gli strumenti del comunicare* (1967), Marshall McLuhan, tr. it. di E. Capriolo, il Saggiatore, Milano 2015, pp. 9-22, qui p. 10.

<sup>107</sup> M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare* (1967), tr. it. di E. Capriolo, il Saggiatore, Milano 2015, p. 36.

<sup>108</sup> Ibidem.

<sup>109</sup> Ivi, p. 39.

<sup>110</sup> L. Pignotti, S. Stefanelli, *La scrittura verbo-visiva. Le avanguardie del Novecento tra parola e immagine*, a cura di U. Eco, Espresso Strumenti, 1980, vol. 11, p. 168.

sottolineato, mirava a mettere in luce le contraddizioni e le ambiguità che i messaggi veicolati da questo tipo di linguaggio proponevano. Come affermò Lamberto Pignotti, l'auspicata arte tecnologica (e di massa) cercò «di imporre un suo gusto inserendosi attivamente in un contesto in cui cultura di massa significhi effettivamente cultura democratica»<sup>111</sup>. Ma qual è il ragionamento alla base di queste considerazioni? Per quale motivo adottare i codici tecnologici allo scopo di farli entrare in crisi? È sempre stato chiaro a tutti che all'interno del linguaggio poetico ciò che prevale è la sua funzione estetica; quest'ultima può allora essere presente anche in altri tipi di linguaggio, in misura a volte minore e a volte maggiore. Il linguaggio pubblicitario – componente primaria di molte opere di Poesia Visiva - ne è un esempio. Come ci spiega la teoria dell'informazione, esso «per essere efficace deve esulare dalla banalità e (...) deve ammettere la possibilità di una decodificazione intersoggettiva»; Pignotti sottolinea come il tratto comune tra il linguaggio pubblicitario e quello poetico sia allora un grado «massimo di imprevedibilità compatibile con un massimo di controllo della decodificazione»<sup>112</sup>. L'operazione estetica messa in atto dal Gruppo 70 affianca al segno verbale (poetico, nell'accezione contemporanea e non aulica) quello visivo, iconografico, di provenienza per così dire "bassa" (immagini prelevate da rotocalchi e riviste del tempo), che bene si adattavano a quella voglia di democratizzazione dell'arte cui prima si accennava. L'assunzione del codice visivo, come abbiamo già avuto modo di vedere, fu ciò che differenziò l'operato di questo gruppo da quello di gruppi coevi - come il Gruppo 63 - che limitò invece gran parte della sua sperimentazione alla manipolazione del linguaggio poetico. Il risultato è da leggersi secondo una duplice modalità strutturale: il momento linguistico, relativo all'individuazione e all'analisi dei linguaggi contemporanei, e il momento estetico della loro reciproca articolazione<sup>113</sup>. Il primo momento porta alla distinzione «tra il codice linguistico propriamente detto e i sottocodici prodotti dalla civiltà industriale»<sup>114</sup>, quali slogan, motti e frasi fatte che costituivano il vocabolario di massa, industriale, "volgare" che i poeti visivi utilizzarono

---

<sup>111</sup> Ivi, p.170.

<sup>112</sup> Ibidem.

<sup>113</sup> Ivi, p. 174.

<sup>114</sup> Ibidem.



come fonte primaria delle loro operazioni; successivamente, il materiale viene strutturato secondo le finalità espressive dell'autore. Per evitare il pericolo di far perire la parola al di sotto del peso dell'immagine o, viceversa, di rendere l'immagine semplice illustrazione a sostegno del testo, bisogna tenere sempre in considerazione il fatto che in questo nuovo codice verbo-visivo gli elementi caratteristici sono da individuare sia a livello di strutturazione del messaggio, sia a livello di ricezione: sul piano strutturale, bisogna raggiungere la piena integrazione tra elemento iconico ed elemento verbale (citando Rossana Apicella, si giunge così ad un linguaggio singlossico); sul piano della ricezione del messaggio, invece, l'elemento distintivo è rappresentato «dalla simultaneità e quindi dalla globalità percettiva che il destinatario è chiamato a esercitare sul testo»<sup>115</sup>. In sintesi, usando le parole di Pignotti, si tende ad un approccio di tipo sintetico e globale – e non analitico – secondo il quale «la lettura imposta dalla poesia visiva è una lettura simultanea, totale, relazionale: il tutto prevale qui veramente sulle singole parti»<sup>116</sup>. Il discorso sviluppato dalla Poesia Visiva, e dal Gruppo 70 in particolare, muove proprio da tutte quelle considerazioni tratte «dall'osservazione delle modificazioni strutturali introdotte da parte dei mass media nell'atto di fruizione dell'opera d'arte»<sup>117</sup>. Dal punto di vista delle nostre poetesse visive, quali La Rocca e Marcucci, la riflessione sul linguaggio contemporaneo e sui meccanismi massmediatici portarono ad un'ulteriore riflessione relativa alla loro stessa identità. Giustapponendo testi ed immagini stereotipate all'interno della composizione, creando appositamente uno shock sia visivo che mentale (lo "straniamento" causato da un montaggio ardito ad esempio), si andavano a smontare tutti quei cliché che si presupponeva rappresentassero l'universo femminile: dall'esaltazione pubblicitaria dei prodotti di bellezza, alla serie di ammiccamenti utilizzati dai media per sedurre il consumatore – quasi sempre di sesso maschile – fino alla raccolta di vocaboli sprezzanti rivolti alle

---

<sup>115</sup> Ivi, p. 175.

<sup>116</sup> Ibidem.

<sup>117</sup> Ivi, p. 176.

«infedeli che varcano i confini della pubblica decenza»<sup>118</sup>. Adottando un codice plurale e sperimentale come quello verbo-visivo, alimentato dalla discussione femminista, queste artiste si proponevano di riprendere il possesso della parola e di riappropriarsi della comunicazione come mezzo per affermarsi nella società. A tal proposito, la storica dell'arte Raffaella Perna ha riassunto tutto ciò in modo limpidissimo: da una parte «parole da cancellare, eliminare, sostituire», dall'altra «immagini da cui cominciare a inventare nuove parole»<sup>119</sup>. La lucida analisi della condizione della donna, ma non solo, ostaggio della mercificazione del proprio corpo e della propria mente perpetrata dai mass media viene così decostruita, smantellata, provocata e ridicolizzata fino a riempirla di un senso nuovo, inedito, più consapevole e critico. Attraverso il prelievo di tutti quegli elementi oramai usurati - visivi e verbali - che facevano parte del vasto vocabolario massmediatico, le poetesse visive attuarono una forma di ribaltamento poetico: l'imperativo era – ed è anche oggi – quello dell'assunto critico-ideologico. Da mass media a *mass culture*, si diceva, partendo da una forte critica – ideologica e politica – a quelli che Marcucci definì «mezzi persuasori occulti e non occulti», tentando di cambiare il codice con cui si dava «questa informazione/disinformativa. (...) si cambiava il codice e il senso e sparavamo con lo stesso tipo di linguaggio cambiandolo di segno»<sup>120</sup>. Ci si nutre di linguaggi impuri contaminati dai mass media per creare un linguaggio artistico del tutto nuovo, che fosse comprensibile e alla portata di tutti. Come disse Lucia Marcucci in un'intervista, per lei e per il resto del Gruppo 70 si trattava di un linguaggio e di un'arte «con la "a" minuscola, cioè che poteva essere fruita a tutti i livelli, aperta a trecentosessanta gradi»<sup>121</sup>. E allora, forse, solo così il caos massmediatico può essere trasformato in vera e democratica cultura di massa. In conclusione, preme fare una piccola riflessione dovuta al distacco critico e storico dalle esperienze artistiche degli

---

<sup>118</sup> B. Casavecchia, "1966 e dintorni: ragazze squillo, riot grrrls in evoluzione, poesia e «lingua mancata». Ketty La Rocca, Lucia Marcucci, Giulia Niccolai", in *L'immagine della scrittura: Gruppo 70, poesia visuale e ricerche verbo-visive*, B. Casavecchia, A. Salvadori, G. Zanchetti, Mousse Publishing, Milano 2015, pp.35-45, qui p. 40.

<sup>119</sup> Ibidem.

<sup>120</sup> L. Fiaschi, "Intervista a Lucia Marcucci", in *Parole contro, 1963-1968: il tempo della poesia visiva*, a cura di L. Fiaschi, Carlo Cambi Editore, Poggibonsi 2009, pp. 25-36, qui p. 28.

<sup>121</sup> Ibidem.

anni Sessanta e Settanta. Tutta la poesia sperimentale - quella visiva compresa - sondando terreni spesso molto lontani dall'idea classica di poesia, ha in realtà dimostrato che il tentativo di andare oltre l'alienazione insita nel linguaggio altro non ha fatto che sottolinearne l'impossibilità. Ketty La Rocca se ne era tempestivamente accorta dando forma ad una progressiva disillusione verso la forza comunicativa della parola mentre ancora risuonava la guerriglia semiologica dei compagni del Gruppo 70. Tutto il lavoro sperimentale sulla scrittura e sul linguaggio - analizzandone le componenti semantiche e visive - si è evoluto inevitabilmente nello studio della parola come realtà sonora: la Poesia Sonora, con la sua pura articolazione di suoni, sottolinea però ancor di più l'alienazione del soggetto nel linguaggio stesso, «rendendone sempre più evidenti l'aleatorietà e la convenzionalità»<sup>122</sup>, abbandonando così ogni possibilità di veicolazione di un messaggio. L'aspirazione utopistica di poter riformulare il rapporto con la realtà tramite il linguaggio è oggi sfociata spontaneamente nelle forme della Poesia Azione e della performance, seguendo quella direzione di lettura totale e relazionale tanto desiderata dai protagonisti delle ricerche verbovisuali. Certo è che il mondo in cui oggi viviamo - lo stesso in cui operano le nuove poetesse visive, come Kruger e Holzer - risulta sempre più simultaneo e pluridirezionale: nonostante le modalità espressive cambino col passare del tempo, lo spazio della singlossia nell'arte contemporanea resta «il suo presente e il suo futuro e nasce dall'estinzione dei linguaggi tradizionali»<sup>123</sup>. Oggi la Poesia Visiva, seppur con mille sfaccettature, resta viva in tutto il mondo; ci si chiede quindi, trascorso mezzo secolo e più, cosa dovrebbe ancora dimostrare un'arte così provocatoria e sperimentale. Oggi come ieri, la crisi che stiamo vivendo è quella di un'omologazione quotidiana e di una generale incapacità (o assenza di volontà?) di sottrarsi all'assuefazione «del medio quotidiano umano»<sup>124</sup>: per uscire da questa alienazione occorre andare allo scoperto, in piena libertà. La Scrittura Visuale, specialmente nelle sue componenti non convenzionali, non potrà mai cessare di esistere

---

<sup>122</sup> P. Peterlini, *Rivoluzione a Parole. Poesia sperimentale internazionale dal 1946 a oggi. Manifesti e testi teorici*, Danilo Montanari Editore, Ravenna 2019, p. 25.

<sup>123</sup> A. Accattino, L. Giuranna, *Crescita e crisi della Poesia Visiva in Italia. Opere, persone, parole per i cent'anni di Scrittura Visuale in Italia 1912-2012*, Mimesis Edizioni, Milano 2013, p. 152.

<sup>124</sup> Ivi, p. 93.

fintantoché l'uomo avrà la necessità di esprimersi, così come successe ai cavernicoli di Altamira fino ad arrivare alle più recenti forme di scrittura murale dal segno marcatamente ribelle. Ed ecco allora, per rispondere alla domanda postaci precedentemente, che essa rappresenta tutt'oggi «un incentivo a continuare nella lotta»<sup>125</sup>.

---

<sup>125</sup> Ivi, p. 91.

## Capitolo Terzo

### Parola, immagine e corpo: poetesse visive a confronto tra anni Sessanta e Ottanta

#### 3.1 Ketty La Rocca: la ricerca identitaria dalla manipolazione del linguaggio alla forza comunicativa del gesto

Gaetana (Ketty) La Rocca nacque a La Spezia il 14 luglio del 1938, figlia di Michele La Rocca ed Elvira Masini. Dopo la morte del padre avvenuta tragicamente nel 1947 - ingegnere militare che perì sminando il porto di Livorno - la giovane Ketty si trasferì assieme alla madre e alla sorella prima a Roma e successivamente a Spoleto, città dove conseguì il diploma magistrale nel 1956. Lavorò per un periodo come assistente in uno studio di radiologia per poi decidere di mettere radici a Firenze, dando – probabilmente ancora inconsapevolmente – una svolta decisiva alla sua vita, sia personale che artistica. È infatti qui che conosce e sposa Silvio Vasta (dal quale avrà un figlio, Michelangelo, che oggi gestisce l'Archivio Ketty La Rocca) e dove vince un concorso per l'insegnamento alle scuole elementari. Fatto decisamente non secondario questo, in quanto le diede occasione di avvicinarsi alle questioni inerenti al linguaggio e alla comunicazione che poi svilupperà per tutta la sua produzione artistica: avendo a che fare con bambini piuttosto piccoli – di età compresa tra i sei e i dieci anni circa – mise a punto un modo di comunicare totalmente differente da quello che quotidianamente si usa con il resto delle persone adulte; un modo più semplice, primigenio, spontaneo e nel quale erano assenti sovrastrutture e codici convenzionali introdotti nel linguaggio comunicativo dalla realtà circostante (difatti, come vedremo, per buona parte della sua produzione artistica focalizzerà l'attenzione sullo studio del linguaggio dei gesti). In uno scritto del 1962, l'artista parla dell'insegnamento alle scuole elementari affermando che «le varie possibilità del linguaggio attraverso una adatta esemplificazione possono essere intuiti e diventare una conquista dell'adolescente, che può forse comprendere le varie

ambiguità e i vari sensi del discorso»<sup>126</sup>; a questo scopo, La Rocca cercò di superare i limiti e gli stereotipi che venivano normalmente impartiti agli alunni «attraverso l'introduzione di strumenti didattici alternativi rivoluzionari per quell'epoca, quali erano i rotocalchi»<sup>127</sup>. Capiamo allora fin da subito quanto l'artista fosse interessata all'uso e all'analisi di un certo tipo di produzione e di un certo tipo di linguaggio, e – non di meno – alle conseguenze che questi potevano avere sulla società e gli effetti che, a maggior ragione, potevano avere sulle menti di giovanissimi studenti. Ma quando l'artista si avvicina al gruppo della Poesia Visiva? Siamo all'inizio degli anni Sessanta quando, grazie al maestro Lelio Missoni (più noto con il nome di Camillo), Ketty La Rocca incontra il più volte citato Eugenio Miccini, fondatore – assieme a Lamberto Pignotti – del Gruppo 70. Ora, la figura di Camillo – che sappiamo aver giocato un ruolo importante per quanto riguarda la vita personale della nostra giovane artista – risulta purtroppo piuttosto sfuggente: di lui ci sono pochissime notizie e, a differenza di Miccini e gli altri protagonisti, la sua persona non risulta accuratamente delineata né come artista né come teorico. Il sodalizio artistico tra Camillo e Ketty La Rocca è però documentato dalla pubblicazione de *Il mito ci sommerge*, all'interno della quale spunta una nota biografica che indica come l'opera sia stata creata a quattro mani, quelle dell'artista e quelle di Camillo appunto, mostrando anche una certa coerenza tra i collages presentati dai due all'interno della stessa<sup>128</sup>. Le tematiche e le preoccupazioni che interessarono La Rocca durante il periodo dell'insegnamento si tradussero, nel momento in cui entrò a contatto con il Gruppo 70, anche nella sua pratica artistica: «uscire dagli stereotipi e conquistare autonomia attraverso la consapevolezza dei limiti del linguaggio iconico e verbale»<sup>129</sup>. Dagli studi di linguistica di Roland Barthes, fino alle teorie estetiche e tecnologiche di autori quali Umberto Eco e Max Bense, comprendendo gli studi sui mezzi di comunicazione di massa di Marshall McLuhan e l'analisi antropologica attuata da Lévi-Strauss, tutto ciò andò a formare un bagaglio culturale che l'artista assimilò e tradusse

---

<sup>126</sup> A. De Pirro, "S.O.S. Salvate l'umanità. Ketty La Rocca e la Poesia Visiva", in *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, a c. di F. Gallo e R. Perna, Postmedia Srl, Milano 2015, pp. 11-38, qui p. 12.

<sup>127</sup> Ibidem.

<sup>128</sup> Ivi, p. 11.

<sup>129</sup> Ivi, p. 12.

nelle sue opere. L'interesse per la scrittura e la poesia coltivato a partire dall'insegnamento e la frequentazione di alcuni corsi di musica elettronica contemporanea tenuti da Pietro Grossi (pioniere in campo musicale, fu una figura di riferimento fondamentale per molti artisti dell'epoca, compresi i protagonisti del Gruppo 70 e di Fluxus), portarono l'artista ad addentrarsi in quel fermento culturale caratterizzato da apertura e dibattito che contraddistinse il decennio italiano dei Sessanta. Fin dai primissimi collages, eseguiti tra il 1964 e il 1965, vicini – per tecniche e tematiche – alle ricerche logo-iconiche dei compagni fiorentini, Ketty La Rocca unì ai punti di riferimento teorici sopra citati le istanze e le problematiche tipiche del suo tempo, che viveva – come donna e come artista – in prima persona: la precoce attenzione per la condizione femminile, la sua relazione con il genere maschile, la critica serrata verso l'ipocrisia del mondo cattolico, l'aperta denuncia contro ogni tipo di oppressione sociale (particolare rabbia era data dalla situazione del Vietnam). Questi i principali temi affrontati dall'artista, che l'accompagneranno durante tutta la sua – seppur breve – intensa produzione artistica, e che si fanno strada per il tramite dei primi collages verbo-visivi. Abbiamo precedentemente visto come dalla teorizzazione della poesia tecnologica sia nata la pratica cosiddetta del collage largo, che utilizzava materiale verbale e iconico (frasi tipografiche, fotografie, grafici etc.) prelevato dal repertorio mediatico, specialmente da riviste femminili e rotocalchi; al suo esordio, infatti, La Rocca utilizza materiali fotografici ai quali sovrappone, dopo averli accuratamente selezionati e ritagliati, testi e slogan che avevano lo scopo di ribaltare e destrutturare il senso dato all'immagine. Tutto questo accomunava il suo modus operandi a quello degli altri protagonisti del Gruppo 70, soprattutto Pignotti e Lucia Marcucci, l'altra grande protagonista dell'esperienza verbo-visiva italiana. Le poesie visive create da La Rocca in questo periodo sono incentrate su problematiche a sfondo politico e sociale che caratterizzano, con senso critico e capacità di rinnovamento, i linguaggi e i codici imposti dalla società dei consumi alla realtà contemporanea. Come vedremo, nonostante il percorso di La Rocca prenderà ben presto una piega autonoma, i suoi collages seguono sempre, usando le parole di Miccini, «il filo rosso dell'ideologia», tentando di esprimere «la verità in forma di parole» dando la possibilità, attraverso

l'espressione logo-iconica, «di disattivare criticandoli, i gerghi tecnologici, che sono la voce del padrone»<sup>130</sup>. Il suddetto "filo rosso dell'ideologia" si rende palese in una delle sue opere più conosciute (a ben ragione), il collage dal titolo *Sana come il pane quotidiano* (Fig. 11), del 1965, che racchiude alcune delle tematiche più sentite dall'artista, ossia la condizione della donna – la sua mercificazione – e la critica nei confronti della Chiesa. La condizione femminile viene qui presentata con acuta ironia (ma con intenti drammaticamente seri), accostando un'immagine di una donna ammiccante e seminuda – così come veniva raffigurata dai giornali, rendendola oggetto del piacere – ad un'altra che raffigura invece dei bambini in condizioni di povertà mentre mangiano del cibo seduti a terra; la composizione mostra infine una citazione dal Padre Nostro – che dà il titolo all'opera – la quale recita "sana come il pane quotidiano" scritta in caratteri tipografici. All'interno di quest'opera riusciamo a decodificare facilmente i codici utilizzati dall'artista per dare voce al suo pensiero: la tematica di stampo femminista viene chiaramente messa in risalto dall'accostamento tra la figura femminile e la citazione religiosa, la quale evidenzia in modo provocatorio «come la donna, giovane e sana, venga messa in vendita come il pane»<sup>131</sup>, in un periodo – quello del secondo dopoguerra italiano – in cui la condizione della donna era ancora più limitata a causa di una cultura tradizionalista e cattolica; l'ipocrisia del messaggio cristiano viene qui messa in luce anche grazie alla giustapposizione della giovane donna alla condizione di povertà assoluta che viene raffigurata immediatamente sotto a quest'ultima, indicando come il silenzio del mondo cattolico verso questo tipo di problematiche suscitasse sgomento e collera, sottolineandone così l'ingiustizia. La scelta di poche ma incisive parole, così come il posizionamento ben studiato – e non caotico – delle immagini assieme all'uso del bianco e nero, aumenta, in questa come in altre opere, la drammaticità dell'intera composizione. Ciò risulta ancora più evidente in un'altra opera dell'artista, *Bianco Napalm*, di cui esistono due versioni, un primo collage su cartoncino del 1966 e – a riprova della sua sperimentazione – una seconda stampa plastificata su legno del 1967

---

<sup>130</sup> L. Saccà, "La vita è un'altra cosa" in *Omaggio a Ketty La Rocca*, a c. di L. Saccà, Pacini Editore, Roma 2011, pp. 19-26, qui p. 21.

<sup>131</sup> L. Saccà, *Omaggio a Ketty La Rocca*, Pacini Editore, Roma 2011, p. 29.



(Fig. 12): apertamente politica, quest'opera denuncia nuovamente la remissività della Chiesa nei confronti dei tragici eventi bellici che sconvolsero il Vietnam e la micidiale bomba al Napalm. L'uso del bianco e nero si carica qui volutamente di valenze simboliche: da un lato l'uso del bianco simboleggia pace ed innocenza – rappresentate generalmente dalla Chiesa – ma, allo stesso tempo, bianco è anche il colore associato alla composizione chimica dell'ordigno letale; dall'altro lato, il segno nero rappresenta inequivocabilmente la morte e la tragicità dell'evento, connotando tutta la composizione di un'aria funebre e drammatica<sup>132</sup>. Tramite questi collages, organizzati come se fossero dei manifesti pubblicitari grazie all'accostamento straniante di immagini e parole, La Rocca intendeva soprattutto mettere in relazione la visione consumistica che della donna (e della famiglia) si dava in quegli anni con la situazione vissuta nei paesi del terzo mondo, sfruttati «dal capitalismo occidentale, denunciando l'ipocrisia del potere politico e la posizione ambigua della Chiesa cattolica»<sup>133</sup>. Ad un certo punto del suo percorso, nonostante condividesse la maggior parte delle istanze relative al Gruppo 70, Ketty La Rocca prende una direzione più individuale e particolare, allontanandosi in parte dalle ristrettezze del linguaggio logo-iconico (e la forma prediletta del collage) per addentrarsi in sperimentazioni più ardue ed innovative, sia a livello di forme che di sviluppo di contenuti. Nonostante avesse preso parte ad alcune delle iniziative del gruppo – come la messa in scena di *Poesie e no* già citata – La Rocca iniziò presto a riflettere su un possibile diverso uso del linguaggio, che caratterizzò successivamente tutta la sua produzione. Uno dei principali motivi alla base del distacco dell'artista dal Gruppo 70 fu la necessità sentita da La Rocca di oltrepassare la tecnica del collage verbo-visivo (che, per sua natura, non poteva permettere una piena integrazione tra le sfere verbali e figurative) per tentare una più profonda combinazione tra scrittura e immagine, «violando ambedue nel segno di una rielaborazione autonoma,

---

<sup>132</sup> Ibidem.

<sup>133</sup> E. Di Raddo, "«Non è tempo per le donne, di dichiarazioni». Ketty La Rocca e la questione di genere", in *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, a c. di F. Gallo e R. Perna, Postmedia Srl, Milano 2015, pp. 97-117, qui p. 100.

iconica e materica»<sup>134</sup>; le dinamiche e l'orizzonte tematico caro al gruppo, che l'avevano vista precedentemente impegnata in prima linea, si facevano ora sentire come limitanti: l'artista sentì l'urgenza di «affrontare una dialettica più complessa, non più circoscritta alla sovversione di cliché culturali, ma rivolta all'esplorazione del sé e delle questioni intersoggettive»<sup>135</sup> arrivando così a sperimentare nuove tecniche, quali la manipolazione fotografica, il video, la scultura e la performance. Un primo evidente stimolo al distacco e al cambio di rotta le viene dato proprio grazie ad una delle manifestazioni collettive del gruppo, l'happening dal titolo *Approdo*, avvenuto nel 1967: l'azione consisteva nel bloccare lo sbocco dell'autostrada A1 per Firenze Nord per la durata di quindici minuti, sostituendo ai cartelli stradali le opere d'arte create dai componenti del gruppo. Da questo spunto nacque l'idea delle segnaletiche stradali, che diedero all'artista l'opportunità di manipolare in maniera inconsueta e non convenzionale il linguaggio. In questo modo La Rocca è intenzionata a spezzare il legame culturale tra immagine e scrittura, rendendo vulnerabili entrambi i codici. Proviamo a confrontare il collage *Sana come il pane quotidiano* con una delle segnaletiche di La Rocca appartenenti a questo periodo (1967-1968), ossia *Noi due* (Fig. 13). Sebbene molto distanti tra loro, entrambe le opere trattano il motivo femminile: mentre il collage denuncia gli effetti del dominio maschile (che si trasforma in dominio della società) sull'oggettivazione del corpo della donna – lasciando però integra la corrispondenza di significanti e significati all'interno delle sfere verbali e figurative - l'uso del cartello stradale suggerisce invece l'esistenza di un messaggio elusivo, non direttamente decodificabile, che inverte e altera la qualità di entrambi i codici. La scritta "Noi 2" unita alla raffigurazione delle frecce, fa infatti pensare alla «separazione di due traiettorie di vita, spostando l'attenzione da un simbolo iconico ben consolidato a una riflessione sulla conflittualità (e l'inevitabile divergenza) della relazione duale»<sup>136</sup>. Questo tipo di processo è tipico di tutte le opere successive dell'artista, che si alimentano di tendenze

---

<sup>134</sup> D. Colucci, *Ketty La Rocca, dal linguaggio al corpo*, in "Antinomie. Scritture e Immagini", 2020; <https://antinomie.it/index.php/2020/05/01/ketty-la-rocca-dal-linguaggio-al-corpo/> [ultimo accesso 2 gennaio 2021].

<sup>135</sup> Ibidem.

<sup>136</sup> Ibidem.

maggiormente concettuali e per certi versi più profonde, tendenti all'astrazione. A tal proposito, è importante parlare di un ulteriore passaggio che l'artista compie con l'approcciarsi al nuovo decennio, ovvero dopo lo scioglimento del Gruppo 70; da questo punto in poi, La Rocca affronta il tema della relazione tra testo e immagine in maniera sempre più personale e riflessiva. A partire dal 1969 inizia a creare grandi lettere in PVC nero che utilizza come sculture e installazioni, o per scatti fotografici. Queste lettere, delle "J" e delle "I" (di cui vediamo un esempio nella fotografia del 1970 riportata in Fig. 14, *Ketty La Rocca con la scultura j*), risultano significative per tre motivi principali: innanzitutto, rappresentano la volontà dell'artista di far uscire il linguaggio, la parola – in questo caso la singola lettera alfabetica – dalla pagina del libro, dove solitamente è relegata. La lettera ora esce dal foglio per farsi scultura (tridimensionale), e – come fosse un corpo a se stante – impone, come detto precedentemente, la sua autonomia e il suo farsi materia; la seconda ragione, direttamente collegata alla prima, sta nel fatto che queste lettere, la "i" e la "j" (la quale si pronuncia "je", che in francese significa "io"), vengono pensate come antropomorfe, di cui viene enfatizzato il lungo corpo verticale sovrastato dalla testa tonda, ossia il puntino; ed ecco allora che tutto questo porta alla terza ragione, che riassume in sé tutta la ricerca dell'artista: nella fotografia sopra citata, La Rocca «si fa ritrarre a letto, sotto le lenzuola, lo sguardo un po' atterrito, in compagnia di una "j" particolarmente ingombrante, grande quanto lei»<sup>137</sup>. Questo cosa significa? La lettera che si fa corporea, il corpo stesso dell'artista, la dedica "con inquietudine" in basso a destra: Ketty La Rocca «sa già di essere malata e sembra poter raccontare le proprie inquietudini solo per ellissi»<sup>138</sup>, andando sempre più verso una ricerca identitaria intima, profonda, a tratti spirituale, che mira all'autoaffermazione (sottolineato dal "je", ossia "io") in un gioco tautologico mirato all'autodefinizione della sua persona (come artista? Come donna?). Aver disteso la lettera sul letto accanto a lei sta a significare una sorta di rispecchiamento identitario, quasi fosse un monologo fra sé e sé, in un luogo –

---

<sup>137</sup> B. Casavecchia, "1966 e dintorni: ragazze squillo, riot grrrls in evoluzione, poesia e «lingua mancata». Ketty La Rocca, Lucia Marcucci, Giulia Niccolai", in *L'immagine della scrittura: Gruppo 70, poesia visuale e ricerche verbo-visive*, B. Casavecchia, A. Salvadori, G. Zanchetti, Mousse Publishing, Milano 2015, pp.35-45, qui p. 42.

<sup>138</sup> Ivi, p. 43.

il letto matrimoniale – che è invece icona del più consueto rapporto di coppia. Le sue *Lettere-Sculture* sono solo una delle tappe di un percorso fondato sulla dialettica fra parola e immagine «in cui il corpo sembra faticare a trovare un punto di equilibrio, schiacciato fra la banalità dei luoghi comuni e il silenzio»<sup>139</sup>. La ricerca identitaria non vira solo su se stessa per autodefinirsi, in quanto La Rocca è ben consapevole che prima di tutto veniamo definiti dagli altri, dal “tu”, dalla relazione con l’altro. Così nasce la sua traccia, la sua sigla personale, quel “you” che tante volte compare ossessivamente nella quasi totalità delle sue ultime opere. L’indagine dell’artista si sposta a questo punto attorno alla gestualità, specialmente quella delle mani, che sono una parte del nostro corpo estremamente espressiva, sviluppando una riflessione attorno sì ad un corpo (o ad una parte di esso), ma una parte che è semiotizzata ad un livello espressivo più autentico sia del linguaggio verbale che di quello visivo. Questi ultimi erano entrati in crisi nella mente dell’artista - che possiamo dire provasse una sorta di disillusione verso essi - come se non fossero più in grado di esprimere né la realtà circostante, né tantomeno il suo mondo interiore. Dopo aver messo sotto accusa il codice verbale e quello figurativo, distorti e snaturati dalla comunicazione massmediatica, La Rocca decide infatti di concentrarsi sul significato primigenio del linguaggio. Nella gestualità delle mani l’artista riconosce «il contenuto di una comunicazione radicalmente autentica (...) prototipo di ogni possibile comunicazione successiva»<sup>140</sup>. Difatti, il linguaggio delle mani si basa su una comunicazione istintuale ed emotiva: le funzioni della comunicazione parlata e scritta lasciano definitivamente il posto, tra il 1970 e il 1971, all’analisi del gesto, percepita come unica presenza di forza comunicativa. D’ora in avanti, la parola come segno tipografico sarà o l’equivalente di un nonsense – come vedremo a breve per quanto riguarda il libro d’artista e la performance - o sparirà del tutto lasciando spazio alle intuizioni legate alle forme di gestualità<sup>141</sup>. Edito a Firenze al Centro Di nel 1971, *In principio erat* è il titolo del libro d’artista con cui Ketty La Rocca

---

<sup>139</sup> F. Gallo, “Ombre e riflessi del corpo nel lavoro di Ketty La Rocca”, in *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, a c. di F. Gallo e R. Perna, Postmedia Srl, Milano 2015, pp. 39-70, qui p. 45.

<sup>140</sup> L. Saccà, *Omaggio a Ketty La Rocca*, Pacini Editore, Roma 2011, p. 79.

<sup>141</sup> C. Iaquina, “Gestualità integrale” nell’opera di Ketty La Rocca, in “archphoto”, 2018; <https://www.archphoto.it/archives/5206> [ultimo accesso 3 gennaio 2021].

segna una tappa fondamentale del suo percorso artistico. Dopo un saggio iniziale scritto da Gillo Dorfles, una pagina nera divide il libro in tre parti: la prima parte contiene una sequenza di fotografie in bianco e nero in cui le mani dell'artista fanno da protagoniste, esili e prive dei consueti abbellimenti femminili compiono gesti e movenze semplici ma intense, lasciando intravedere sullo sfondo la sua figura intera; nella seconda parte vengono invece ritratti una serie di incontri e/o addii – sempre attraverso le movenze delle mani – di più persone, che si bloccano in un contatto, a volte sfuggevole e a volte deciso; infine, la terza ed ultima sezione del libro presenta nuovamente mani che si cercano e che si dispongono a formare un cerchio, come per gioco<sup>142</sup>. Ogni sequenza fotografica è accompagnata da frasi in italiano prive di senso (Fig. 15), a loro volta tradotte in un inglese volutamente approssimativo, per concludere – nella terza parte – con delle famose filastrocche: in quest'opera quindi «un linguaggio criptico e spaesante si contrappone all'inequivocabile messaggio del gesto semplice e diretto»<sup>143</sup>. Con semplici e lineari sequenze fotografiche - tramite l'estrema sintesi del comportamento della mano - La Rocca riesce ad indagare da un lato la sua identità, e dall'altro lato l'identità della relazione di coppia e quella collettiva. Il libro è immediatamente seguito, nel 1972, dal video *Appendice per una supplica*. Esposto alla XXXVI Biennale di Venezia, nella sezione Performance e Videotape curata da Gerry Schum (con il quale La Rocca collaborò), come il precedente libro risulta suddiviso in tre parti: nella prima parte le mani dell'artista compiono gesti quotidiani e semplici, mostrando il palmo; nella seconda parte, invece, la sua mano è aperta o serrata a pugno tra due mani estranee (Fig. 16) - in questo caso quelle del marito Silvio Vasta – le quali delimitano, quasi fosse una sorta di gabbia, lo spazio d'azione delle mani della nostra protagonista; infine, durante la parte finale, la mano dell'artista sembra fare una conta (quasi mimando il gioco tipico dei bambini), mentre sullo schermo appaiono i numeri corrispondenti<sup>144</sup>. Anche quest'opera è rigorosamente in bianco e nero e girata in camera fissa, a sottolineare l'intensità dell'atto. Come il titolo del precedente libro, anche questo ci

---

<sup>142</sup> L. Saccà, *Omaggio a Ketty La Rocca*, Pacini Editore, Roma 2011, p. 79.

<sup>143</sup> Ibidem.

<sup>144</sup> Ivi, p. 89.

rimanda involontariamente ad un contesto sacro; parliamo però di una sacralità spirituale, intima, primigenia, non istituzionalizzata. Tale video non solo testimonia l'interesse dell'artista per la sperimentazione su più media (sappiamo infatti che in Italia fu una delle prime ad utilizzarlo), ma è anche espressione del suo pensiero: i movimenti delle mani - uniche e sincere «appendici comunicative»<sup>145</sup> della nostra persona – nella sezione centrale sembrano voler raccontare il rapporto con l'altro (qui il genere maschile, rappresentato dalle mani del marito), tramite i quali l'artista pare avanzare una denuncia di sopraffazione insieme ad un appello alla rivalsa<sup>146</sup> in un serrato dialogo tra i protagonisti. Apoteosi di tale incontro-scontro è rappresentata dalla performance dal titolo *Le mie parole, e tu?* realizzata nel 1975 a Brescia alla Galleria Nuovi Strumenti e successivamente presso la Facoltà di Architettura di Firenze (Fig. 17). Questa performance venne preceduta nel 1971 dalla pubblicazione di un libro fotografico nel quale delle fotografie in bianco e nero raffiguravano delle mani maschili che limitavano lo spazio vitale delle mani della giovane donna riempite dalla scritta a mano "you" e da fraseggi nonsense, a rimarcare il costante bisogno di comunicazione con l'altro, in un conflitto percepito come necessario all'affermazione del sé. Durante la performance di Brescia, quasi simbolicamente (un anno prima della scomparsa), l'artista mise in scena un'azione che riassume alcuni dei lavori precedenti: seduta davanti ad una cattedra, circondata da alunni che recitano ossessivamente un testo da lei ideato (*Dal momento in cui...*, brano nonsense che segnò la rottura definitiva, nel 1970, con la comunicazione scritta), l'artista si trova costretta ad abbassare sempre di più il capo mentre le mani delle persone attorno a lei la indicano, quasi l'accusano, le limitano lo spazio (come accadeva all'interno del video), e ciò che emerge da tutta questa confusione è solo un mantra, il suo "you" ripetuto all'infinito, che risuona come «estrema dichiarazione di esistenza dell'io»<sup>147</sup>. Quel "tu" che ci definisce come persone, come esseri umani che

---

<sup>145</sup> Ibidem.

<sup>146</sup> C. Iaquina, "Gestualità integrale" nell'opera di Ketty La Rocca, in "archphoto", 2018; <https://www.archphoto.it/archives/5206> [ultimo accesso 3 gennaio 2021].

<sup>147</sup> E. Di Raddo, "«Non è tempo per le donne, di dichiarazioni». Ketty La Rocca e la questione di genere", in *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, a c. di F. Gallo e R. Perna, Postmedia Srl, Milano 2015, pp. 97-117, qui p. 113.

vivono di socialità, nei rapporti con gli altri, e con cui molto spesso entriamo in conflitto. Nei lavori dell'artista, la gestualità quindi non funge solo da supporto per la comunicazione verbale e visiva, ma valorizza la «ricchezza di elementi mitici rituali fantastici che sono il patrimonio dell'umanità e insostituibile»<sup>148</sup>. Questi elementi rituali, fantastici e mitici, lasciano una traccia indelebile anche in quelle che sono sostanzialmente le ultime due serie realizzate dall'artista: le *Riduzioni* e le *Craniologie*. Le opere facenti parte della prima serie, realizzate a partire dal 1972-1973, si fondano ancora una volta sul rapporto tra immagine (fotografica) e scrittura: si tratta di sequenze fotografiche composte da un primo elemento – foto di opere d'arte, *affiches* cinematografiche, foto di famiglia o di personaggi politici – mentre i successivi sono composti dal contorno dell'immagine iniziale, tracciato con scritte a mano. Queste opere sollecitano però sullo spettatore uno sguardo d'insieme, non sequenziale e intermittente come quello proposto nel libro *In principio erat*, che portava invece il fruitore a sfogliare le pagine una ad una. Tramite queste operazioni, La Rocca «riduce le fotografie a forme primarie e le riporta sotto il dominio della soggettività attraverso l'impiego della grafia manuale»<sup>149</sup>; così facendo l'artista intende «riappropriarsi della foto, opponendosi all'omologazione visiva e all'irrealtà prodotte dalla cultura dello spettacolo»<sup>150</sup>. La scrittura manuale diventa l'unico mezzo per esprimere il suo mondo, la sua necessità di comunicare, che da industrializzata torna artigianale. Il fraseggio che ripete “you, you” nei contorni delle figure sembra per lei l'unico modo di riappropriarsi od agganciarsi alla realtà esterna così come alla sua stessa esistenza. La Rocca riabilita così «“in senso autentico perché individuale” le immagini tipiche dell'epoca della riproducibilità tecnica, attraverso una riappropriazione personale delle foto, espressa tramite la grafia manuale, concepita in antitesi alla standardizzazione visiva prodotta dalla cultura di massa»<sup>151</sup>. Rispetto alle *Riduzioni*, le *Craniologie* enfatizzano ed

---

<sup>148</sup> Ivi, p. 109.

<sup>149</sup> R. Perna, “Da In principio erat alle Craniologie. Ketty La Rocca e la fotografia”, in *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, a c. di F. Gallo e R. Perna, Postmedia Srl, Milano 2015, pp. 71-96, qui p. 85.

<sup>150</sup> Ibidem.

<sup>151</sup> R. Perna, *Il corpo della parola. Ketty La Rocca*, in “Flash Art”, 2018; [https://flash---art.it/article/ketty-la-rocca-raffaella-perna/#\\_edn7](https://flash---art.it/article/ketty-la-rocca-raffaella-perna/#_edn7) [ultimo accesso 4 gennaio 2021].

intensificano al massimo la dimensione gestuale dei suoi lavori: il gesto della mano qui non è più bloccato e ingabbiato da altre mani estranee, ma dal suo stesso cranio – rappresentato tramite una radiografia – all’interno del quale la mano dell’artista appare a volte distesa e a volte serrata a pugno. Inserire la sua mano all’interno del cranio sembra quasi sottolineare il fatto che è «dentro la nostra parte razionale, la testa, che il gesto si origina libero e si sostituisce ai sistemi dominanti e ordinari della comunicazione»<sup>152</sup>. In una lettera indirizzata a Lucy Lippard datata 1975, Ketty La Rocca così si esprime relativamente a questi lavori: «il mio lavoro sui “crani” è, invece, come un risolto inconscio, forse?!: immagini fetali, un gesto incapsulato e, ancora una volta, divorato dal linguaggio espresso simbolicamente da una misura minima di linguaggio “you”...»<sup>153</sup>. In una *Craniologia* del 1973 (Fig. 18) vediamo il pugno serrato dell’artista che da un lato sembra prendere possesso, con forza, dello spazio del suo cranio, ma contemporaneamente pare esserne costretto al suo interno, bloccato, come in una gabbia. La scelta iconografica dell’uso del cranio risulta estrema e drammatica, quasi sgradevole (e l’artista ne era ben consapevole). Ketty La Rocca è già malata, e questa serie risulta simbolicamente come la manifestazione di una presa di coscienza del proprio destino: l’artista però non indulge verso una sorta di autocommiserazione, anzi, spinge al contrario verso una scelta di grande coraggio. La sua indagine è tanto spietata quanto pura, realizzando per questa via «la comunicazione fra l’interno e l’esterno del suo stesso essere»<sup>154</sup>. Come sostiene Renato Barilli, l’artista fiorentina ha percorso a ritroso «la strada che porta dal significato al significante, dall’oggetto eidetico (...) agli atti del corpo, a sua volta inserito su un’intelligenza, che ne consentono la chiamata in causa»<sup>155</sup>. Se dunque il suo gesto non nasce né come consumo linguistico, né come accessorio alla lingua, ma si origina da un rifiuto della cultura dominante – di massa e patriarcale – invitando ad una liberazione del pensiero e del corpo, allora, come sostiene

---

<sup>152</sup> C. Iaquina, “Gestualità integrale” nell’opera di Ketty La Rocca, in “archphoto”, 2018; <https://www.archphoto.it/archives/5206> [ultimo accesso 4 gennaio 2021].

<sup>153</sup> S. Bordini, «lo che faccio l’arte che è sgradevole», in *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, a c. di F. Gallo e R. Perna, Postmedia Srl, Milano 2015, pp. 119-134, qui p. 120.

<sup>154</sup> L. Saccà, *Omaggio a Ketty La Rocca*, Pacini Editore, Roma 2011, p. 101.

<sup>155</sup> R. Barilli, “Riflessione su Ketty”, in *Omaggio a Ketty La Rocca*, a c. di L. Saccà, Pacini Editore, Roma 2011, p. 10.



Giorgio Agamben, è in una «gestualità integrale» che il gesto si definisce nella sua totalità, come «mezzo puro, esposizione di una medialità senza fine» poiché «solo un corpo che agisce e si muove liberato dalla relazione volontaria verso un fine è in grado di sondare tutte le possibilità di cui è capace ed esprimere così la sua identità»<sup>156</sup>. E proprio l'estraneità alla cultura dominante, ricercando costantemente un linguaggio che fosse autentico, è il lascito più profondo e sincero del lavoro di Ketty La Rocca.

---

<sup>156</sup> C. Iaquina, *“Gestualità integrale” nell’opera di Ketty La Rocca*, in *“archphoto”*, 2018; <https://www.archphoto.it/archives/5206> [ultimo accesso 4 gennaio 2021].



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13

Fig. 14

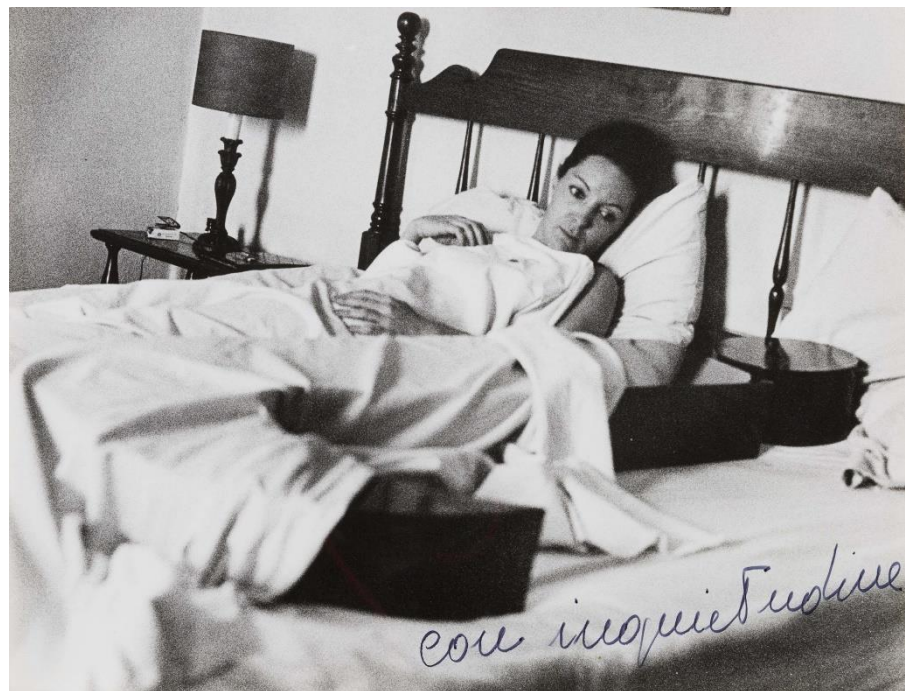


Fig. 15





Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18

### 3.2 Lucia Marcucci: la ludica trasgressione nelle opere della «maestra supervisiva»

Nata a Firenze il 29 luglio del 1933 - dove attualmente vive e lavora - Lucia Marcucci è una delle principali esponenti della Poesia Visiva in Italia, nonché una delle protagoniste indiscusse del Gruppo 70. La passione di Marcucci verso l'arte cresce e si alimenta già in tenera età, quando a Firenze vedeva il padre dilettersi con il mezzo fotografico - suo passatempo - dopo il turno di lavoro come capo geometra presso l'Acquedotto fiorentino. Non solo, Marcucci racconta in un'intervista di come, quando era piccola, il nonno le raccontava con entusiasmo delle serate futuriste che andava a vedere al Teatro della Pergola e del caos che si creava durante quegli spettacoli<sup>157</sup>. Proveniente da una famiglia di radici tedesche - verso le quali lei stessa ammise di provare un amore che, usando le sue parole, non riuscì mai «a sistemare razionalmente in qualsiasi compartimento della mia mente, del mio cuore»<sup>158</sup> - dopo aver frequentato per qualche tempo l'Accademia di Belle Arti decide di trasferirsi nel 1955 a Livorno – città del marito – dove inizia a collaborare con il piccolo teatro d'avanguardia Il Grattacielo come creatrice di manifesti, allestimenti, maschere di scena e aiuto-regista. Nato per contribuire alla ricostruzione del tessuto culturale della Livorno del dopoguerra, questo centro artistico divenne di importanza capitale per la giovane Marcucci: inizialmente gestito da padre Guidubaldi e da un giovanissimo Andrea Camilleri – che ne fecero uno degli snodi fondamentali per la diffusione della nuova sensibilità artistica – è qui che la nostra artista inizia a dedicarsi alla poesia tramite la tecnica del collage, sperimentando forme di collages letterari che prendevano in prestito linguaggi di vario tipo, dalla drammaturgia fino al verbo popolare. Dal 1963 Marcucci inizia ad interessarsi alla poesia visiva ed elabora il suo primo – tuttora inedito - poema tecnologico, dal titolo *L'indiscrezione è forte*, che si compone di fogli uniti in successione riempiti di frasi stampate di varia derivazione (libretti d'opera del secondo Ottocento, annunci

---

<sup>157</sup> L. Fiaschi, "Intervista a Lucia Marcucci", in *Parole contro, 1963-1968: il tempo della poesia visiva*, a cura di L. Fiaschi, Carlo Cambi Editore, Poggibonsi 2009, pp. 25-36, qui p. 25.

<sup>158</sup> L. Marcucci, *Memorie e incanti. Extratinerario autobiografico*, Campanotto Editore, Pisan di Prato 2005, p. 14.



pubblicitari e ritagli di giornale soprattutto)<sup>159</sup>. L'artista definì questa sua prima prova come «una specie di libro d'artista, con pagine piene di collages, molto sperimentali, che si susseguivano una appresso all'altra, lo feci fotocopiare, è rimasto, così, un prototipo abbastanza ironico e spiazzante»<sup>160</sup>. Grazie ai numerosi viaggi che compie tra Livorno e Firenze entra in contatto con i protagonisti del Gruppo 70, in particolare Lamberto Pignotti ed Eugenio Miccini; decide allora di invitarli, assieme ad Antonio Bueno, al Centro Artistico il Grattacielo per mettere in scena una delle prime versioni della già citata *Poesie e no*; questo happening, considerato come una sorta di «collage sensoriale»<sup>161</sup>, metteva in scena un vero e proprio collage sia sonoro che visivo: in un palcoscenico organizzato spartanamente suonavano brani d'opera, valzer e canzonette popolari, si creavano e stracciavano manifesti d'artista - mettendo in atto una performance - si recitava e si spruzzavano bombolette spray con cui si irrorava lo spettatore, mentre Marcucci beveva della Coca Cola. Usando le parole dell'artista stessa, questa contaminazione e questa interdisciplinarietà formavano «un'opera completa» dato che «in fondo l'arte è razionalità sublimata attraverso elementi irrazionali», portando l'artista verso «la prova, l'indagine e, talora, lo stravagante risultato»<sup>162</sup>. I contatti con gli esponenti del Gruppo 70 si fanno via via sempre più intensi e proficui, tant'è che Marcucci nel 1965 decide di trasferirsi definitivamente a Firenze, città in cui l'ambiente artistico e culturale iniziava ad essere particolarmente attivo e stimolante. Con la sua prima partecipazione, nello stesso anno, alla mostra di Poesia Visiva organizzata dal coevo Gruppo 63 – presso la Galleria Guidi di Napoli - entra a pieno merito a far parte di quel gruppo di poeti, pittori e musicisti costituitesi nel gruppo fiorentino. Come raccontò l'artista, la vita di gruppo era formata da «riunioni, dibattiti, gelosie, conflitti, avventure, nuovi accoliti, graditi e non graditi, battaglie, bisticci, insomma tutto quello che di variamente immaginabile possa avvenire in un gruppo

---

<sup>159</sup> L. Saccà, «Lucia Marcucci: Poesie Visive 1963-2003», in *Lucia Marcucci. Poesie Visive 1963-2003*, a c. di L. Saccà, Centro d'Arte Spaziotempo, Pacini Editore, Firenze 2003, pp. 18-24, qui p. 23.

<sup>160</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>161</sup> L. Fiaschi, «Intervista a Lucia Marcucci», in *Parole contro, 1963-1968: il tempo della poesia visiva*, a cura di L. Fiaschi, Carlo Cambi Editore, Poggibonsi 2009, pp. 25-36, qui p. 27.

<sup>162</sup> *Ibidem*.

eterogeneo»<sup>163</sup>. L'artista viene immediatamente attratta dal versante verbo-visuale della poesia tecnologica, concentrando il suo interesse specialmente sui linguaggi della comunicazione di massa e sulla condizione e il ruolo della donna: sempre più cosciente della costante mutazione del linguaggio e della sua ambiguità, per tutti gli anni Sessanta (e oltre) Marcucci realizza dei collages con parole e immagini prese dal mondo della comunicazione di massa al fine di denunciare la condizione femminile nella società contemporanea - la sua mercificazione - così come le problematiche inerenti alla guerra e all'oppressione sociale, portandola a creare opere e testi tanto dissacranti quanto acuti. Unica donna del gruppo (prima dell'arrivo di Ketty La Rocca) Marcucci si distinse da subito per inventiva e creatività: fin dagli esordi le sue opere, provocatorie e di denuncia, si contraddistinsero per una sperimentazione mai interrotta e un impegno attivo nell'affrontare le tematiche attuali, precorrendo – come più volte sottolineato – il Sessantotto. Chiaro esempio della sperimentazione cui si è accennato è la direzione presa dalla ricerca dell'artista verso la cosiddetta Cinepoesia e le tecniche di montaggio cinematografico non-lineari: assieme agli altri protagonisti del gruppo fiorentino, Marcucci crea un primo "film-collage" in 16mm, datato 1965, dal titolo *Volerà nel '70*, all'interno del quale vari spezzoni di film vengono montati in maniera non lineare e sequenziale, creando stacchi improvvisi e collegamenti arditi, che vanno a creare un collage visivo e sonoro. Per quanto riguarda l'impegno attivo e la critica sociale, che – seppur con sprezzante ironia – Marcucci portò sempre avanti, ciò viene evidenziato in maniera limpida ed esemplare da una fotografia scattata all'artista nel febbraio del 1965, dal titolo *La ragazza squillo* (Fig. 19), che la ritrae mentre è in viaggio verso Napoli con alcuni membri del Gruppo 70, in direzione della Libreria Guida per la presentazione della performance *Poesie e no 3*; Marcucci si fa fotografare mentre tiene fra le braccia il cartello stradale che segnala la presenza di un telefono pubblico, sottotitolando l'opera "La ragazza squillo", ossia «colei che risponde come oggetto al richiamo maschile, a disposizione dopo un solo "drin", ed è chiaro che a parlare è solo il Lui di turno»<sup>164</sup>:

---

<sup>163</sup> Ibidem.

<sup>164</sup> B. Casavecchia, "1966 e dintorni: ragazze squillo, riot grrrls in evoluzione, poesia e «lingua mancata». Ketty La Rocca, Lucia Marcucci, Giulia Niccolai", in *L'immagine della scrittura: Gruppo 70, poesia visuale e*

scegliendo un linguaggio e un codice quotidiano per certi versi volgare, l'artista manifesta la propria ironica provocazione, mostrandosi insofferente alle convenzioni e alle etichette e adottando un'attitudine militante che mira a «scardinare la passività degli spettatori»<sup>165</sup>. Da subito propensa verso l'interdisciplinarietà e l'indagine sulla relazione tra parola e figura, l'artista stessa ne parla nei termini di una contaminazione in cui «l'immagine diventava quasi simbolo insieme alla parola: era un tutt'uno»<sup>166</sup>: l'accostamento inedito e spiazzante – a tratti del tutto contrastante – tra i due codici è volto a creare opere segnate da una «carica ironica e metaforica, spesso imbevuta da una determinante esigenza di trasgressione», nate per trovare un'alternativa «alla condizione presente della cultura»<sup>167</sup> sulla base di una forte spinta ideologica. Ma qual è il processo messo in atto da Marcucci nella creazione delle sue poesie visive? Seguendo gli insegnamenti di Umberto Eco e quelli relativi alla teoria dell'informazione (utilizzati da Eco e da altri autori contemporanei), possiamo innanzitutto affermare che l'informazione veicolata da un messaggio dipende dalla sua originalità; una volta compreso questo fatto fondamentale, ci si accorge che certi particolari elementi di disordine – all'interno del messaggio – possono accrescere l'informazione stessa, che arriverà al fruitore/spettatore in una forma comunicativa inconsueta grazie al modo inedito e singolare di utilizzarne il codice – sia questo un'immagine o uno slogan – per dirottarne e modificarne il senso. I mass media vanno quindi considerati come un insieme di stimoli pregni di significato, usati appunto in quanto già codificati come tali. Agendo su tale sistema comunicativo, inserendo nel procedimento e nella composizione elementi emozionali e suggestivi – quali accostamenti arguti e contrastanti o un ribaltamento di senso – si giunge ad avere lo scarto dalla norma, rendendo il messaggio ambiguo e offrendo al fruitore molteplici possibilità interpretative e relazionali. Le tematiche prese a carico dall'artista la accomunano sia a Ketty La Rocca che al resto dei

---

*ricerche verbo-visive*, B. Casavecchia, A. Salvadori, G. Zanchetti, Mousse Publishing, Milano 2015, pp.35-45, qui p. 37.

<sup>165</sup> Ibidem.

<sup>166</sup> L. Fiaschi, "Intervista a Lucia Marcucci", in *Parole contro, 1963-1968: il tempo della poesia visiva*, a cura di L. Fiaschi, Carlo Cambi Editore, Poggibonsi 2009, pp. 25-36, qui p. 25-26.

<sup>167</sup> [http://www.frittelliarte.it/it/artisti\\_det.php?id=10](http://www.frittelliarte.it/it/artisti_det.php?id=10) [ultimo accesso 10 gennaio 2021].

componenti del Gruppo 70, ed erano quelle che questi giovani artisti ed artiste più sentivano come urgenti: la critica alla nascente società di massa, la situazione del Vietnam, la contestazione sociale e la condizione della donna nella società. Tramite l'uso e la combinazione di parola e segno (prima fotografico e più avanti – come vedremo – pittorico), l'intera sua poetica consiste nella rielaborazione letteraria e figurativa, ma soprattutto critica, dei mass media contemporanei e dei loro linguaggi mistificatori. L'argomento politico e quello di stampo femminista sono tra i più rilevanti di tutta la sua produzione, partendo dai primissimi collages verbo-visivi fino a giungere alle tele di questi ultimi anni; chiaro esempio di ciò è il collage dal titolo *E' guerra d'eroi*, datato 1965 (Fig. 20): appropriandosi di immagini e testi da riviste e rotocalchi, Marcucci crea una composizione verbo-visiva in cui l'immagine gioiosa della donna accattivante da copertina viene associata al carro armato, simbolo di morte e violenza, ovvio rimando alla tragica situazione del Vietnam, ironizzando provocatoriamente sulle ambiguità e le contraddizioni dell'epoca moderna. Epoca moderna che, come recita parte del testo, vive "nella gloria e nel dolore", rappresentata figurativamente come se fosse l'ultimo romanzo uscito. In quest'opera, l'artista sembra prendersi gioco proprio di una presunta dimensione romantica della guerra: l'espressione della figura femminile da una parte sembra ridere della dichiarazione d'amore – a lato – mentre dall'altra pare prendersi gioco dei tentativi di assalto – da parte del carro armato – al suo stesso ventre. O, ancora, il collage-manifesto *L'offesa*, dello stesso anno (Fig. 21), che in maniera semplice – senza l'utilizzo dell'immagine figurativa – mostra frasi a caratteri tipografici disposte sul foglio (tipiche delle testate giornalistiche) che focalizzano l'attenzione sulla minaccia nucleare, vivida in quei turbolenti anni, senza perdere però occasione di sfruttare tale linguaggio in maniera provocatoria e acuta, affermando che dopo l'offesa subita "il destinatario può contraccambiare". Sempre all'interno dell'ambito del collage verbo-visivo, anche se di qualche anno successivo, ancora più interessante e particolare risulta l'opera dell'artista dal titolo *Nove stanze* (Figg. 22-23), libro edito da Sampietro (Bologna) nel 1972; formato da nove cartoline ripiegate con composizioni fotografiche e testi, quest'opera riassume alcune delle tematiche fondamentali trattate dall'artista: in ogni riquadro, su sfondo nero, sono stampati ritagli presi da giornali e riviste del tempo che

raffigurano uomini di successo e di potere (politici e/o personaggi pubblici) affiancati da immagini di donne, spesso provocatorie, che vanno a creare una sorta di dialogo con la parte maschile. Gli slogan e le acute frasi posizionate come se fossero dei fumetti, i colori (in particolare il nero e il rosso presenti nei singoli collages che vennero poi usati come riferimenti per il libro) e le immagini utilizzate come processi provocatori, in queste composizioni sono il risultato di una creatività giocosa - ma irriverente - allo stesso tempo accattivante e violenta, poste come atto d'accusa globale verso le dinamiche ambigue ed ingiuste che fanno parte del nostro mondo<sup>168</sup>. In particolare, l'artista affronta il tema politico e quello della condizione della donna, mercificata e vista come oggetto del piacere da parte del genere maschile, in questo caso maggiormente enfatizzato dall'idea di potere e successo tipica di una certa classe borghese e dirigente, che naviga a gonfie vele all'interno di quella distorta società contemporanea. Questa narrazione visiva si configura come alternativa alla pura narrazione verbale, sfruttando e dilatando a proprio vantaggio le potenzialità narrative dell'immagine e del linguaggio pubblicitario: arguta parodia del genere fotoromanzo, si dà al lettore come linguaggio specifico ed autonomo<sup>169</sup>. Già la numerazione e la titolazione delle cartoline appaiono come un'indicazione di significato: il senso viene acquisito in maniera sequenziale, sfogliando pagina dopo pagina, in cui l'accostamento stridente tra immagini di famosi politici (di area demo-cristiana) e alcune modelle e donne dello spettacolo, manifesta chiaramente l'estrema vena satirica dell'opera. Il fatto poi che i titoli delle singole raffigurazioni riportino alla mente la sacralità cristiana (*Il nome, La fede, Il paradiso*, etc.)<sup>170</sup>, sembra voler provocare e ironizzare ancor di più sull'avvento di una sorta di religione borghese e neocapitalistica, in cui il moderno salvatore è cittadino italiano, consumatore incallito, politico o *showman* (in ogni caso detentore del potere), perfettamente integrato nella società di massa e nelle sue criticità. La prima parte della

---

<sup>168</sup> E. Biagini, *Lucia Marcucci*, in "Aware. Archives of Women Artists, Research and Exhibitions", 2013; <https://awarewomenartists.com/en/artiste/lucia-marcucci/> [ultimo accesso 11 gennaio 2021].

<sup>169</sup> F. Fastelli, *Lucia Marcucci, maestra verbovisiva*, Università degli Studi di Firenze, Firenze 2015, pp. 359-371, qui p. 368.

<sup>170</sup> F. Fastelli, *Nove stanze*, in "Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento"; <http://www.verbapicta.it/dati/opere/nove-stanze> [ultimo accesso 11 gennaio 2021].

produzione artistica di Marcucci, ossia quella relativa ai collages verbo-visivi della metà degli anni Sessanta – caratterizzata da «un eccessivo verbalismo (...) e dalla presenza fondamentale del “reperto tecnologico”»<sup>171</sup> - ancorata alla prassi del fiorentino Gruppo 70, si può considerare, come spiega Rossana Apicella, più come paraglossia che come singlossia: la parola e l'immagine risultano in posizione parallela, spesso senza raggiungere la totale complementarità, «l'una accostata, e non incrociata, all'altra»<sup>172</sup>. Legata ad una fase storico-poetica precisa, questa finisce sostanzialmente con lo scioglimento del Gruppo 70 e con i nuovi fermenti che caratterizzarono il clima culturale e sociale del nuovo decennio dei Settanta. Assieme a Paul De Vree, Sarenco e Miccini, Marcucci aderisce al nuovo Gruppo Internazionale di Poesia Visiva (detto anche Gruppo dei Nove), si apre ai rapporti internazionali, amplia le sue vedute continuando però a credere fermamente in un ideale culturale comune. Non solo si evolvono i rapporti, ma Marcucci in questo periodo rivela anche una forte spinta al rinnovamento: le piccole dimensioni dei precedenti collages non la soddisfano più, prendono piede nuove tecniche – come la tela emulsionata – e si avvia una nuova fase di sperimentazione artistica. L'abbondanza della parola-slogan lascia ora il posto ad una tendenza nuova, per certi versi più sensibile e particolare. Pur restando fedele alla poetica e all'ideologia del gruppo fiorentino, all'interno delle opere di questa nuova fase il messaggio pare farsi più essenziale ed il rapporto tra parola ed immagine cambia in favore di quest'ultima. Ma qual è il contesto in cui avviene tale cambiamento? Nei movimentati anni Settanta la classe dirigente registra un vuoto di programma storico; la movimentazione studentesca si è spenta; in Italia si apre una stagione conflittuale e di tensione lunga e drammatica; in ambito artistico, l'affermazione del neo-figurativismo conferma la «sempre crescente omologazione planetaria della cultura»<sup>173</sup>. La direzione che la maggior parte degli artisti intraprende (così come abbiamo visto succedere a Ketty La

---

<sup>171</sup> R. Apicella, “La nuova esperienza poetica di Lucia Marcucci” (1974), in *Lucia Marcucci. Poesie Visive 1963-2003*, a c. di L. Saccà, Centro d'Arte Spaziotempo, Pacini Editore, Firenze 2003, pp. 164-166, qui p. 164.

<sup>172</sup> Ibidem.

<sup>173</sup> L. Saccà, “Lucia Marcucci: Poesie Visive 1963-2003”, in *Lucia Marcucci. Poesie Visive 1963-2003*, a c. di L. Saccà, Centro d'Arte Spaziotempo, Pacini Editore, Firenze 2003, pp. 18-24, qui p. 21-22.

Rocca) è spesso quella dell'intimismo, di una ricerca a tratti isolata. Lucia Marcucci allora, restando comunque fedele alle indagini sul ruolo e la condizione di donna nella società moderna, decide di concentrarsi sul suo stesso corpo: in un'opera come *Abc* (Fig. 24), del 1977, anche se il messaggio verbale non viene del tutto abbandonato – qui le lettere dipinte dell'alfabeto – ciò che maggiormente risalta è «il segno dell'impronta del corpo dell'artista, un segno forte, schietto, istintivo»<sup>174</sup>. Al pari dell'operazione riflessiva che aveva caratterizzato l'evoluzione del discorso di La Rocca, anche Marcucci passa dalla prevalenza della denuncia sulla condizione della donna all'indagine sul «significato di essere donna di per sé, la coscienza del proprio essere non disgiunto dalla propria impareggiabile fisicità»<sup>175</sup>. Non solo il contenuto, ma anche la tecnica qui cambia: dai ritagli di giornale incollati su cartoncino passiamo ora ad una tempera (ed impronta) su tela, sintomo forse di una ritrovata – e rinnovata – manualità artistica, nella quale oltre alla traccia visiva del seno e del ventre dell'artista si riscopre anche il gesto pittorico, la pennellata di colore con cui vengono tracciate le lettere che, seguendo le norme pedagogiche, vanno dalle maiuscole alle minuscole. Entrambi gli elementi vanno a costituire una sorta di nuovo lessico espressivo, sia fisico che concettuale oltre che provocatorio. Come ha affermato Judy Rosenberg, questo lavoro di Marcucci «illustra la sensibilità della donna a vari livelli» creando – attraverso l'impronta e l'alfabeto costruito su di essa - «segni idiosincratici, che crea a mano con una sensibilità indipendente»<sup>176</sup>. In questa come in altre opere simili, che riportano spesso l'impronta corporea dell'artista, il messaggio viene formulato attraverso l'interazione e l'iterazione di elementi che hanno necessità di convivere, quali l'immaginazione, la materia e la tecnica<sup>177</sup>. Di poco precedenti, ma ugualmente caratterizzanti questa nuova fase, sono due tele emulsionate estremamente particolari: parliamo di *Okay* (Fig. 25) e *Break* (Fig. 26). In *Okay* (1972) riemerge con forza e acutezza il tema fondamentale dei disagi della

---

<sup>174</sup> Ivi, p. 22.

<sup>175</sup> Ibidem.

<sup>176</sup> Ibidem.

<sup>177</sup> L. Marcucci, "Il Guerrigliero androgino. La donna, l'opera, la poesia visiva" (1988), in *Lucia Marcucci. Poesie Visive 1963-2003*, a c. di L. Saccà, Centro d'Arte Spaziotempo, Pacini Editore, Firenze 2003, pp. 162-163, qui p. 163.

condizione femminile, mai abbandonato dall'artista: nell'opera, in bianco e nero, vediamo una fotografia che ritrae un nudo maschile con la sarcastica scritta "Okay" volutamente posta su una parte anatomica strategica – che suscitò tanto scalpore e polemiche quando venne esposta allo Studio Brescia<sup>178</sup> - auspicando «la collisione dei significanti» costituendo «un campo dove ogni significato diventava una piccola mina»<sup>179</sup>. La sua formidabile capacità di accerchiare il nemico tramite l'ironia, sfruttando «fulminanti commenti-ordini fuori campo che sorprendevo il sordo fluire dell'immagine»<sup>180</sup>, rende quest'opera – come molte altre – un emblematico capolavoro. Come spiega Enrico Mascelloni, questo lavoro «decreta il ritardo e l'impotenza del tetro femminismo *posthuman* così accreditato nell'arte contemporanea»<sup>181</sup> risultando, già all'epoca della sua creazione, un'opera in cui sono assenti problematiche di carattere morbosamente psicanalitico, realizzata da un'artista – come afferma Apicella - «eterna adolescente caparbia e spregiudicata»<sup>182</sup>. Ora, verso la metà degli anni Settanta la nostra artista avvia una nuova serie di opere dal contenuto inedito - forse influenzate dall'imperante citazionismo di quegli anni - che vanno a recuperare iconografie ed immagini antiche, spesso prelevate dal repertorio medioevale, che Marcucci utilizza come interpretazione ironica del tema "archeologico" (non più "tecnologico", quindi): ottimo esempio ne è *Break* (1973), tela emulsionata in cui vediamo un bassorilievo medioevale raffigurante strazianti scene di dannati torturati da diavoli e creature infernali, mentre spuntano serpenti e parti di corpi dilaniate dei peccatori; in basso a sinistra, con una pennellata scura, l'artista traccia la parola "Break", che nella sua estrema essenzialità aumenta la «"dinamicità" della singlossia di Marcucci»<sup>183</sup>. Con vivace ironia, quasi monellesca e a tratti spregiudicata, l'artista si confronta con la

---

<sup>178</sup> L. Saccà, "Lucia Marcucci: Poesie Visive 1963-2003", in *Lucia Marcucci. Poesie Visive 1963-2003*, a c. di L. Saccà, Centro d'Arte Spaziotempo, Pacini Editore, Firenze 2003, pp. 18-24, qui p. 21.

<sup>179</sup> E. Mascelloni, "Lucia Marcucci, Poesia Visiva 1963-1997" (1997), in *Lucia Marcucci. Poesie Visive 1963-2003*, a c. di L. Saccà, Pacini Editore, Pisa 2003, pp. 173-174, qui p. 173.

<sup>180</sup> Ibidem.

<sup>181</sup> Ibidem.

<sup>182</sup> Ibidem.

<sup>183</sup> R. Apicella, "La nuova esperienza poetica di Lucia Marcucci" (1974), in *Lucia Marcucci. Poesie Visive 1963-2003*, a c. di L. Saccà, Centro d'Arte Spaziotempo, Pacini Editore, Firenze 2003, pp. 164-166, qui p. 165.



tradizione antiquaria espressa dalla componente figurativa. Ancora più spiazzante se si pensa al significato della parola stessa, che indica una rottura, uno spezzarsi (della visione? Dei corpi dei dannati?), ma anche una richiesta di pausa, di interruzione (anch'essa visiva?); il termine richiama anche la parola *breakfast*, ossia prima colazione, per cui – in maniera goliardica e grottesca – l'intera rappresentazione viene vista come scena beffarda e spassosa, come se il demoniaco medioevale si trasformasse qui in una colazione d'albergo<sup>184</sup>. Il recupero antiquario proposto da Marcucci è un'operazione dotta, frutto di una poetica raffinata, che esige una sorta di partecipazione attiva e "colta" da parte dello spettatore. Ma attenzione, l'artista non recupera questo tipo di iconografie per affermare in senso nostalgico una certa produzione artistica (in un'ottica per così dire decadentista), anzi, le sfrutta utilizzando il contrasto tra queste e «l'esplosiva "modernità" dell'elemento fonosemantico»<sup>185</sup>. Tramite l'utilizzo di un solo monema – o due – Marcucci riesce a ironizzare e demitizzare un'intera scena: ovvero, «la rende ludica distruggendone la carica terrificante»<sup>186</sup>. Ed ecco allora, come spiega Rossana Apicella, che la singlossia di Marcucci si rinnova: non più convergenza di parola e immagine, ma «urto, contrasto, come deflagrazione ironica dei due linguaggi (...), che si integrano attraverso il nuovo strumento della antiglossia»<sup>187</sup>. L'esplicita volontà che si manifesta in questa tipologia di opere di non utilizzare più solamente gli *objets trouvés* pubblicitari e illustrativi, prelevati dall'iconografia del consumo, si riscontra in molte opere successive dell'artista nelle quali le citazioni e i recuperi dotti - che costituiscono spesso il versante poetico del linguaggio usato - rappresentano la materia prima su cui costruire autonomamente l'immagine, creata spesso grazie all'apporto di una ritrovata manualità pittorica<sup>188</sup>. Abbiamo detto precedentemente di quanto la sperimentazione sia sempre stata fortemente presente all'interno della produzione dell'artista; il suo amore per la poesia, e per l'espressione logo-iconica in generale, la portarono ad un

---

<sup>184</sup> Ibidem.

<sup>185</sup> Ibidem.

<sup>186</sup> Ivi, p. 166.

<sup>187</sup> Ibidem.

<sup>188</sup> G. Dorfles, "Le ultime tele di Lucia Marcucci" (1984), in *Lucia Marcucci. Poesie Visive 1963-2003*, a c. di L. Saccà, Centro d'Arte Spaziotempo, Pacini Editore, Firenze 2003, pp. 171-172, qui p. 171.

certo punto a confrontarsi anche con la pratica del libro d'artista (nelle sue diverse accezioni). Coerente con il suo stile e il suo pensiero, Marcucci definisce i suoi libri come *libri-oggetto-soggetto*, con ciò indicando provocatoriamente una sorta di insubordinazione verso la dibattuta questione che riguardava (e riguarda tuttora) la definizione di questo genere artistico<sup>189</sup>. Per ricavarsi uno spazio d'azione al di fuori sia delle etichette storiografiche più tradizionali, sia di quelle più militanti appartenenti agli anni Sessanta, i libri della nostra artista sono caratterizzati da quella spinta innovativa, vitale e creativa che mai l'hanno abbandonata e che sono parte fondamentale della sua poetica. A differenza del già trattato *Nove stanze* – di cui furono fatte 500 copie – la maggior parte dei libri di Marcucci sono esemplari unici: mentre gli esemplari degli anni Ottanta preservano, seppur distorcendolo al massimo, il codice linguistico (che ritroviamo in parole, numerazioni, simboli misti a colla, carta, colore e materia che fuoriescono dalle pagine del libro, creando nuovi connubi verbo-visivi), interessante e molto particolare risulta una serie di libri che l'artista crea nell'ultimo periodo, in cui la definizione di "libro-oggetto-soggetto" sembra essere ancora più rilevante: parliamo ad esempio di *Iperlibro* (Fig. 27), del 2002, esemplare composto da acrilico bianco e da un chiodo che sembra tener collegate le pagine, se di pagine si può ancora parlare. È un libro gessato, bloccato come una sorta di scultura nello spazio, creato per non essere sfogliato: un "iper libro" (come inciso nell'opera stessa), alla massima potenza, cui però viene negata la funzione principale, ossia quella di raccontare una storia che deve essere letta; qui, piuttosto, la storia che l'artista ci racconta viene vista. Lo strato di acrilico e la presenza del chiodo ne «annullano con una volontà disinibita e giocosa la valenza tradizionale»<sup>190</sup>. Citando l'artista stessa, lavori come questo significano «smitizzare e rimitizzare il libro (...); per cui l'artista (...) lo reinventa, lo usa in altro modo e come un reperto archeologico, viene riedificato»<sup>191</sup>. Prima di concludere, e nonostante l'immensa altra produzione dell'artista che qui non è possibile trattare – e che, ricordiamolo, continua ancora oggi – merita qualche cenno la recente collaborazione di

---

<sup>189</sup> L. Saccà, "Lucia Marcucci: Poesie Visive 1963-2003", in *Lucia Marcucci. Poesie Visive 1963-2003*, a c. di L. Saccà, Centro d'Arte Spaziotempo, Pacini Editore, Firenze 2003, pp. 18-24, qui p. 22.

<sup>190</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>191</sup> *Ivi*, p. 24.

Lucia Marcucci per l'allestimento della sfilata *prêt-à-porter* del marchio Dior, relativa alla collezione primavera/estate 2021: l'omaggio della casa francese all'artista è frutto di una ricerca legata all'immagine femminile e all'emancipazione della donna che trova un positivo riscontro nelle poesie visive di Marcucci, all'interno delle quali, come abbiamo visto, emergono contraddizioni e criticità relative alla società italiana di quegli anni. La scenografia della passerella propone «un confronto aperto tra le radici della storia dell'arte e i fiori della contemporaneità»<sup>192</sup>, al quale si legano la ricercatezza e l'eleganza degli abiti presentati. *Vetrata di poesia visiva* (Figg. 28-29) a livello scenografico si staglia in tutta la sua grandezza alle spalle delle modelle, ricordando le gigantesche vetrate delle cattedrali gotiche, dando quindi all'atmosfera un'aria di sacrale bellezza. Le vetrate raffigurano una sorta di dialogo tra le ricerche sulla tecnica del collage degli anni Sessanta e i grandi maestri del passato come Giotto, Piero della Francesca e molti altri<sup>193</sup>. Ideata come installazione sul posto, l'opera trasforma l'ambiente della sfilata in un maestoso e imponente palco punteggiato dalle fonti luminose di queste vetrate contemporanee, in cui i vetri colorati raffiguranti immagini tratte da riviste così come iconiche memorie della storia dell'arte creano «associazioni che mettono l'artista al centro del dibattito sul nuovo femminismo e la comunicazione al cuore della rivoluzione digitale»<sup>194</sup>. Come è stato giustamente sottolineato da Anna Lisa Baroni Frittelli – che ho avuto il piacere di intervistare in merito all'argomento – in quest'opera (così come negli iniziali bozzetti risalenti al 2012) l'artista rimane «ispirata dal rapporto tra costruzione d'identità e linguaggio dei mass media (da lei spesso definito come “contesto mediatico imperante”)»; nonostante il differente contesto sociale odierno e la rivoluzione del digitale, Marcucci non smette mai di rapportarsi e confrontarsi con la realtà a lei circostante, in continua evoluzione così come in evoluzione è il suo lavoro di artista. Se, come dice Dorfles, «è l'ironia – questa impareggiabile virtù – a rendere più significativa

---

<sup>192</sup> A. Mirabelli, *L'arte di Lucia Marcucci in passerella da Dior*, in “Artribune”, 2021; <https://www.artribune.com/progettazione/moda/2021/01/lucia-marcucci-dior/> [ultimo accesso 12 gennaio 2021].

<sup>193</sup> Ibidem.

<sup>194</sup> [https://www.dior.com/it\\_it/moda-donna/sfilate-pret-a-porter/folder-ready-to-wear-spring-summer-2021/la-scenografia](https://www.dior.com/it_it/moda-donna/sfilate-pret-a-porter/folder-ready-to-wear-spring-summer-2021/la-scenografia) [ultimo accesso 12 gennaio 2021].

e duratura tutta l'opera di Lucia Marcucci», allora davvero ritroviamo in ogni tappa del suo percorso «un comune denominatore non soggetto alle mode e alle oscillazioni del gusto»<sup>195</sup>. Maestra “supervisiva”, di impareggiabile acume e dalla forte personalità, è riuscita a conferire alle nuove espressioni artistiche il fascino del costante rinnovamento, esprimendo nelle sue opere una sensibilità, una vitalità e un'energia davvero straordinarie. Per concludere, riporto qui di seguito un'affermazione dell'artista stessa, che racconta in poche e semplici parole l'intento e la poetica di tutta una vita: «simili ai miei sogni estatici sono le intenzioni provocatorie delle mie opere: il desiderio di comunicare, il desiderio di instaurare un filo ininterrompibile con gli altri, e nello stesso tempo, appunto, di provocare stupore, magari anche indignazione o scandalo; insomma una specie di aut aut continua, una specie di continua rimessa in gioco, una sfida continua, il non darsi pace, il pungolo diurno e notturno. Questa è la condanna, la dannazione faustiana dell'arte?»<sup>196</sup>.

---

<sup>195</sup> G. Dorfles, “Le ultime tele di Lucia Marcucci” (1984), in *Lucia Marcucci. Poesie Visive 1963-2003*, a c. di L. Saccà, Centro d'Arte Spaziotempo, Pacini Editore, Firenze 2003, pp. 171-172, qui p. 171.

<sup>196</sup> L. Marcucci, *Memorie e incanti. Extraitinerario autobiografico*, Campanotto Editore, Pesian di Prato 2005, p. 54.



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22

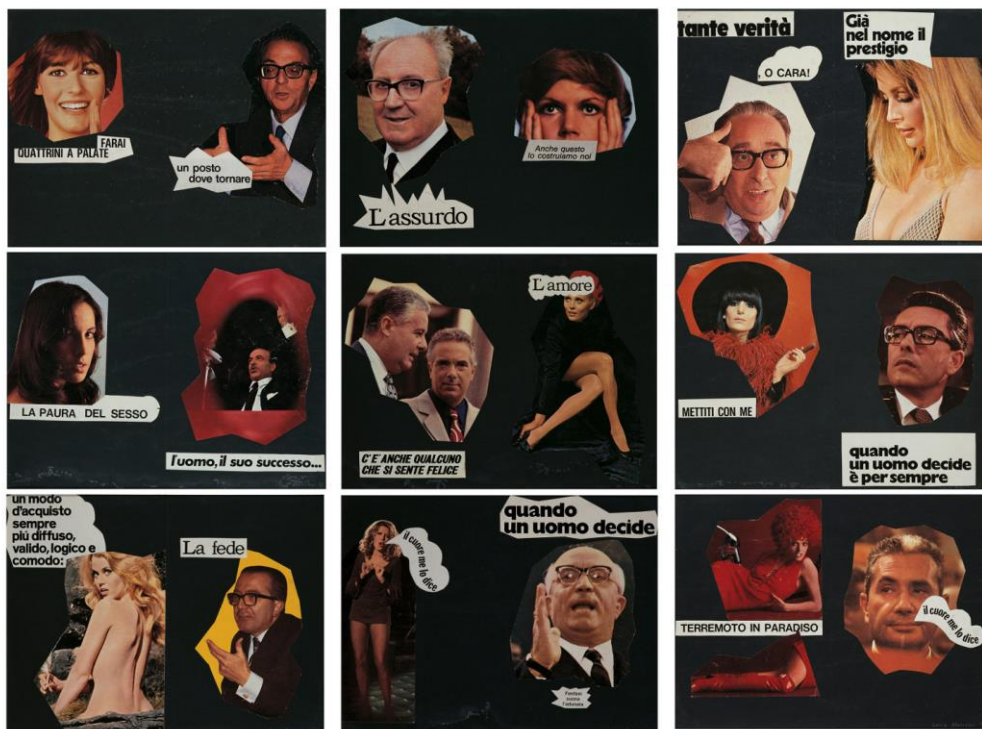


Fig. 23





Fig. 24

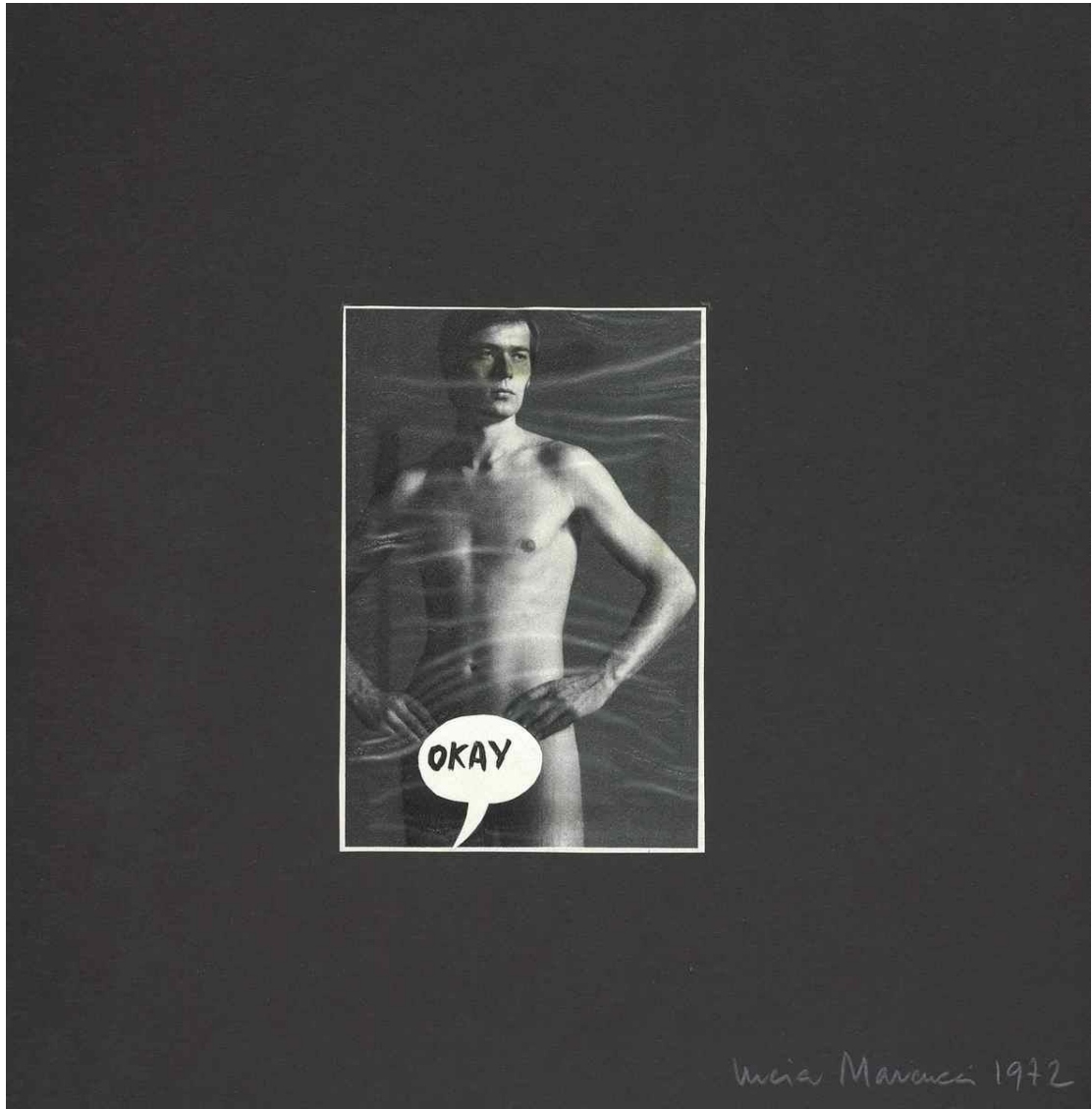


Fig. 25

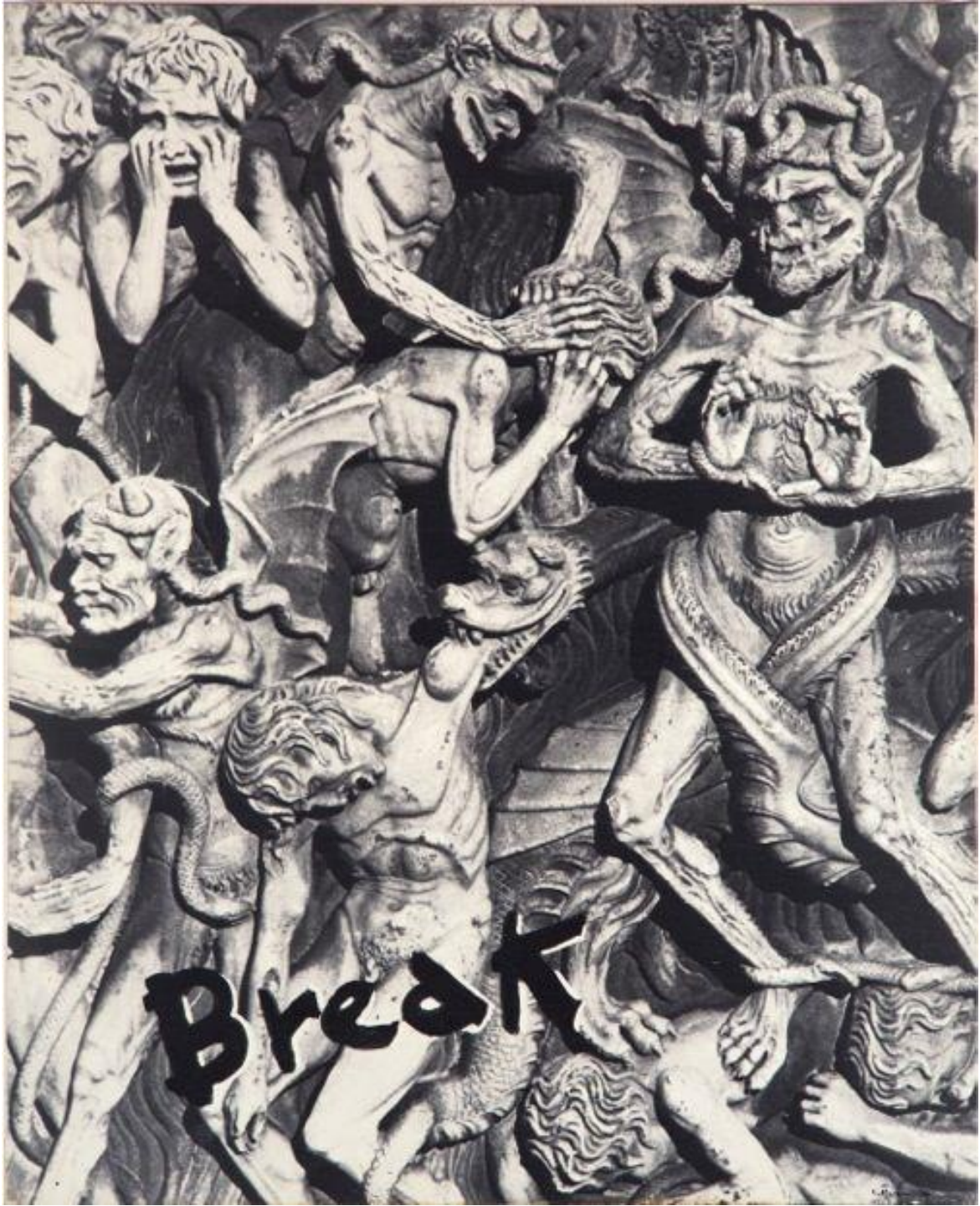


Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29

### 3.3 Barbara Kruger: la comunicazione visiva come arma per smontare i cliché dell'immagine e promuovere una riflessione critica

Recentemente inserita dal *New York Times* tra i cinque personaggi più influenti del 2020<sup>197</sup>, quando pensiamo al nome Barbara Kruger non possono non venirci in mente i rivoluzionari ed eterni manifesti creati da questa artista statunitense, che divennero icone – e tali restano oggi – di innumerevoli e fondamentali battaglie, dalle proteste *pro-choice* a quelle per i diritti civili. Ma chi è questo pilastro dell'arte contemporanea? Nata a Newark (New Jersey) nel 1945, vive e lavora attualmente tra New York e Los Angeles, città queste che l'artista descrive come aventi «un'incredibile densità culturale: (...) guidate da uso e abuso di potere (...), irresistibili, ma anche paurose»<sup>198</sup>. Prima di reinventarsi artista, e dopo aver frequentato diverse importanti scuole di design e di arti visive, lavora per un paio d'anni come *art director* da Condé Nast, casa editrice statunitense che pubblica alcune tra le riviste più note dell'editoria americana e mondiale (tra cui *Vogue*, *The New Yorker* e *Vanity Fair*). Quest'esperienza risulterà decisiva per la successiva elaborazione del suo linguaggio artistico che, come vedremo, si baserà sulla potenza e l'immediatezza tipiche del mondo della comunicazione, usando un linguaggio verbo-visivo quotidiano (o da lei creato) che sfrutta – come fecero La Rocca e Marcucci - nell'ottica di ribaltarne il senso. In seguito lavorerà come *grafic designer* e *picture editor* per altrettante case editrici e riviste (come *Mademoiselle* e *Aperture*), occupandosi sia della grafica che della scelta delle immagini per le rubriche d'arte. Rivolgendosi al pubblico con la stessa forza con la quale i media invadono la cultura e la società contemporanea, Kruger pubblicò inoltre per anni la rubrica dal titolo *Remote Control* su "Artforum", in cui proponeva un'analisi dei programmi televisivi: sorta di saggi sulla cultura mediale, vennero poi pubblicati in numerose autorevoli riviste quali *Esquire* e *Village Voice*<sup>199</sup>. Insegnò alla Parsons School of Design, all'Art Institute di

---

<sup>197</sup> <https://www.nytimes.com/interactive/2020/10/19/t-magazine/the-greats.html> [ultimo accesso 13 gennaio 2021].

<sup>198</sup> T. N. Goodeve, "L'arte di parlare chiaro", in *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, E. De Cecco, G. Romano, tr. it. (2002) di B. Casavecchia, M. Gioni, M. Robecchi, Postmedia Srl, Milano 2002, pp. 117-126, qui p. 119.

<sup>199</sup> Ivi, p. 117.

Chicago, all'Università di San Diego e a Berkeley, in California, dove poté continuare il suo lavoro di artista e allo stesso tempo stimolare le menti di giovani studenti, che per molto tempo la videro come punto di riferimento. La partecipazione nel 1982 a rinomate esposizioni internazionali – quali la Biennale di Venezia e Documenta VII di Kassel – portò a far conoscere il suo lavoro in tutto il mondo, ritrovandosi oggi sempre più coinvolta in iniziative di ampio respiro e su grande scala, come alcuni progetti di interventi permanenti sia all'interno di importanti musei (North Carolina Museum of Art), sia in spazi pubblici del tessuto urbano (stazione della metropolitana, Strasburgo)<sup>200</sup>. Ma in quale contesto nasce e si sviluppa il lavoro di Barbara Kruger? Tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta, in particolare per quanto riguarda il panorama newyorkese, va affermandosi una nuova generazione di artisti ed artiste che ripensano l'utilizzo dell'immagine all'interno del nuovo paesaggio mediatico in cui si trovano coinvolti; nelle strade delle città così come all'interno delle case degli americani – e non solo – gli spazi si riempiono come mai prima di allora di immagini e di nuovi mezzi di comunicazione: cartelloni pubblicitari, volantini distribuiti per la strada, depliant sui banconi e nelle vetrine. Com'era successo quasi un ventennio prima in concomitanza alla nascita della società di massa, viene nuovamente e con ancora più forza messo in crisi «il concetto di innovazione, autenticità, espressione individuale»<sup>201</sup>. Come aveva preannunciato negli anni Trenta Walter Benjamin con il suo saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, sono soprattutto i nuovi mezzi di produzione e riproduzione delle immagini a far entrare in crisi l'idea di artisticità e di autorialità: gli artisti che operarono negli anni Ottanta distrussero sistematicamente la cosiddetta «aura» artistica «assimilando le opere d'arte proprie e altrui a semplici immagini di cui fare uso»<sup>202</sup>. Questo decennio – racchiuso tra la dimensione marcatamente politica del precedente e quella intimista del successivo – ci appare come momento storico e culturale in cui «esaurita ogni fede in ideologie forti ed esperienze collettive (...), non

---

<sup>200</sup> Ivi, p. 119.

<sup>201</sup> M. E. Le Donne, "Neoconcettuale", in *Contemporanea. Arte dal 1950 a oggi* (2008), F. Poli, M. Corgnati, G. Bertolino, E. Del Drago, F. Bernardelli, F. Bonami, Mondadori Electa, Milano 2012, pp. 604-623, qui p. 604.

<sup>202</sup> Ivi, p. 605.

restava nulla di assoluto, tutto era relativo e contraddittorio, realizzabile e multiforme»<sup>203</sup>; questo tempo segnato «dal piacere e dal lusso sfrenato, dalle bolle speculative e dal disimpegno, è al contempo quello dell'attivismo spontaneo dei piccoli gruppi e dell'apertura al diverso»<sup>204</sup>. Così, nonostante la necessità di liberarsi e distaccarsi da alcune costrizioni dei decenni passati, in questi artisti permangono alcuni tratti distintivi che caratterizzarono i movimenti e le dinamiche precedenti: l'atteggiamento a tratti bellicoso, o comunque militante, in sostegno a cause percepite come giuste e necessarie (come la nuova ondata femminista e le proteste in favore dei diritti civili e delle minorità etniche), l'approccio analitico e di stampo concettuale che tanta parte giocò nella produzione artistica degli anni Sessanta e Settanta, la critica – e il riutilizzo – del sistema comunicativo mediatico, alimentato dalle nuove tecnologie e dall'incessante rivoluzione digitale. L'espressione fotografica, dopo gli illustri precedenti rappresentati da Andy Warhol e Diane Arbus (insegnante di Kruger presso la Parsons School of Design di New York), torna a pieno merito nell'alveo dei media preferiti dagli artisti di questa nuova generazione: fotografia non solo d'autore ma, come detto poco sopra, fotografia che si riappropria di immagini altrui – fossero queste appartenenti ad altri o al mondo pubblicitario e commerciale – portando avanti il lascito concettuale del decennio precedente, attuandone appunto una rilettura in chiave neoconcettuale. In questo tipo di lavori l'operazione estetica si somma alle istanze politiche e sociali del tempo - primo fra tutti il femminismo - portando gli artisti a focalizzare l'attenzione sul «ruolo sempre più oppressivo del Quarto potere che tentarono di smascherare»<sup>205</sup>. Come ha affermato il critico d'arte Hal Foster, «questi postmodernisti trattarono la fotografia non solo come un'immagine 'seriale', un multiplo senza una stampa originale, ma anche come un'immagine 'simulacrale', una rappresentazione senza un referente sicuro nel mondo»<sup>206</sup>. Barbara Kruger fece parte di quella generazione di artisti ed artiste

---

<sup>203</sup> E. Del Drago, "Panorama artistico internazionale", in *Contemporanea. Arte dal 1950 a oggi* (2008), F. Poli, M. Corgnati, G. Bertolino, E. Del Drago, F. Bernardelli, F. Bonami, Mondadori Electa, Milano 2012, pp. 482-497, qui p. 483.

<sup>204</sup> Ibidem.

<sup>205</sup> Ivi, p. 494.

<sup>206</sup> Ibidem.



che lavorò sulla fotografia e sul ruolo della civiltà contemporanea - postmoderna appunto - mettendo in atto una particolare strategia creativa: manipolando l'immagine pubblicitaria ricorre – come vedremo valido anche per Jenny Holzer – all'uso della parola; nelle sue opere appare immediatamente chiaro il potere dello slogan tipicamente pubblicitario che, però, al posto di accompagnare l'immagine la sovverte violentemente<sup>207</sup>. Tramite questo meccanismo l'artista svela le dinamiche pubblicitarie del mondo contemporaneo «sovvertendo il rapporto, solitamente strettissimo, tra immagine e slogan»<sup>208</sup>. La battaglia di Kruger contro i marchi e le "firme" consumistiche - quasi fosse una sorta di campagna pubblicitaria personale (ricordiamo che grazie ai lavori precedenti per le varie case editrici l'artista poté vantarsi di una preparazione completa per quanto riguardava la conoscenza delle immagini e il loro utilizzo mediatico) - viene attuata tramite l'utilizzo di una "firma" che è solo sua: l'uso di un unico carattere, il *Futura Bold Italic*, sullo sfondo dell'immagine fotografica – rigorosamente in bianco e nero – su bande rosse. Tutto questo rende immediatamente riconoscibile tutto il suo repertorio artistico (divenuto oggi una sorta di brand a sua volta) rendendo le sue opere comunicativamente efficaci «proprio perché, paradossalmente, sfruttano gli stessi mezzi della società del consumismo cui vogliono andare contro»<sup>209</sup>. Quanto appena detto non può non suonare familiare se si pensa all'operato di artiste come Ketty La Rocca e Lucia Marcucci che si vedono accomunate all'artista statunitense non solo per le tecniche utilizzate, ma anche per le tematiche affrontate - specialmente quelle di stampo femminista - seppur con alcune differenze. Verso la metà degli anni Settanta e Ottanta molte artiste femministe, influenzate dal poststrutturalismo e dalla psicanalisi, iniziarono a prendere le distanze da alcune posizioni del movimento precedente: criticavano loro la celebrazione di una presunta innata femminilità e il ritorno ad una cultura tradizionale, che confinava le donne in ambienti culturali – al pari di quelli biologici – differenti; in sostanza, questa nuova

---

<sup>207</sup> Ivi, p. 495.

<sup>208</sup> M. E. Le Donne, "Neoconcettuale", in *Contemporanea. Arte dal 1950 a oggi* (2008), F. Poli, M. Corgnati, G. Bertolino, E. Del Drago, F. Bernardelli, F. Bonami, Mondadori Electa, Milano 2012, pp. 604-623, qui p. 606.

<sup>209</sup> Ivi, p. 608.

generazione di artiste dubitava del «potenziale sovversivo del “femminino”»<sup>210</sup>; la loro scelta artistica ricadeva al di fuori del vissuto personale e soggettivo, criticandolo come individualistico e troppo riduttivo. Insomma, pur accertato il fatto che molte delle artiste degli anni Sessanta e Settanta abbiano prodotto opere che hanno un significato all'interno della relazione tra femminismo e arte, non è possibile definirle come vere e proprie “artiste femministe”<sup>211</sup>. Con gli anni Ottanta, infatti, buona parte del pensiero femminista e dell'arte inizia a considerare l'operato di queste artiste precedenti come definitivamente superato. Ora, l'interesse dimostrato da quello che abbiamo definito come postmodernismo degli anni Ottanta verso il citazionismo da un lato e l'appropriazione dall'altro, prende velocemente piede anche in ambito femminista: tale interesse si fonda su «un distacco dall'“originalità” della pittura e della scultura in favore della serialità della fotografia, del film, della video-arte»<sup>212</sup>. Ciò dimostra come le rappresentazioni del reale fossero divenute molto più potenti del reale stesso, proprio grazie alla loro potenzialmente infinita riproducibilità<sup>213</sup>. Barbara Kruger, ad esempio, viene comunemente etichettata dalla critica come artista postmoderna piuttosto che come artista femminista, in quanto il suo lavoro va oltre e trascende l'ambito apparentemente circoscritto del femminismo. Ma, come ha affermato Laura Cottingham riferendosi ad artiste quali Kruger, Holzer (o ancora Cindy Sherman), la loro produzione artistica si inserisce comunque all'interno della pratica femminista iniziata con il decennio dei Settanta: «se le loro opere non somigliano dal punto di vista formale alle pratiche crude, viscerali, emotive in genere ricondotte all'arte femminista degli anni '70, le loro strategie sono comunque derivate da motivi intellettuali ed estetici propri delle artiste femministe di prima generazione»<sup>214</sup>. Difatti, le opere verbo-visive di Kruger – con le sue incisive dichiarazioni - sottolineano la ripetitività e la riproducibilità del mondo pubblicitario e del medium fotografico, assumendo un tono accusatorio nei

---

<sup>210</sup> H. Reckitt, “Prefazione”, in *Arte e Femminismo*, H. Reckitt, P. Phelan, tr. it. (2005) di M. Rotondo, Phaidon, Londra 2005, p. 11.

<sup>211</sup> P. Phelan, “Introduzione”, in *Arte e Femminismo*, H. Reckitt, P. Phelan, tr. it. (2005) di M. Rotondo, Phaidon, Londra 2005, p. 20.

<sup>212</sup> Ivi, p. 40.

<sup>213</sup> Ibidem.

<sup>214</sup> Ibidem.

confronti della cultura dominante, massificata e maschile - quasi facendole il verso - per infonderle nuovi e più autentici significati. Ad esempio, in un'opera come *Untitled (Your gaze hits the side of my face)*, del 1981 (Fig. 30), a sinistra dell'immagine fotografica un testo recita: "il tuo sguardo colpisce il lato del mio volto"; questa breve ma intensa frase, scritta in caratteri tipografici tipici della grafica pubblicitaria, riesce ad infondere vitalità e forza poetica ad un viso femminile pietrificato, prima silente e inanimato, ora invece espressione di un'anima<sup>215</sup>. La scritta, impersonale e cupa, bene si rapporta con l'altrettanto spersonalizzato profilo femminile, stilizzato nella versione classica in cui il collo scompare andando a formare un blocco di pietra: sembra che l'artista voglia far passare il messaggio di una donna resa inerme da un insistente sguardo maschile (quel "tuo sguardo" cui si riferisce il soggetto) - situato fuori campo - facendo di questo busto femminile un oggetto passivo pienamente conforme alle fantasie patriarcali. Si è notato come le cerchie femministe, tra la fine degli anni Settanta e l'inizio del nuovo decennio, abbiano iniziato a concentrarsi sulla teoria psicanalitica della differenza, in particolare sulla costruzione di quest'ultima all'interno della rappresentazione visiva: l'intersezione e le differenze di genere, l'identità culturale, la loro rappresentazione nell'immaginario comune. Ci si interrogò sull'importanza del ruolo dello spettatore e sul «voyeurismo rispetto al "diverso"»<sup>216</sup>. Non solo collage e fotografia, ma anche performance e installazione giocano un ruolo importante: la visione femminista della differenza - assieme alle connesse questioni politiche e sociali - viene così espressa in maniera sempre più articolata. Tramite questo tipo di operazioni non si cerca più di fornire solamente un'immagine positiva della donna, ma - e questo è il passaggio fondamentale - si vuole «lavorare criticamente sull'esistente, gettando luce su implicazioni culturali latenti tra cui l'autorità paterna connaturata nel concetto di originalità artistica»<sup>217</sup>. A proposito di installazioni, Kruger - verso le quali inizia a provare interesse alla fine degli anni Ottanta - affermò durante un'intervista che le piaceva «l'idea di foderare uno spazio, di riceverne messaggi che ci collegano al mondo in modi che ci sembrano

---

<sup>215</sup> Ivi, p. 41.

<sup>216</sup> H. Reckitt, P. Phelan, "Differenze" in *Arte e Femminismo*, H. Reckitt, P. Phelan, tr. it. (2005) di M. Rotondo, Phaidon, Londra 2005, pp. 110-133, qui p. 110.

<sup>217</sup> Ibidem.

familiari, ma che non lo sono»<sup>218</sup>; in un'installazione multimediale come *Power Pleasure Desire Disgust* (Figg. 31-32), realizzata nel 1997, i messaggi veicolati dall'artista bombardano lo spettatore riempiendo pareti e pavimento, divenendo portatori di significati universali – trasformati in immagini e testi di grande formato - senza lasciargli via d'uscita o possibilità di voltare lo sguardo altrove<sup>219</sup>: immagini – ma qui soprattutto testi luminosi che a caratteri cubitali invadono lo spazio – parlano al pubblico di potere, sessualità, relazioni, soldi, amore e odio. Questi irrefrenabili pensieri, rappresentati sia nella forma della conversazione che della discussione, sono stati programmati dall'artista per cambiare ogni dieci secondi in modo da creare un ambiente costantemente sopraffatto da immagini e voci differenti, grazie all'uso simultaneo di fotografia, video e suono. Scorrono frasi che recitano “non abbastanza pazza”, “non abbastanza buona”, o ancora “smettila di guardarmi”, “vattene via”, “non ci piaci”: repertorio linguistico questo comune ad ogni persona – alle donne in particolare – e per questo motivo ancora più efficacemente rappresentato. Ancora più interessante, Kruger ha scelto di posizionare tre monitor che mostrano dei video in cui delle persone - riprese in primo piano - parlano sotto forma di monologo dei temi trattati. Questi, essendo collocati sulla parete di fondo, erano chiaramente visibili dall'ingresso della galleria ma lo spettatore non poteva essere in grado di sentirne le voci e comprenderne le parole, trovandosi costretto ad avvicinarsi e immergersi sempre più in questa sorta di tunnel verbo-visivo, a fare i conti con i temi scottanti dell'attualità e della quotidianità. L'artista, come lei stessa affermò, cercò in questo come in altri lavori di «creare momenti di consapevolezza (...), di far esplodere dei sentimenti di esperienza vissuta»<sup>220</sup>. Un ulteriore tema di fondamentale importanza in tutto il suo lavoro è – come abbiamo già avuto modo di dire all'interno del primo capitolo – quello relativo al corpo, un corpo di

---

<sup>218</sup> T. N. Goodeve, “L'arte di parlare chiaro”, in *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, E. De Cecco, G. Romano, tr. it. (2002) di B. Casavecchia, M. Gioni, M. Robecchi, Postmedia Srl, Milano 2002, pp. 117-126, qui p. 120.

<sup>219</sup> I. Becker, “Barbara Kruger”, in *Woman Artists in the 20th and 21st Century*, a c. di U. Grosenick, TASCHEN, Köln 2001, pp. 282-287, qui p. 287.

<sup>220</sup> T. N. Goodeve, “L'arte di parlare chiaro”, in *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, E. De Cecco, G. Romano, tr. it. (2002) di B. Casavecchia, M. Gioni, M. Robecchi, Postmedia Srl, Milano 2002, pp. 117-126, qui p. 126.

donna, libero da costrizioni e soprattutto libero nelle scelte. Come spiega in maniera esemplare Ilaria Bussoni, il femminismo – prendendo per la prima volta sul serio la questione riguardante il corpo – ha voluto «sondarne la costituzione in forma agganciata alla riproduzione, scontornarne i limiti definiti dalla parola del patriarcato, ripercorrere gli affetti di una subordinazione veicolata da geologie culturali e identitarie altrettanto efficaci nel definire ruoli e posizioni delle mura di casa o di una chiesa... in altre parole, ha significato smontare l'esistente di una natura del corpo che altro non era dalla tecnica delle sue molteplici sottomissioni»<sup>221</sup>. Ora, le tecniche con le quali le donne hanno costruito la poetica della loro libertà sono quelle della decostruzione, del riuso e della risignificazione, il gioco linguistico, il collage, il *détournement*; la corporeità viene trattata dal punto di vista politico, sociale, estetico, storico e psicanalitico; il corpo femminile viene indagato come immagine, madre, dea, icona, martire. Alla base di questo interesse vi è lo stretto e imprescindibile rapporto tra corpo e linguaggio, definito dalla critica letteraria Shoshana Felman come «fatto al tempo stesso di incongruenza e inseparabilità»<sup>222</sup>. Artista visiva e verbale, Kruger è particolarmente sensibile all'uso del linguaggio, al di là del mezzo utilizzato per esprimerlo; citando le parole dell'artista stessa, questa affermò che secondo la sua visione «un testo breve significa tagliare il superfluo. Mi rivolgo alla gente in maniera molto diretta. Ecco perché uso sempre i pronomi (...). Cerco di affrontare le complessità del potere e della vita sociale e, a seconda della presentazione visiva utilizzata, cerco di evitare livelli di difficoltà troppo alti» - e ancora - «voglio che la gente sia attirata nello spazio dell'opera e molta gente è come me, ha una soglia di attenzione bassa, quindi non mi lascio scappare l'opportunità»<sup>223</sup>. Ecco che questo suo modo di operare, questo suo mettere in relazione immagine e parola in modo chiaro, schietto e immediato, rende le sue opere e i messaggi

---

<sup>221</sup> I Bussoni, "Le arti applicate del femminismo", in *The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy*, M. Scotini, R. Perna, Flash Art Srl, Milano 2019, pp. 206-207, qui p. 206.

<sup>222</sup> P. Phelan, "Introduzione", in *Arte e Femminismo*, H. Reckitt, P. Phelan, tr. it. (2005) di M. Rotondo, Phaidon, Londra 2005, p. 36.

<sup>223</sup> T. N. Goodeve, "L'arte di parlare chiaro", in *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, E. De Cecco, G. Romano, tr. it. (2002) di B. Casavecchia, M. Gioni, M. Robecchi, Postmedia Srl, Milano 2002, pp. 117-126, qui p. 121.

da lei veicolati comunicativamente e visivamente efficaci. All'interno di una delle più famose opere dell'artista – di cui abbiamo già avuto modo di parlare – ossia *Untitled (Your Body is a Battleground)* (Fig. 33), del 1989, un testo breve ed immediato, ma allo stesso tempo crudo ed intenso, sovrasta un volto femminile in bianco e nero che occupa la quasi totalità dell'opera. Quest'opera-manifesto, che fu creata in occasione della marcia *pro-choice* avvenuta a Washington lo stesso anno, è divenuta col tempo icona delle battaglie contro la disuguaglianza di genere. Immagine potente che costringe il pubblico alla riflessione critica sulla società e su ciò che le donne dovevano (e purtroppo devono ancora oggi) affrontare per non vedersi negati i propri diritti, senza le didascalie dell'artista probabilmente il messaggio politico non sarebbe passato con così tanta forza ed efficacia. Ciò richiede impegno – oltre che riflessione – da parte dello spettatore, che deve essere pronto ad osservare questo lavoro, analizzarlo, e ripensare le sue convinzioni. Possiamo quindi dire che è come se l'artista richiedesse una sorta di reazione del pubblico nei confronti della problematica trattata, mettendo in scena il suo personale dissenso contro la negazione dei diritti delle donne e gli effetti del patriarcato<sup>224</sup>. *Untitled (We Don't Need Another Hero)*, del 1987 (Fig. 34), altra iconica opera della nostra artista, ritrae – sempre in un'immagine fotografica in bianco e nero con bande rosse – due giovani ragazze che, quasi facendosi forza l'un l'altra, affermano di non aver bisogno di eroi. L'opera si ispira chiaramente a *We Can Do It!* (Fig. 35) di J. Howard Miller – manifesto di propaganda risalente alla Seconda Guerra Mondiale (1943) – creato per incoraggiare la produzione di armi nelle fabbriche americane, quando le donne avevano occupato i posti di lavoro lasciati dagli uomini partiti per la guerra. La citazione viene resa evidente dalla posa assunta dalla ragazza sulla destra nell'opera di Kruger, la quale mima esattamente la posizione di *Rosie The Riveter*, il personaggio di Miller<sup>225</sup>. In ogni caso, il messaggio sembra restare ambiguo poiché allo spettatore non

---

<sup>224</sup> Barbara Kruger – *Your body is a battleground*, in “Public Delivery”, 2020; [https://publicdelivery.org/barbara-kruger-battleground/#Polish\\_version](https://publicdelivery.org/barbara-kruger-battleground/#Polish_version) [ultimo accesso 14 gennaio 2021].

<sup>225</sup> A. M. Rubin, *Barbara Kruger, the Pictures Generation and the issues of spectatorship*, in “An Art Chronicle. Art-history notes by Alessandro M. Rubin”, 2018; <https://www.amrubin.it/barbara-kruger-we-dont-need-another-hero/> [ultimo accesso 15 gennaio 2021].

vengono date indicazioni su come relazionare l'opera di Kruger a quella del passato: è un commento sulla condizione delle donne durante la guerra? O è piuttosto una critica velata alla segregazione e disuguaglianza di genere relativa agli anni Ottanta? Certo è che l'impressione è quella di due giovani donne che con forza negano la presunta necessaria protezione da parte di "un eroe", molto spesso il maschio di turno, sia esso il padre, il fratello o il marito. Un'altra opera, datata 1997, che manifesta l'avversione di Kruger verso gli stereotipi di genere è *Untitled (Super rich/Ultra gorgeous/Extra skinny/Forever young)* (Fig. 36): come di norma, l'opera rappresenta un ritratto fotografico di un volto femminile in bianco e nero con piccole fasce rosse nei lati superiore e inferiore le quali contengono le frasi del titolo. In quest'opera vediamo il viso di una donna ricoperto da cubetti di ghiaccio, lasciando scoperti solo naso, occhi e labbra, perfettamente truccati. Le proporzioni utilizzate e il contrasto tra il viso in primo piano e le due bande rosse che fanno da contorno a quest'immagine, obbligano lo spettatore a focalizzare lo sguardo sul soggetto e, contemporaneamente, ad interpretare le affermazioni scritte sui bordi in associazione con ciò che vedono rappresentato: è chiara qui la denuncia verso gli obblighi estetici e sociali cui la donna viene continuamente sottoposta, da parte dell'intera società. I cubetti di ghiaccio sono gli unici elementi fuori posto grazie ai quali questa fotografia si differenzia da qualsiasi altra immagine appartenente al mondo della moda, creando spaesamento verso qualcosa che apparentemente ci è familiare, ma che a questo punto non lo è più, portandoci dunque alla riflessione. Lavoro estremamente potente - accostando l'immagine alle "sentenze" che ne fanno da contorno - Kruger non solo riesce a distogliere lo spettatore da ciò che gli è familiare, ma lo sfida anche a riconsiderare la percezione che della donna si dà sui media e di conseguenza nell'immaginario comune stereotipato. L'attacco ai mass media è evidente anche in *Untitled (Thinking of you)* (Fig. 37), opera realizzata tra il 1999 e il 2000 in cui il messaggio veicolato è volutamente ambiguo. L'uso del pronome personale "tu" vuole replicare i meccanismi attuati dai media nei confronti dei cittadini per attirarli all'interno della rete mediatica - fatta di messaggi persuasori e mistificatori - rappresentata visivamente dalla spilla da balia che punge un dito: nonostante la frase indichi una conversazione intima e pacifica,

l'immagine sottostante ci appare comunque minacciosa, come fosse una sorta di avvertimento ed un invito a destarci da una specie di sonno indotto<sup>226</sup>. Ancora più esplicita e per certi versi drammatica, l'opera dal titolo *I Shop Therefore I Am*, del 1987 (Fig. 38), mostra l'ironica trasformazione della massima cartesiana "Penso, dunque sono" in "Compro, dunque sono", sintetizzando in un unico slogan la condizione dell'uomo medio contemporaneo, desacralizzandolo<sup>227</sup>. Posizionando all'interno di una cornice rossa la fotografia di una mano che sembra reggere una sorta di biglietto da visita – all'interno del quale campeggia a grandi caratteri l'ironica frase – Kruger sembra voler suggerire una possibile evoluzione del passaggio da *homo sapiens* a *homo consumens*<sup>228</sup>. Con estrema semplicità, tramite l'utilizzo di tecniche strategiche tipiche del mondo pubblicitario, l'artista riesce a catturare l'attenzione dello spettatore, attraendolo sia mentalmente che visivamente, provocando una presa di coscienza sul critico argomento proposto. Ma Kruger condivide con la pubblicità anche altro oltre alle tecniche, ossia i mezzi di fruizione dell'opera d'arte: è il caso del recente *School Bus*, datato 2012 (Fig. 39), che utilizza il mezzo dell'autobus per veicolare – tramite manifesti e cartelloni pubblicitari – il messaggio. Il progetto, che fu creato per *Arts Matter* (organizzazione filantropica), mostra una proliferazione di testi significativi ed importanti - che parlano d'arte, di educazione, insegnamento, senso civico – che riempiono l'intero spazio esterno di questo bus scolastico, con l'intento di sottolineare l'importanza dell'educazione artistica nelle scuole pubbliche di Los Angeles<sup>229</sup>. Si legge "*art is as heavy as sorrow, as light as a breeze, as bright as an idea*", ad enfatizzare la natura fluida dell'espressione artistica. Per l'artista l'arte resta di indispensabile e fondamentale importanza come parte integrante di un sistema educativo di successo: non poteva di certo rendere meglio l'idea se non facendo passare per le strade l'idea

---

<sup>226</sup> <https://whitney.org/collection/works/12926> [ultimo accesso 15 gennaio 2021].

<sup>227</sup> M. E. Le Donne, "Neoconcettuale", in *Contemporanea. Arte dal 1950 a oggi* (2008), F. Poli, M. Corgnati, G. Bertolino, E. Del Drago, F. Bernardelli, F. Bonami, Mondadori Electa, Milano 2012, pp. 604-623, qui p. 612.

<sup>228</sup> M. Folcio, «*I shop Therefore I am*», in "L'art9", 2015; <http://www.lart9.com/project/i-shop-therefore-i-am/> [ultimo accesso 15 gennaio 2021].

<sup>229</sup> *Barbara Kruger wrapped entire buses in her iconic prints*, 2020; <https://publicdelivery.org/barbara-kruger-art-matters-bus/> [ultimo accesso 15 gennaio 2021].



stessa, fino a farla giungere davanti ad una scuola, simbolo e luogo delle menti future. Ciò dimostra il costante impegno di questa artista che, iniziato il suo percorso nei primi Ottanta, lo porta avanti tuttora in maniera sempre più audace e originale. Le sue convinzioni, espresse tramite i suoi manifesti-collages di denuncia, trovano ora sbocco negli spazi pubblici cittadini, nelle piazze, nelle strade, nei luoghi d'incontro. Potrà sembrare azzardato, ma l'operazione messa in atto da Kruger con quest'opera/performance – volta ad attirare l'attenzione sui temi importanti riguardanti l'arte e l'educazione – altro non è che la spontanea evoluzione di un percorso iniziato con le manifestazioni artistiche del dopoguerra, e degli anni Sessanta soprattutto, quando ad esempio il Gruppo 70 bloccava lo sbocco autostradale sostituendo alle segnaletiche le proprie opere, o come quando Ketty La Rocca distribuiva volantini per strada con i suoi testi poetici. In queste ad altre manifestazioni gli artisti si appropriavano del tessuto urbano, pubblico, per diffondere idee tramite l'arte; nondimeno, è esattamente ciò che Barbara Kruger fa con le sue opere. Ciò che è importante comprendere del lavoro di Kruger è che tutta la sua opera artistica è stata dedicata – e abbiamo visto esserlo tuttora – ad indagare e riprodurre le relazioni sociali esistenti nella nostra società, in modo tale da aiutarci a cambiarla in meglio. In conclusione, l'intera produzione di quest'artista – che non smette ancora oggi di stupirci ed insegnarci – può essere infine riassunta per il tramite delle sue stesse parole: «voglio dire, fare arte significa oggettivare la tua esperienza del mondo, trasformare il flusso dei momenti in qualcosa di visivo, o testuale, o musicale, qualunque cosa. L'arte crea una sorta di commento»<sup>230</sup>. Un commento, aggiungiamo noi, che nell'opera di questa grande artista diviene storia.

---

<sup>230</sup> I. Becker, "Barbara Kruger", in *Woman Artists in the 20th and 21st Century*, a c. di U. Grosenick, TASCHEN, Köln 2001, pp. 282-287, qui p. 285.

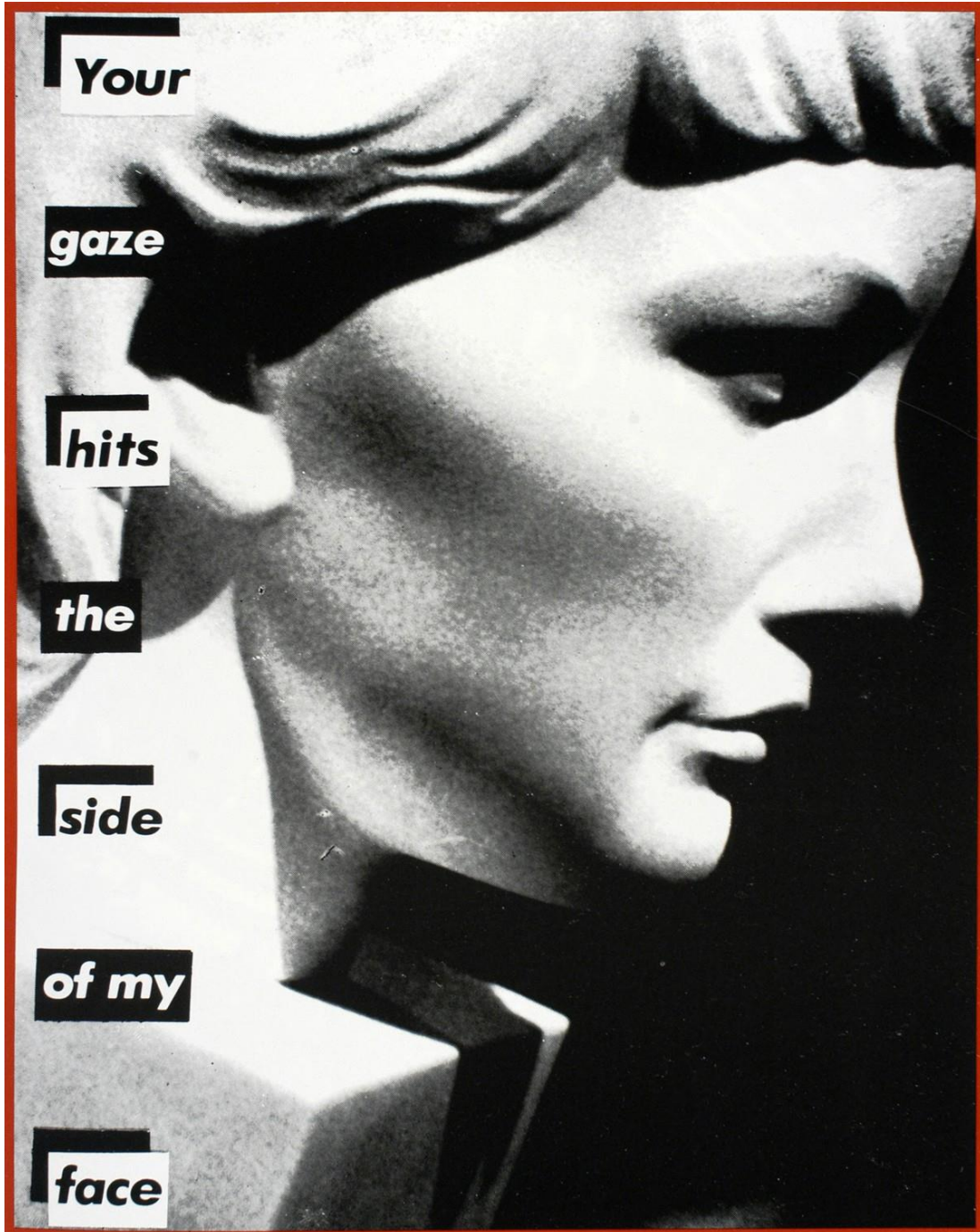


Fig. 30



Fig. 31

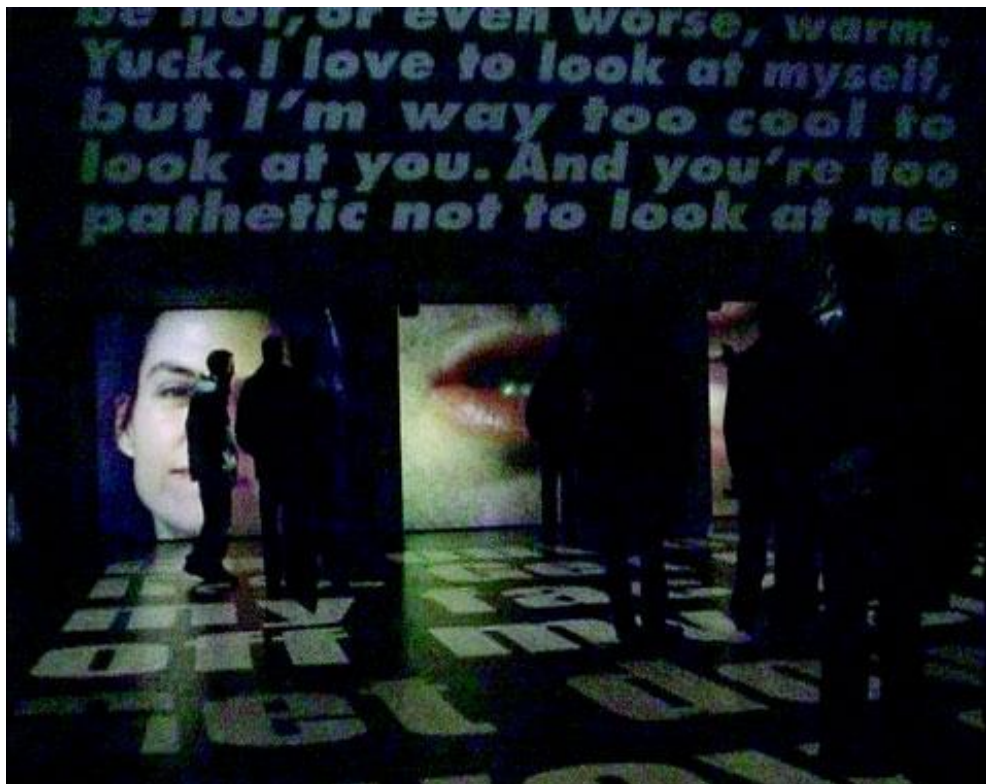


Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36

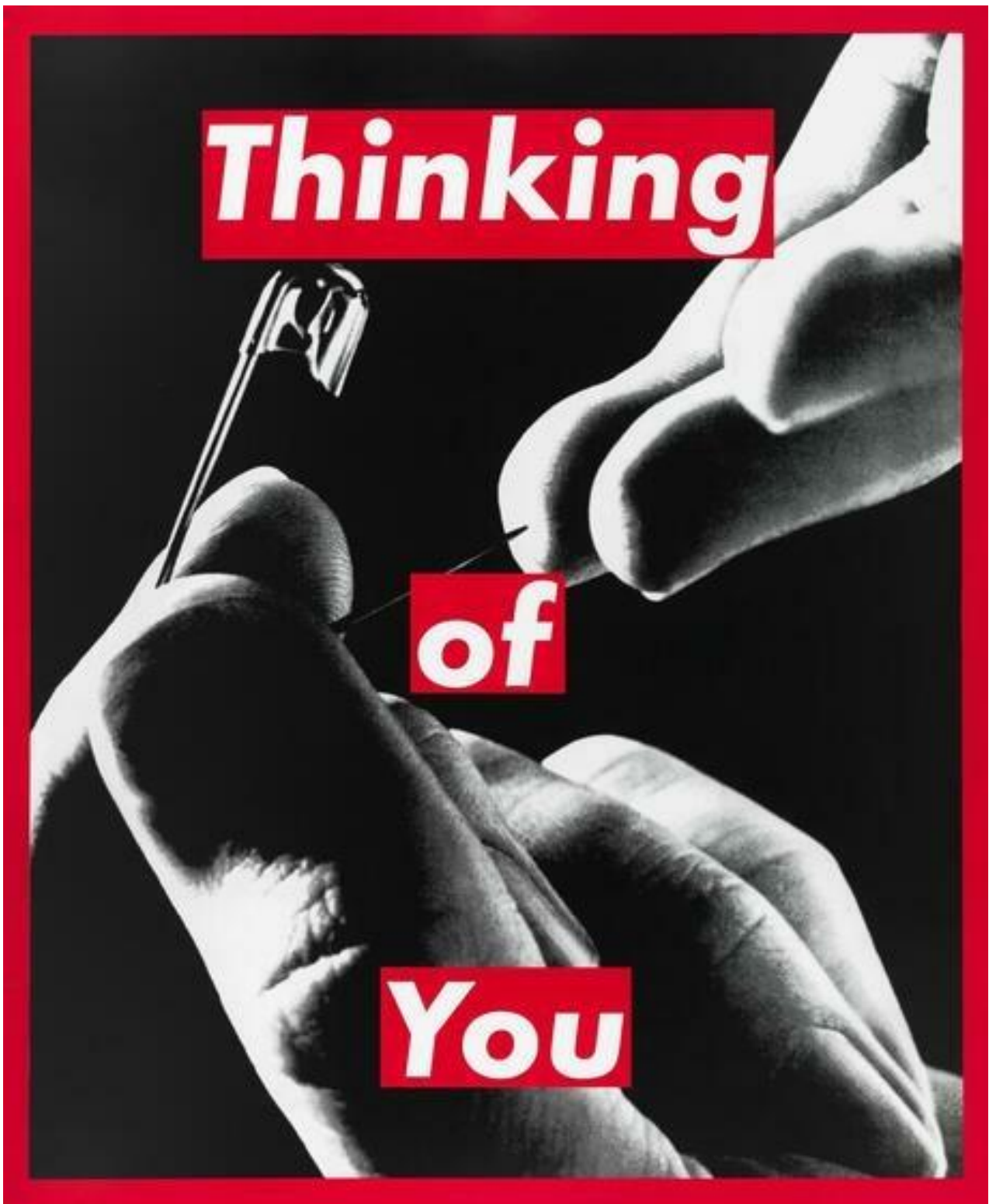


Fig. 37



Fig. 38



Fig. 39



### 3.4 Jenny Holzer: l'arte della parola tra pubblico e privato nelle «ovvie verità» dell'artista

«Ho scelto il linguaggio perché volevo offrire contenuti che le persone, non necessariamente le persone d'arte, potevano capire»<sup>231</sup>: così si esprime Jenny Holzer - tra le maggiori artiste neoconcettuali del nostro tempo - in un'intervista riguardo il suo lavoro. Nata nel 1950 a Gallipolis (Ohio), studia presso la Ohio University di Athens - laureandosi nel 1972 in pittura e incisione - e successivamente alla Rhode Island School of Design di Providence, dove frequenta un master. Nonostante fosse inizialmente orientata verso la pittura astratta, Holzer in questo periodo comincia ad interessarsi anche al codice verbale, al linguaggio e ai suoi luoghi comuni, decidendo quindi di inserire testi scritti all'interno di opere astratte da lei stessa dipinte. Il suo scopo - fin da questi primi anni di sperimentazione - è quello di riuscire a trasmettere agli occhi del pubblico i contenuti e le tematiche che sentiva come urgenti e profondamente attuali. Concluso il master, nel 1977 decide di trasferirsi a New York (dove attualmente vive e lavora), città questa particolarmente attiva a livello artistico e culturale. Qui ha l'opportunità di frequentare il programma di *Independent Studies* offerto dal Whitney Museum of American Art, avviando così la sua ricerca incentrata esclusivamente sul linguaggio. Difatti, realizza presto la sua prima serie di opere formate dal solo testo scritto, ossia i *Truisms* (tradotto in italiano in "verità ovvie"), che fa inizialmente stampare su fogli distribuiti e affissi in forma anonima per le strade e gli edifici della città. Assieme a Barbara Kruger e molte altre, Holzer è da subito parte attiva di quella cerchia di artiste femministe che - emersa all'inizio degli anni Ottanta - si riproponeva di creare nuovi modi per rendere la narrazione verbale (e il commento) parte fondante della rappresentazione visiva<sup>232</sup> all'interno del sempre costante confronto con le questioni inerenti alla contemporaneità: l'immaginario mediale, la critica femminista, l'omologazione della società, il formarsi di pregiudizi e stereotipi i quali, secondo

---

<sup>231</sup> I. Ferretti, *Morte, politica, malattia. L'arte della parola di Jenny Holzer alla Tate Modern*, in "ArtsLife. The cultural revolution online", 2019; [https://artslife.com/2019/04/13/morte-politica-malattia-larte-della-parola-di-jenny-holzer-alla-tate-modern/#\\_ftn1](https://artslife.com/2019/04/13/morte-politica-malattia-larte-della-parola-di-jenny-holzer-alla-tate-modern/#_ftn1) [ultimo accesso 16 gennaio 2021].

<sup>232</sup> <https://www.tate.org.uk/art/artists/jenny-holzer-1307> [ultimo accesso 16 gennaio 2021].

l'artista, sono destinati solamente a «generare violenza, emarginazione», alimentando «le paure con cui conviviamo»<sup>233</sup>. Se, come abbiamo visto, la generazione di artisti neoconcettuali statunitensi attua una decostruzione della società consumistica tramite l'appropriazione e il riposizionamento di immagini cinematografiche, pubblicitarie e di massa, Jenny Holzer decide di affidare unicamente alla parola l'analisi della realtà che la circonda. Così facendo, l'artista «rende pubblici i suoi personali flussi di pensiero (riflessioni, sentenze, poesie, semplici frasi) con i mezzi della pubblicità contemporanea e onnipresente»<sup>234</sup>: li fa stampare su volantini, magliette, li fa incidere su semplici panchine e monumenti, utilizzando lo spazio pubblico per affiggere o – come vedremo – proiettare parole e testi come se si trattasse di veri e propri slogan pubblicitari<sup>235</sup>. Sempre con spirito critico, l'artista esplora dall'inizio della sua carriera i temi fondamentali dell'esistenza umana: la speranza e l'amore, ma soprattutto la guerra, la violenza, l'oppressione e il potere. E decide di farlo riflettendo sul linguaggio e sul ruolo dell'intelletto e del corpo «nell'interpretazione di ciò che accade e che è espresso e organizzato attraverso il *logos*»<sup>236</sup>. Come per le artiste precedentemente viste, anche per Holzer lo spazio urbano, pubblico, è preferibile allo spazio chiuso e privato del museo o della galleria; il suo lavoro, difatti, cerca di riformulare e rinnovare molti dei presupposti tipici del sistema dell'arte tradizionalmente inteso, focalizzandosi in particolar modo sul concetto di arte pubblica. I suoi pensieri e le sue verità, nonostante sembrino fuoriuscire da un'esperienza intima ed individuale, si appropriano dello spazio cittadino per colpire l'occhio di tutte le persone, in ogni situazione e in ogni istante: da pensiero privato esso diviene così pubblico, aumentandone sia l'efficacia comunicativa che la potenza insita nel messaggio in sé. Come detto precedentemente, l'artista

---

<sup>233</sup> E. De Cecco, G. Romano, "Truismi di Jenny Holzer", in *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, E. De Cecco, G. Romano, tr. it. (2002) di B. Casavecchia, M. Gioni, M. Robecchi, Postmedia Srl, Milano 2002, pp. 111-116, qui p. 111.

<sup>234</sup> M. E. Le Donne, "Neoconcettuale", in *Contemporanea. Arte dal 1950 a oggi* (2008), F. Poli, M. Corgnati, G. Bertolino, E. Del Drago, F. Bernardelli, F. Bonami, Mondadori Electa, Milano 2012, pp. 604-623, qui p. 608.

<sup>235</sup> Ibidem.

<sup>236</sup> G. Schiavone, *Protect me from what I want. Jenny Holzer racconta l'indescrivibile al Guggenheim di Bilbao*, in "Juliet Art Magazine", 2019; <https://www.juliet-artmagazine.com/protect-me-from-what-i-want-jenny-holzer/> [ultimo accesso 29 gennaio 2021].

predilige inizialmente volantini distribuiti per le strade e manifesti affissi abusivamente per le vie di Soho (rigorosamente in forma anonima) per poi, in un secondo momento, stampare le sue frasi su indumenti, tabelloni segnapunti, scontrini, ma anche su lapidi, placchette di bronzo e di alluminio, pannelli pubblicitari e infine monumentali insegne elettroniche al LED, il cui medium - secondo le parole dell'artista stessa - nel pieno del decennio degli Ottanta «ha improvvisamente cambiato l'enfasi delle mie opere. Era come avere la voce dell'autorità che diceva qualcosa di diverso da quello che direbbe normalmente»<sup>237</sup>. Ma per quale motivo l'artista sceglie di focalizzare la sua attenzione unicamente sulla parola scritta? Il peso di una parola, di una frase, di una sentenza, può avere nelle nostre menti un'importanza tale da rimanere impressa per giorni e giorni - se non anni - e ciò diviene ancora più duraturo nel momento in cui quel pensiero viene messo per iscritto (su un foglio, una parete o un cartellone pubblicitario che sia). È uno dei principi fondamentali su cui si basa la documentazione, la conservazione, l'intera memoria di una comunità che si vuole tramandare di generazione in generazione, di epoca in epoca. Non solo documentazione e memorizzazione, la parola scritta è anche alla base delle più avanzate tecniche pubblicitarie e propagandistiche, persuasive e accattivanti; lo sapevano bene i poeti e le poetesse visive degli anni Sessanta, che - come abbiamo più volte ripetuto - fecero della parola scritta e dell'immagine pubblicitaria le armi con cui risvegliare una società dormiente ed alienata proprio a causa di quegli stessi meccanismi che gli artisti cercarono di ribaltare e smentire. È lo stesso principio per cui nelle opere-manifesto di Barbara Kruger l'effetto finale viene amplificato proprio grazie agli slogan lapidari e audaci che affiancano il bombardamento delle immagini quotidiane. Jenny Holzer, nondimeno, comprende da subito l'importanza dell'uso del linguaggio, della potenza della parola, e decide di farne un'arma a sua volta, trasformandola in mezzo di espressione artistica ancor prima che semplice mezzo di comunicazione. Così facendo - nel pieno della sperimentazione neoconcettuale - l'artista statunitense eleva lo status di arte concettuale a nudo e puro concetto anche

---

<sup>237</sup> D. Triolo, *Jenny Holzer*, in "Iper Arte. Artisti Contemporanei", 2021; <https://iperarte.net/ledonnedellarte/jenny-holzer/> [ultimo accesso 29 gennaio 2021].

nella sua rappresentazione estetica<sup>238</sup>. L'artista comincia a realizzare i suoi *Truisms* – che, seppur su media differenti, porta avanti fino ad oggi (un esempio appartenente alla prima serie presentata tra il 1977 e il 1979 è riportato in Fig. 40) non appena si trasferisce a Manhattan; esercitando la pratica artistica basata sull'analisi del linguaggio dei suoi predecessori concettuali maschi, Holzer decide di farne un uso maggiormente «interventista, più direttamente politicizzato»<sup>239</sup>: sfruttando il mezzo della parola, l'artista riesce a comunicare efficacemente messaggi, sentenze, tesi ed antitesi che trattano di «tabù, sesso, violenza, amore, guerra e morte»<sup>240</sup>, tutti temi che ben si conciliavano con le questioni riguardanti la generazione e la società degli anni Ottanta. Nelle opere di quest'artista leggiamo frasi come “*the land belongs to no one*”, “*torture is barbaric*”, “*you must remember you have freedom of choice*”. Su tali modi di dire comuni (verità ovvie, appunto) Holzer attua una ricerca più approfondita sondando un'ampia gamma di fonti: come fecero sia Ketty La Rocca che Lucia Marcucci all'interno delle loro poesie tecnologiche, l'artista qui utilizza il materiale selezionato «per costruire testi che parafrasano le affermazioni perentorie del capitalismo e della cultura di massa. Rendendo neutre le dichiarazioni di genere, e presentandole come assunti familiari»<sup>241</sup>. Tramite questo procedimento, Holzer rende evidente l'influenza sublimale che la società che ci circonda attua sul nostro inconscio. Grazie all'assenza di una firma – o di una sigla personale (nonostante nel tempo siano diventati essi stessi una sorta di marchio dell'artista), nei *Truisms* la voce di Holzer si fa neutra, inafferrabile, non identificabile: è come se avesse deciso di spersonalizzarsi il più possibile portando al limite la perdita dell'autorialità d'artista, facendo di queste frasi enigmatiche dei moniti universali, provenienti da una verità e da una voce assoluta che trascende i singoli giudizi e pregiudizi. Nero su bianco, queste brevi affermazioni – limitate ad una sola riga –

---

<sup>238</sup> F. Dicuonzo, *Le verità ovvie di Jenny Holzer*, in “Artwort”, 2016; <https://www.artwort.com/2016/11/15/speciali/cult/le-verita-ovvie-di-jenny-holzer/> [ultimo accesso 1 febbraio 2021].

<sup>239</sup> H. Reckitt, P. Phelan, “Differenze” in *Arte e Femminismo*, H. Reckitt, P. Phelan, tr. it. (2005) di M. Rotondo, Phaidon, Londra 2005, pp. 110-133, qui p. 122.

<sup>240</sup> U. Lehmann, “Jenny Holzer”, in *Woman Artists in the 20th and 21st Century*, a c. di U. Grosenick, TASCHEN, Köln 2001, pp. 234-239, qui p. 234.

<sup>241</sup> H. Reckitt, P. Phelan, “Differenze” in *Arte e Femminismo*, H. Reckitt, P. Phelan, tr. it. (2005) di M. Rotondo, Phaidon, Londra 2005, pp. 110-133, qui p. 122.

vengono posizionate sullo spazio della pagina in ordine alfabetico: a mano a mano che le si legge, da semplici e note frasi esse si trasformano in ammonimenti, riflessioni e provocazioni che non possono lasciare indifferente la mente dello spettatore. Il meccanismo che prende avvio in noi è quello di assumere un personale punto di vista - una prospettiva individuale - assimilando immediatamente il messaggio letto e percepirlo come se l'avessimo sempre custodito nelle nostre menti, come se lo avessimo sempre saputo<sup>242</sup>. Ovvero, da messaggio banale esso diviene messaggio veritiero. Inoltre, la particolarità di queste opere sta nella doppia retorica utilizzata: da una parte l'impulso irrazionale e caldo tipico del manifesto o del poster, dall'altra invece una razionalità fredda e puramente informativa, tipica della didascalia. Come in un manifesto, difatti, l'incisività e la risolutezza nei *Truisms* si fa evidente; come in una didascalia, invece, la loro lingua è neutra, esplicativa e anonima<sup>243</sup>. Tutto questo, assieme alla quasi totale assenza di pronomi personali - al contrario quindi dell'espedito comunicativo utilizzato da Kruger - ha come effetto la pluralità delle voci e dei punti di vista e la loro universalizzazione. La volontà da parte dell'artista di negare qualsiasi collegamento diretto fra autore e testo viene ulteriormente sottolineata dalla scelta, per così dire accademica, dell'ordine alfabetico: le frasi, portatrici di significati autonomi, collidono così fra di loro creando associazioni disturbanti e accattivanti allo stesso tempo. Ed è così che lo scopo comunicativo diviene evidente: lo spettatore (ossia il lettore) si sente chiamato direttamente in causa in quanto si fa forte in lui la necessità di sapere da dove vengono queste frasi dal tono stranamente imperativo ma marcatamente ideologico, chi le ha pronunciate e, soprattutto, che cosa significano per lui in quanto individuo. Così, il fruitore viene portato a prendere posizione e pensare criticamente rispetto a quello che sta leggendo, confrontandosi personalmente con una serie di affermazioni perentorie ed incisive che altro non fanno se non descrivere la

---

<sup>242</sup> F. Dicuonzo, *Le verità ovvie di Jenny Holzer*, in "Artwort", 2016; <https://www.artwort.com/2016/11/15/speciali/cult/le-verita-ovvie-di-jenny-holzer/> [ultimo accesso 2 febbraio 2021].

<sup>243</sup> A. Broggi, *Sui Truisms di Jenny Holzer*, in "Nazione Indiana", 2012; <https://www.nazioneindiana.com/2012/09/13/sui-truisms-di-jenny-holzer/> [ultimo accesso 2 febbraio 2021].

realtà circostante e i suoi luoghi comuni. In ultima analisi, i *Truisms* di Holzer «ci mostrano cioè come fatti e concetti esterni a noi, spesso indotti dal sistema (=ideologia), vengono interiorizzati come pensieri individuali e monologhi interiori»<sup>244</sup>. Nonostante l'apparente freddezza e rigidità dei messaggi trasmessi da queste opere, l'obiettivo dell'artista è quello di riuscire ad entrare nella quotidianità di ogni persona, catturandone l'attenzione quasi di sorpresa. Obiettivo che viene raggiunto, ad esempio, nel momento in cui sceglie di posizionare una delle sue famose sentenze – la quale recita “*Everyone’s Work Is Equally Important*” (Fig. 41) - in un tabellone fuori da un teatro, sotto gli occhi di tutti i passanti. A tal proposito (e a ben ragione), il lavoro di quest'artista è stato assimilato al concetto contemporaneo di “guerriglia marketing”: questo tipo di marketing pubblicitario, non convenzionale, fa leva sulla creatività e sulla sorpresa per stupire e cogliere positivamente il pubblico, catturando al contempo l'attenzione dei media. Per questo motivo vengono scelti luoghi pubblici ed aree comuni (l'idea di guerriglia deriva dalla scelta localizzata sia spazialmente che temporalmente<sup>245</sup>) in cui è facile che le persone si trovino a contatto diretto con i contenuti e i messaggi proposti. In un'intervista dello storico d'arte Jeanne Siegel all'artista, Holzer stessa affermò: «fin dal principio il mio lavoro è stato progettato in modo che inciampasse nella vita quotidiana di una persona. Penso che il maggior impatto si abbia quando qualcuno sta semplicemente camminando, senza pensare a niente in particolare, e poi trova queste affermazioni insolite su un poster o in un cartellone»<sup>246</sup>. È interessante a questo proposito ricordare l'azione cui prese parte Ketty La Rocca dal titolo *Volantini sulla strada* (1967), svoltasi per le strade di Firenze: come Holzer, l'artista distribuiva fogli e volantini nelle mani delle persone appropriandosi degli spazi pubblici della città, auspicando quindi il coinvolgimento del pubblico «al rito dell'arte, la sua risposta, la sua presa di coscienza»<sup>247</sup>. Su quelle veline colorate, La Rocca

---

<sup>244</sup> Ibidem.

<sup>245</sup> G. Troilo, *Marketing nei settori creativi. Generare valore per il cliente tramite l'esperienza della creatività*, Pearson, Milano 2014, p. 381.

<sup>246</sup> <https://www.tate.org.uk/art/artworks/holzer-no-title-p77407> [ultimo accesso 2 febbraio 2021].

<sup>247</sup> L. Saccà, “La vita è un'altra cosa” in *Omaggio a Ketty La Rocca*, a c. di L. Saccà, Pacini Editore, Roma 2011, pp. 19-26, qui p. 20.

scelse parole e frasi a volte allusive ed altre graffianti, che parlano di tematiche sia politiche sia esistenziali. *La vita è un'altra cosa* - tra queste - risalta come frase enigmatica ma sempre attuale: l'artista sembra suggerirci che se le nostre scelte non fossero condizionate così profondamente dal sistema in cui viviamo la nostra vita sarebbe diversa, un'altra cosa appunto, migliore. Sono parole, queste, semplici ma «permutabili perché capaci di acquistare significati diversi a seconda della realtà e del tempo nel quale vengono proferite»<sup>248</sup>. Se riflettiamo su quanto appena detto, non ci stupisce l'intenzione di un'artista come Jenny Holzer e gli obiettivi che si propone di raggiungere nelle coscienze degli spettatori e del pubblico della società degli anni Ottanta. E allora, quando Holzer afferma "*You Must Remember You Have Freedom Of Choice*" - ripetendocelo in ogni angolo della città - questa non può che essere l'inevitabile evoluzione del pensiero critico che ebbe inizio con l'operato degli artisti degli anni Sessanta. In altre parole, non sembra azzardato affermare che Holzer ci stia suggerendo di ricordarci che solo noi siamo gli artefici delle nostre scelte, e che queste scelte determineranno il tipo di vita che vivremo, ossia quella "cosa altra" di cui ci parlava Ketty La Rocca. Le tematiche esistenziali, così come quelle politiche, sociali e femministe, rimangono parte integrante di tutta la produzione artistica di Jenny Holzer; lei stessa, usando le sue parole, affermò che quello che cercò di fare «iniziando con i *Truisms* e poi con le altre serie, fu di colpire il maggior numero di argomenti possibili. Il formato dei *Truisms* andava bene dato che si possono fare osservazioni concise su quasi tutti gli argomenti. Sempre più spesso ho cercato di scegliere temi caldi. Con la successiva serie *Inflammatory Essays* ho scritto di cose che erano innominabili, o che erano la domanda scottante del giorno»<sup>249</sup>. Esempio di ciò - e parte della suddetta serie *Inflammatory Essays* (che possiamo a ben ragione tradurre in "saggi scottanti") - è il poster che vediamo illustrato in Fig. 42, *no title*: in questo come negli altri manifesti (sfruttando ogni possibile tonalità di colore che la stampante poteva offrire, l'artista affisse per le strade della città decine e decine di poster, tutti composti di cento parole ciascuno e lunghi venti righe), il tono che qui viene usato da Holzer si fa aggressivo e

---

<sup>248</sup> Ibidem.

<sup>249</sup> <sup>249</sup> <https://www.tate.org.uk/art/artworks/holzer-no-title-p77407> [ultimo accesso 3 febbraio 2021].

sempre più incalzante. Rispetto ai *Truisms*, che si avvalevano di una sola riga testuale scritta, qui l'artista predilige l'uso del paragrafo per argomentare il tema volta per volta scelto. I temi caldi cui si accennava poco sopra, che passano dalla scienza alla politica fino alla sfera personale, prendono ora vita in maniera più eloquente: in questo specifico caso, l'artista sceglie di parlare di dominio, un dominio mentale più che fisico, che dà il potere a una persona di controllare il destino di un'altra ad essa sottoposta (evidente è il parallelo con la condizione della società intera, controllata e dominata dai poteri alti). I testi, di sua invenzione, non riflettono però necessariamente il suo pensiero, il che sottolinea ulteriormente la volontà di rendere neutra l'autorialità dell'artista. Passando da un paragrafo/saggio all'altro, viene mostrato al lettore un ampio ventaglio di punti di vista e posizioni che vanno dall'estrema sinistra all'estrema destra; difatti, in preparazione a questa serie, Holzer lesse testi di «Mao, Lenin, Emma Goldman, vari fanatici religiosi e di destra, anarchici americani e un po' di letteratura folkloristica»<sup>250</sup> con l'intenzione, come affermò in un'intervista, di «scrivere cose che erano molto calde – nel tono e nell'argomento – per (si spera) instillare un senso di urgenza nel lettore. Volevo che il lettore saltasse, almeno, e magari prendesse in considerazione l'idea di fare qualcosa di utile»<sup>251</sup>. L'affinità ideologica e la volontà che sono alla base di opere del genere è più che evidente se pensiamo alle operazioni artistiche messe in atto da Barbara Kruger o, facendo un passo indietro, Lucia Marcucci e Ketty La Rocca. Ma questo non è il solo elemento ad accomunare queste artiste, o meglio, poetesse visive: lo sguardo attento verso la società consumistica da un lato e l'interesse verso il mondo tecnologico e mediale dall'altro, così come abbiamo visto essere presenti nel lavoro di Marcucci, La Rocca e Kruger, li ritroviamo - senza stupore - anche in Jenny Holzer. E quale miglior modo di sfruttare la realtà che la circonda se non quello di usare i prodotti quotidiani per veicolare la sua arte? Così la parola, il verbo, l'ammonimento, entrano a pieno regime nella vita delle persone, divenendo maglietta da indossare o - con una scelta audace e decisamente coraggiosa - persino profilattico da utilizzare; *Abuse Of Power Comes As No Surprise* (Fig. 43), parte della serie avviata nel 1980 *Truisms T-shirts*,

---

<sup>250</sup> Ibidem.

<sup>251</sup> Ibidem.



è una fotografia che mostra Lady Pink, famosa graffitista newyorkese nonché collaboratrice di Holzer, mentre indossa una maglietta con stampato sopra uno dei più famosi ed incisivi *Truisms* dell'artista: a riprova del fatto che il suo lavoro è oggi più attuale che mai, la foto – scattata nel 1983 – è divenuta virale nel 2017 quando fu ampiamente condivisa online in risposta al movimento #MeToo<sup>252</sup>. Mossa a dir poco rivoluzionaria all'interno del mondo dell'arte, Holzer usa la parola anche tramite un mezzo decisamente inconsueto: *Men Don't Protect You Anymore* (Fig. 44), altra sua nota affermazione, viene stampata su confezioni di profilattici (oltre a piccoli formati elettronici ed insegne luminose) quando l'artista avvia la serie dal titolo *Survival Series*, cui lavorò dal 1983 al 1985. I contenuti di questa nuova serie risultano più complessi dei precedenti ed il linguaggio usato molto più aggressivo; obiettivo di quest'opera è quello di portare il pubblico a pensare criticamente sull'evoluzione dei ruoli di genere, e le loro differenze all'interno della società. Aver scelto questo specifico mezzo e questa specifica frase pone una particolare enfasi sul fatto che è responsabilità della donna prendersi cura del proprio corpo e, ancora più importante, fa trapelare il messaggio di fondo secondo il quale la donna non ha più bisogno (se mai ne ha avuto) di un uomo che si prenda cura di lei. Infine, come abbiamo già detto, la modalità con cui l'artista fa uso del testo porta il lettore/spettatore a riflettere sul proprio vissuto personale mentre si relaziona con l'opera d'arte: nel pieno degli anni Ottanta, quando l'ondata femminista avanzava e, allo stesso tempo, rivedeva se stessa criticamente, questo messaggio risultava più importante che mai. Rispetto a questo tema, Holzer si è sempre battuta in prima linea per i diritti delle donne e degli esseri umani in generale. Abbiamo già avuto modo di parlare della serie *Lustmord (Sex Murder 1993/1994)*, in cui l'artista incise sulla pelle di uomini e donne volontari frasi agghiaccianti che riportavano alla memoria il trauma dell'aggressione sessuale: creando una composizione di fotografie a collage, lo spettatore non è più in grado di stabilire quali siano le vittime, quali gli aguzzini e quali i testimoni, creando così un forte shock e un senso di rabbia ed impotenza impressionanti. Assieme a questa serie, nel 1993 – anno in cui la guerra in Bosnia era nel

---

<sup>252</sup> 5 ways Jenny Holzer brought art to the streets; <https://www.tate.org.uk/art/artists/jenny-holzer-1307/5-ways-jenny-holzer-brought-art-streets> [ultimo accesso 3 febbraio 2021].

pieno della gravità e dell'espansione – l'artista fece stampare sulla copertina di uno dei maggiori quotidiani tedeschi, il "Süddeutsche Zeitung", un messaggio che recita "Where women die, I am awake" (Fig. 45): queste parole, drammaticamente incisive, furono stampate utilizzando inchiostro misto a sangue di donne bosniache<sup>253</sup>. Riconoscere di essere sveglie – e svegli - nel luogo in cui altre donne muoiono, serve all'artista come monito nella speranza di attirare l'attenzione sui crimini sessuali compiuti durante la guerra. Divenuta nel tempo una sorta di frase battagliera, Holzer decise di utilizzarla – come del resto fece con i suoi primi *Truisms* – anche su altri media, tra cui il LED e la proiezione laser su edifici e monumenti, a simboleggiare ulteriormente l'importanza e l'imponenza del messaggio stesso (nel 1996, ad esempio, l'artista fece proiettare la suddetta frase sulla cima del monumento Völkerschlachtdenkmal, a Lipsia). Come accennato precedentemente, Holzer è conosciuta in tutto il mondo per le sue installazioni testuali e per l'uso creativo che da sempre fa delle tecnologie elettroniche; su un medium o su un altro, il suo lavoro ci richiede sempre di considerare le parole e i messaggi che ci circondano nell'era dell'informazione. Ora, un'importante caratteristica dei segnali e dei media elettronici è la loro capacità di spostare i contenuti. L'artista, intervistata al riguardo, affermò che amava questa possibilità in quanto per lei tale «movimento è molto simile alla parola parlata: puoi enfatizzare le frasi; puoi ruotarle e fermarle, l'equivalente cinetico dell'inflessione. È un vero vantaggio avere quella capacità di programmazione. Scrivo il mio testo pronunciando le parole ad alta voce, oppure scrivo e poi dico le parole, per testarle. Lo spostamento del testo è un'estensione di quel processo»<sup>254</sup>. L'artista capì fin da subito che poteva sfruttare la tecnologia per trasmettere i suoi messaggi ad un pubblico molto più vasto, iniziando ad utilizzare – nel 1982 – proiezioni luminose ed insegne a LED. I LED, in particolare, prendono in prestito la tecnologia appartenente al mondo pubblicitario e sono tipici dei segnali di pericolo: attraverso questi espedienti, Holzer si assicura che la sua arte sia esposta nei luoghi,

---

<sup>253</sup> U. Lehmann, "Jenny Holzer", in *Woman Artists in the 20th and 21st Century*, a c. di U. Grosenick, TASCHEN, Köln 2001, pp. 234-239, qui p. 239.

<sup>254</sup> *5 ways Jenny Holzer brought art to the streets*; <https://www.tate.org.uk/art/artists/jenny-holzer-1307/5-ways-jenny-holzer-brought-art-streets> [ultimo accesso 4 febbraio 2021].

come disse lei stessa, «dove le persone guardano»<sup>255</sup>. Per l'installazione del 1982 dal titolo *Spectacular Board* (Figg. 46-47), la frase "Protect Me From What I Want" – una delle più popolari, e sicuramente la più ricordata – fu proposta al pubblico posizionando un'enorme insegna a LED su un edificio nella piazza principale di New York, Times Square. Ancora più interessante, grazie alla stessa tecnologia sullo schermo le frasi cambiavano costantemente, sfruttando in questo senso la continua evoluzione dei testi scritti per sovrapporre tesi ed antitesi intensificando così la forza provocatoria dell'intera installazione<sup>256</sup>. La tecnologia e i mezzi moderni vengono usati dall'artista anche per sensibilizzare le persone, in un modo del tutto originale, sul tema politico: siamo nel 1984 quando l'opera dal titolo *Sign on a Truck* (Figg. 48-49-50) si appropria delle principali strade di New York. Ma di cosa stiamo parlando esattamente? Letteralmente un *road show* itinerante che ebbe luogo dal 3 al 5 novembre, quest'opera vede come protagonista uno schermo di grandi dimensioni su ruote (trasformato in una sorta di camion) il quale, muovendosi tra le vie della città, offrì ai newyorkesi l'opportunità di vedere i loro messaggi pre-elettorali non solamente ascoltati ma anche visti, grazie all'uso di 27.000 tubi elettronici. Organizzata e prodotta dall'artista, l'opera è una combinazione di interviste dal vivo e una serie di dichiarazioni audio-visive – che vanno dai cinque secondi ai cinque minuti – fatte da artisti come Ida Appelbroog, Leon Golub, Keith Haring, Claes Oldenburg e altri collaboratori di Holzer<sup>257</sup>. L'idea alla base di quest'installazione è quella di poter dar voce e luce – in grande stile possiamo aggiungere – ai pensieri degli elettori americani, i loro dubbi e le loro speranze, affrontando così in modo creativo ed inedito il problema, sempre sentito, dell'essere ascoltati. Holzer continua le sue battaglie anche oggi, in maniera sempre più originale ed acuta, su tutti i fronti: come molte volte in passato, la strada è diventata il luogo

---

<sup>255</sup> Ibidem.

<sup>256</sup> U. Lehmann, "Jenny Holzer", in *Woman Artists in the 20th and 21st Century*, a c. di U. Grosenick, TASCHEN, Köln 2001, pp. 234-239, qui p. 234.

<sup>257</sup> *Jenny Holzer: Sign on a Truck*, in "Public Art Fund"; <https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/sign-on-a-truck/#:~:text=Holzer's%20Sign%20on%20a%20Truck,show%20and%20New%20Age%20soapbox.> [ultimo accesso 4 febbraio 2021].

prediletto delle lotte sociali e politiche in cui attivisti e persone comuni si ritrovano – pur provenendo da comunità diverse – nello sforzo di sfidare la realtà in cui vivono ed imporre un cambiamento tanto atteso quanto necessario. Durante l'estate del 2020, nel pieno della pandemia che ancora oggi ci colpisce duramente, Holzer inviò un camion a Washington e uno a New York trasmettendo un nuovo messaggio in risposta alla mancanza di tattiche del governo americano nella gestione della crisi sanitaria<sup>258</sup>. Il rosso acceso del LED che mostra singole parole di rabbia e sgomento assieme a frasi come *"Unnecessary death can't be policy"*, mirano a focalizzare l'attenzione sui gravi problemi che ogni Paese sta faticosamente e dolorosamente affrontando, protestando contro un sistema che non ascolta e non si prende cura dei propri cittadini (Figg. 51-52). Infine, prima di concludere, è doveroso ricordare la partecipazione dell'artista alla Biennale di Venezia del 1990, in rappresentanza degli Stati Uniti, occasione in cui vinse il Leone d'Oro. *The Venice Installation* (Fig. 53), all'interno del Padiglione degli Stati Uniti, era composta da insegne ed anelli elettronici, raggi laser, panchine e sarcofagi di pietra, tutti supporti su cui incidere i suoi testi graffianti; all'esterno, sulle colonne campeggiavano segnali e cartelli elettronici; ogni stanza del padiglione bombardava gli spettatori di parole, luci, LED ed insegne elettroniche che andarono a creare un'esperienza incredibile in un'ambiente reso unico per l'occasione. Qui, messaggi tratti dai *Truisms* e da *Inflammatory Essays* sono incisi su pavimenti di marmo e panchine di pietra; dodici insegne al LED trasmettono frasi appartenenti ad una nuova serie – *Mother and Child* (1990) – nella quale, a differenza del passato, le voci non sono più neutre ed anonime ma si concentrano sulla relazione madre-figlio risultando «addolorate, chiaramente femminili e personali»<sup>259</sup>; in un'altra sala, segnali intermittenti presentano una sorta di retrospettiva su tutti i testi precedenti dell'artista, creati in tre colori diversi e tradotti in cinque lingue; infine, presso l'aeroporto, le fermate dei treni e quelle dei vaporetti, così

---

<sup>258</sup> B. Takac, *Word on the Street - Jenny Holzer's Trucks and Truisms*, in "Widewalls", 2020; <https://www.widewalls.ch/magazine/jenny-holzer-truisms-trucks-spruth-magers> [ultimo accesso 4 febbraio 2021].

<sup>259</sup> P. Epps, *Jenny Holzer è l'artista contemporanea che non potete non conoscere*, in "i-D. Vice", 2017; <https://i-d.vice.com/it/article/yw3ek7/jenny-holzer-e-lartista-contemporanea-che-non-potete-non-conoscere> [ultimo accesso 5 febbraio 2021].

come tra le calli della città, si mettono in vendita i suoi celebri manifesti, le sue magliette e i suoi cappelli<sup>260</sup>. Le installazioni, gli interventi, i manifesti e le insegne di quest'artista fondono il visivo e il testuale in un'esperienza unica che spesso coinvolge sia la mente che il corpo dello spettatore. Nonostante non faccia un uso esplicito dell'immagine (se non i contenuti video all'interno dei suoi *Trucks*), non possiamo difatti negare a quest'artista il titolo di poetessa visiva: l'uso che fa del linguaggio, l'analisi della realtà che la circonda, la maestria e la consapevolezza con cui abbraccia l'era informatica, la profondità e l'importanza dei messaggi che veicola, sono tutti elementi che includono quest'artista all'interno dell'indagine fin qui portata avanti (assieme a Ketty La Rocca, Lucia Marcucci e Barbara Kruger) e, allo stesso tempo, la rendono unica. Le sue opere sono composte da meccanismi visuali e semantici, dichiarazioni luminose e vive, ma anche rocce solide od effimere, entità che interagiscono con lo spettatore «mostrando che è possibile parlare all'uomo contemporaneo nel linguaggio che gli è più familiare»<sup>261</sup>. Come per le artiste precedentemente viste, anche nelle opere di Holzer si fa chiara l'urgenza di comunicazione con gli altri, di esprimere parole e concetti che portino all'attivazione di una riflessione critica sulle cose del mondo, persino su quelle che ci appaiono distanti ed inafferrabili. Anche se spesso non è possibile rappresentare la natura ineffabile delle cose, possiamo concludere affermando che con la sua arte Jenny Holzer ci ha dimostrato, e lo dimostra tuttora, che «attraverso l'azione artistica l'indescrivibile può diventare comunicabile e interpretabile»<sup>262</sup>.

---

<sup>260</sup> Ibidem.

<sup>261</sup> G. Schiavone, *Protect me from what I want. Jenny Holzer racconta l'indescrivibile al Guggenheim di Bilbao*, in "Juliet Art Magazine", 2019; <https://www.juliet-artmagazine.com/protect-me-from-what-i-want-jenny-holzer/> [ultimo accesso 5 febbraio 2021].

<sup>262</sup> Ibidem.

**ABUSE OF POWER COMES AS NO SURPRISE  
ALIENATION PRODUCES ECCENTRICS OR REVOLUTIONARIES  
AN ELITE IS INEVITABLE  
ANGER OR HATE CAN BE A USEFUL MOTIVATING FORCE  
ANY SURPLUS IS IMMORAL  
DISGUST IS THE APPROPRIATE RESPONSE TO MOST SITUATIONS  
EVERYONE'S WORK IS EQUALLY IMPORTANT  
EXCEPTIONAL PEOPLE DESERVE SPECIAL CONCESSIONS  
FAITHFULNESS IS A SOCIAL NOT A BIOLOGICAL LAW  
FREEDOM IS A LUXURY NOT A NECESSITY  
GOVERNMENT IS A BURDEN ON THE PEOPLE  
HUMANISM IS OBSOLETE  
HUMOR IS A RELEASE  
INHERITANCE MUST BE ABOLISHED  
KILLING IS UNAVOIDABLE BUT IS NOTHING TO BE PROUD OF  
LABOR IS A LIFE-DESTROYING ACTIVITY  
MONEY CREATES TASTE  
MORALS ARE FOR LITTLE PEOPLE  
MOST PEOPLE ARE NOT FIT TO RULE THEMSELVES  
MOSTLY YOU SHOULD MIND YOUR OWN BUSINESS  
MUCH WAS DECIDED BEFORE YOU WERE BORN  
MURDER HAS ITS SEXUAL SIDE  
PAIN CAN BE A VERY POSITIVE THING  
PEOPLE ARE NUTS IF THEY THINK THEY CONTROL THEIR LIVES  
PEOPLE WHO DON'T WORK WITH THEIR HANDS ARE PARASITES  
PEOPLE WON'T BEHAVE IF THEY HAVE NOTHING TO LOSE  
PRIVATE PROPERTY CREATED CRIME  
ROMANTIC LOVE WAS INVENTED TO MANIPULATE WOMEN  
SELFISHNESS IS THE MOST BASIC MOTIVATION  
SEX DIFFERENCES ARE HERE TO STAY  
STARVATION IS NATURE'S WAY  
STUPID PEOPLE SHOULDN'T BREED  
TECHNOLOGY WILL MAKE OR BREAK US  
THE FAMILY IS LIVING ON BORROWED TIME  
THE LAND BELONGS TO NO ONE  
TIMIDITY IS LAUGHABLE  
TORTURE IS BARBARIC  
YOU ARE GUILLESS IN YOUR DREAMS  
YOU MUST REMEMBER YOU HAVE FREEDOM OF CHOICE**

Fig. 40

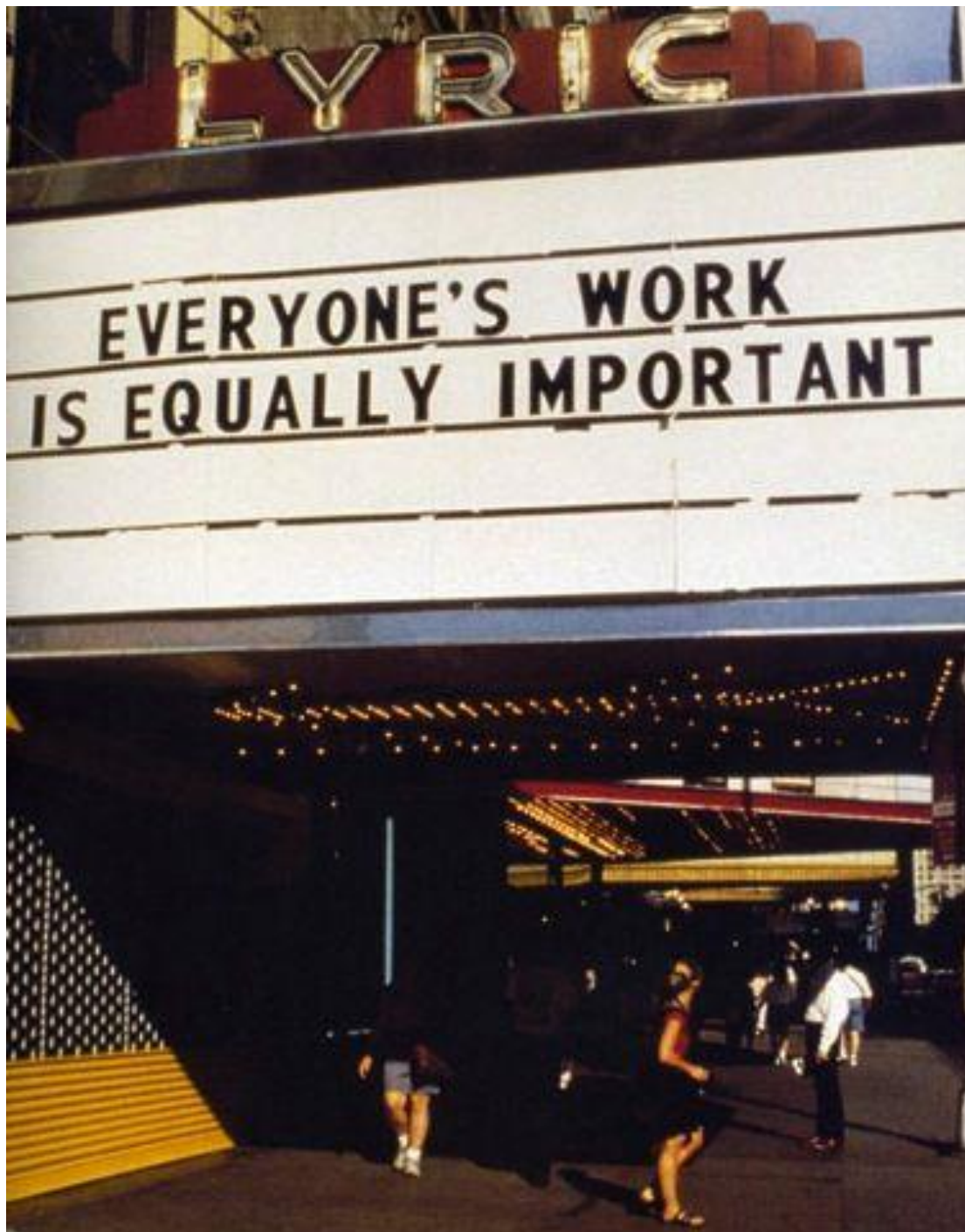


Fig. 41

***THE MOST EXQUISITE PLEASURE IS DOMINATION. NOTHING CAN COMPARE WITH THE FEELING. THE MENTAL SENSATIONS ARE EVEN BETTER THAN THE PHYSICAL ONES. KNOWING YOU HAVE POWER HAS TO BE THE BIGGEST HIGH, THE GREATEST COMFORT. IT IS COMPLETE SECURITY, PROTECTION FROM HURT. WHEN YOU DOMINATE SOMEBODY YOU'RE DOING HIM A FAVOR. HE PRAYS SOMEONE WILL CONTROL HIM, TAKE HIS MIND OFF HIS TROUBLES. YOU'RE HELPING HIM WHILE HELPING YOURSELF. EVEN WHEN YOU GET MEAN HE LIKES IT. SOMETIMES HE'S ANGRY AND FIGHTS BACK BUT YOU CAN HANDLE IT. HE ALWAYS REMEMBERS WHAT HE NEEDS. YOU ALWAYS GET WHAT YOU WANT.***

Fig. 42





Fig. 43

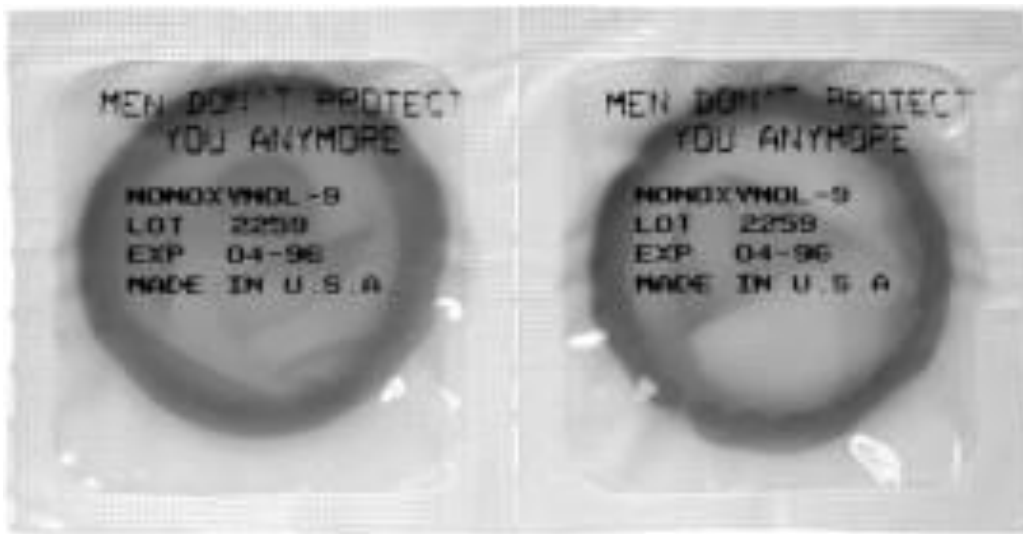


Fig. 44



Fig. 45



Fig. 46

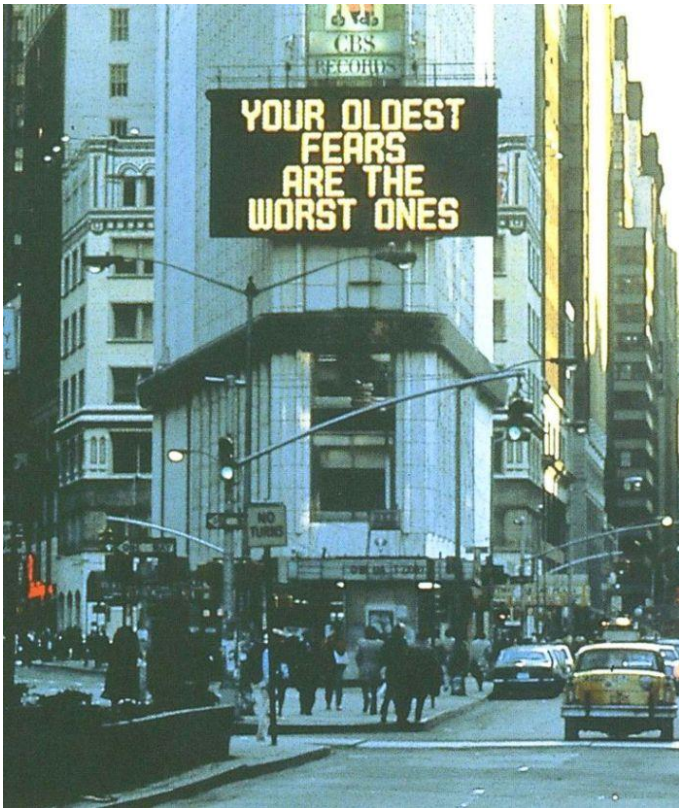


Fig. 47



Fig. 48



Fig. 49

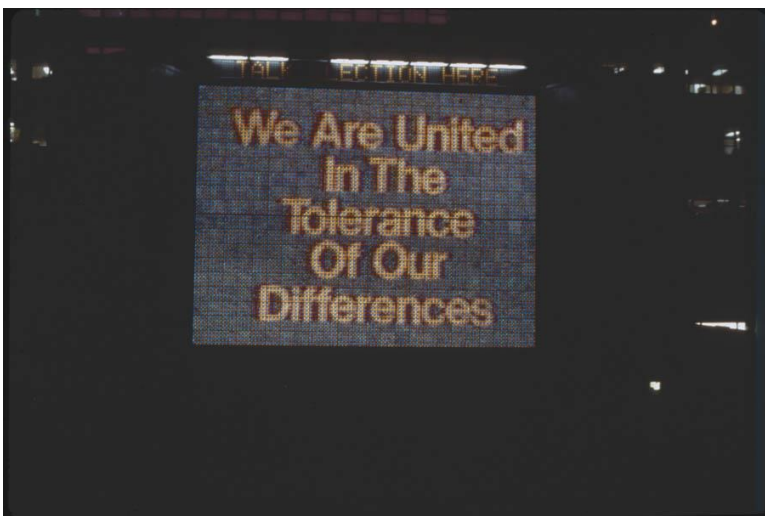


Fig. 50



Fig. 51



Fig. 52

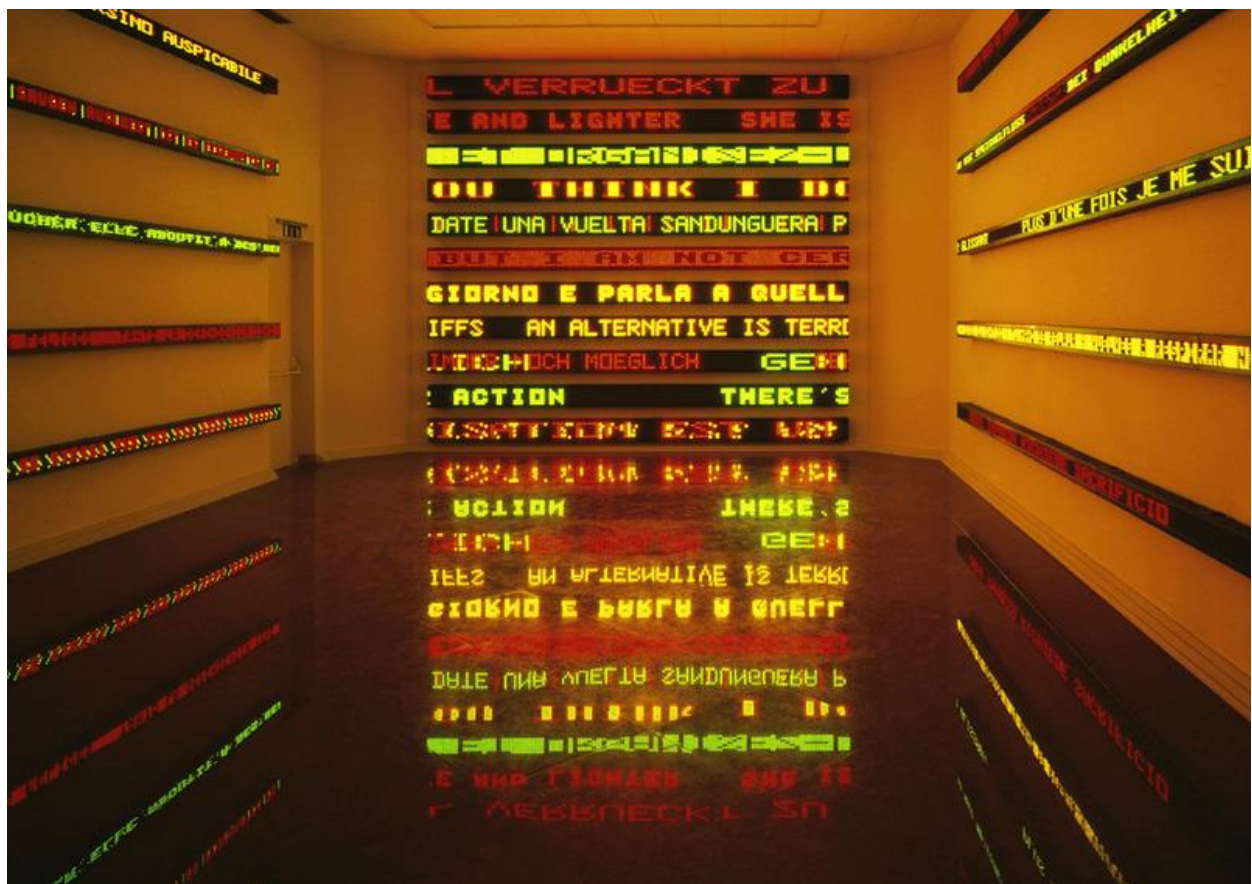


Fig. 53

## Conclusioni

Giunti alla fine di questo percorso, appare quasi superfluo sottolineare nuovamente le affinità che intercorrono tra le produzioni artistiche ed il pensiero delle quattro poetesse visive analizzate: istanze femministe, tematiche socio-politiche, universo mediale e consumistico. Ma soprattutto, ciò che lega indissolubilmente il loro lavoro è l'indagine di quella relazione a tratti ambigua, a tratti accattivante, ironica e provocatoria – ma sempre efficace e costante – tra parola ed immagine. Questi due codici, quello verbale e quello visivo, altro non fanno se non sottolineare l'urgenza comunicativa alla base di qualsiasi esperienza o rapporto tra esseri umani. Abbiamo visto che questa relazione viene indagata in maniera inedita da Ketty La Rocca, la quale – dopo aver decostruito e manipolato l'immaginario di massa degli anni Sessanta con i suoi provocatori manifesti – va alla ricerca di un linguaggio autentico, puro, per certi versi primitivo, che finalmente trova nella comunicazione corporea, nella gestualità delle mani le quali, con un approccio quasi concettuale, vengono indagate in quanto appendici comunicative primarie. Descritta come «solitaria, indipendente, poco incline all'omologazione»<sup>263</sup>, il lavoro di quest'artista è stato recentemente riscoperto dopo un lungo oblio critico, rivelandosi ancora estremamente attuale: mescolando linguaggi e codici, utilizzando riferimenti sia colti che popolari e sfruttando media volta per volta differenti, La Rocca è riuscita – nella propria autonomia – ad esprimere una sensibilità condivisa, focalizzando l'attenzione su questioni urgenti come l'identità e la critica al linguaggio. Lucia Marucci, dall'altra parte, per tutta la sua lunga carriera (che prosegue tuttora) si è focalizzata sulla relazione tra parola ed immagine con un'audacia e una forza incontrovertibili, facendo dell'ironia la sua arma migliore: i suoi manifesti marcatamente politici, le aperte denunce di stampo femminista, le spiazzanti poesie tecnologiche che usa come mezzi per una rielaborazione letteraria e pittorica, ma soprattutto critica, dei mass media. Usando le parole dell'artista stessa, «la creazione di questo nuovo

---

<sup>263</sup> R. Moratto, *Ketty La Rocca*, in "Flash Art", 2015; <https://flash---art.it/article/ketty-la-rocca/> [ultimo accesso 19 febbraio 2021].

linguaggio che ha riappropriato modelli magmatici e alienanti per opporsi a loro, per compiere un'azione di guerriglia intorno, dentro e contro di loro, ha permesso di riprendere una consapevolezza critica della realtà attraverso un'operazione politica»<sup>264</sup>: ed ecco allora come il suo lavoro – e quello della Poesia Visiva in generale – si identifica come nuova forma di linguaggio derivata dagli incessanti incitamenti dei media al consumo, dai vincoli della società capitalistica e dal carico di informazioni mistificatorie che costantemente vengono veicolate al pubblico, che diviene ricettore passivo nei confronti di abitudini e percezioni imposte dal sistema stesso. Barbara Kruger, per certi versi molto affine alla pratica artistica di Marcucci, fa del manifesto ideologico il suo cavallo di battaglia. Non solo, riesce a rendere l'intera sua produzione artistica una sorta di brand, un marchio, contraddistinto da alcuni elementi grafici che l'artista sceglie come sigla personale: per il testo un particolare font, i colori nero e rosso per la parte fotografica, la spiccata impronta pubblicitaria che dà ad ogni sua opera. Utilizzando gli effetti e le strategie dei media contemporanei, Kruger crea i propri messaggi politici, sociali e femministi sfidando i modi stereotipati con cui i mass media manipolano le nozioni riguardanti i ruoli di genere, le relazioni sociali e le questioni politiche. Ma, a differenza della pubblicità – la quale pone domande per portare il consumatore verso l'acquisto – il lavoro dell'artista utilizza le stesse tecniche per spingere al cambiamento e alla riflessione etica. Ultima ma non meno importante, Jenny Holzer: il lavoro di quest'artista risulta estremamente particolare e suggestivo, essendo la sua ricerca esclusivamente incentrata sul linguaggio. Verrà da chiedersi, allora, in che termini la relazione con il codice visivo entri a far parte della poetica dell'artista. Le opere create da Holzer - nonostante non contengano un'immagine vera e propria (se non nei pochi casi che abbiamo precedentemente analizzato) - grazie ai media utilizzati e all'intensità con cui il linguaggio viene sfruttato divengono una sorta di immagine esse stesse, formata da un unico codice che ingloba sia la componente letteraria che quella puramente visiva. Basandosi sul principio di arte pubblica, tutta la sua ricerca è costruita su testi a volte lapalissiani e a volte intimistici, a tratti violenti e a tratti speranzosi. Le

---

<sup>264</sup> L. Marcucci, *Sulla sua poesia visiva*, in "Lucia Marcucci. WordPress", 2020; <https://luciamarcucci.wordpress.com/category/scrittura/> [ultimo accesso 19 febbraio 2021].



sue opere sembrano voler esprimere tutta la verità del mondo, le più nascoste e le più indecifrabili, sfruttando la parola scritta come espressione creativa e mezzo di riflessione critica. Anticipando strategie comunicative oggi ampiamente utilizzate, Holzer sfida gli stereotipi sull'arte e sulla società facendo dei suoi versi degli strumenti taglienti contro quest'ultima. Il rapporto tra immagine e significato, tra linguaggio verbale e forma visiva si declina quindi in molteplici e varie interpretazioni soggettive ed individuali. Queste quattro poetesse visive, nonostante abbiano sviluppato la loro creatività all'interno di realtà molto diverse fra loro – con tutto ciò che abbiamo visto comportare – hanno esplorato liberamente, senza costrizioni di nessun tipo (siano esse artistiche o sociali), le relazioni e le connessioni tra la comunicazione verbale e quella visiva. La sinergia e la cooperazione tra immagine e parola (per usare le parole di Rossana Apicella, possiamo parlare di singlossia o, per certi casi, di antiglossia) viene ricercata dalle nostre artiste tramite il collage, la grafica, la fotografia, ma anche sotto forma di scultura, libro o video d'artista, installazione e infine performance; insomma, viene messo in gioco tutto il repertorio artistico, mediale e sperimentale tipico dell'epoca contemporanea. Tra attivismo politico e ironia spiazzante, tra drammatica provocazione e gioco goliardico, le loro opere simboleggiano i problemi e le speranze di due generazioni – quella degli anni Sessanta e degli Ottanta – in modo inedito e mai superficiale. L'analisi del rapporto tra linguaggio e arte, nelle intenzioni di queste artiste, serviva a creare un nuovo sistema – alternativo - che possiamo definire come di controinformazione critica nei confronti dell'immaginario massmediatico. Come abbiamo più volte sottolineato, l'immaginario mediatico degli anni Sessanta evocava un unico tipo di donna, il quale doveva rientrare nei margini delle copertine patinate: la donna seducente, esteticamente vicina ad un modello di perfezione già impostato, la casalinga premurosa, la consumatrice – rigorosamente borghese – incallita. Ciò che artiste come La Rocca e Marcucci fecero fu decostruire e scardinare dalle fondamenta lo stereotipo propagato, mostrando allo spettatore l'ambiguità e le contraddizioni insite in simili messaggi. Per fare ciò, queste artiste decisero di utilizzare gli stessi mezzi contro cui combattevano: difatti, le parole e le immagini prelevate dalle riviste del tempo e utilizzate nei loro collages hanno un'assonanza spesso immediata con quelle che ritroviamo nei giornali e nelle riviste che

quotidianamente acquistiamo. Ora, sono passati cinquant'anni e più dalle contestazioni del Sessantotto e dalla nascita di Rivolta Femminile, ma ancora oggi i messaggi che ci vengono veicolati dai mass media non fanno altro che sottolineare la vacuità e la sottomissione insita al sistema stesso, il quale considera la donna ancora come un oggetto passivo, proprietà delle forme di patriarcato. Sembra che nonostante il lavoro di denuncia e di lotta portato avanti da artiste come Ketty La Rocca e Lucia Marcucci, così come la rinnovata ribellione presente nelle opere di Barbara Kruger e Jenny Holzer la strada sia, purtroppo, ancora lunga. Finché problematiche di questo genere continueranno ad esistere, siamo però certi che nuove generazioni di artisti ed artiste persevereranno in egual misura nella lotta, facendo in modo che la loro arte sia veicolo critico di informazione al servizio della società. A conferma di quanto appena detto, basti pensare all'utilizzo dei poster di Barbara Kruger nelle manifestazioni *pro-choice* e in quelle a favore dei diritti civili o, ancora, all'uso dei testi di Jenny Holzer nelle più recenti battaglie femministe e campagne di sensibilizzazione. Dall'altra parte, ci si chiede cosa caratterizza in maniera inequivocabile i poeti visivi dei nostri giorni, se una totale perseveranza e attaccamento agli ideali critici del passato o se, in certe circostanze, questa particolare espressione artistica sia riuscita ad evolvere e mutare con i tempi. Si è spesso parlato di crisi – ideologica ed estetica – ma, e questo è incontrovertibile, si è anche certi del fatto che la scrittura visuale non può annullarsi, non può perire né passare in secondo piano in quanto - come abbiamo più volte ricordato – essa continuerà ad esistere fintantoché l'uomo avrà la necessità di comunicare con gli altri. Certo è che se si pensa all'apporto critico, ideologico, stilistico e tecnico della Poesia Visiva degli anni Sessanta fatichiamo a riconoscere, oggi, gli stessi dirompenti elementi che la caratterizzarono alla sua nascita. Usando le parole di Italo Testa, questa corrente nata come idea critica – alla separazione dei generi e dei media espressivi - «diventata un genere a sua volta, codificata come un'istituzione espressiva, è entrata in crisi, ha perso la sua forza critica, che è passata in altro: l'eredità della poesia visiva è presente ma non è della poesia visiva»<sup>265</sup>. Che cosa significa? Ossia, in cosa si è trasformata e dove

---

<sup>265</sup> A. Accattino, L. Giuranna, *Crescita e crisi della Poesia Visiva in Italia. Opere, persone, parole per i cent'anni di Scrittura Visuale in Italia 1912-2012*, Mimesis Edizioni, Milano 2013, p. 216.

risiede, oggi, la sua forza? La Poesia Visiva, così come l'arte in generale, non può sottrarsi al confronto con il panorama attuale, e ciò avviene nelle forme e nei modi che ogni singolo artista individua come più efficaci ad esprimere la condizione dell'arte. Come abbiamo visto succedere alla recente produzione artistica di Lucia Marcucci, così come al lavoro di artiste contemporanee quali Barbara Kruger e Jenny Holzer, la scrittura visuale deve continuare ad entrare in dialettico confronto con i nuovi media, i nuovi ambiti della creatività e con «gli incessanti stimoli di operatività future che confusamente spuntano dal nostro quotidiano»<sup>266</sup>. Insomma, ciò che viene richiesto alla Poesia Visiva è di uscire dagli schemi tradizionali, di svincolarsi dalla nicchia in cui si è inizialmente sviluppata, di raccontare e documentare la sua storia al largo pubblico – in particolare quello giovanile – alimentando costantemente la necessità di rinnovamento di opere e di energie. L'utilizzo delle nuove tecnologie, un approccio multimediale e una maggiore apertura al mercato internazionale sembrano essere le basi per un ulteriore rinnovamento della Poesia Visiva, senza però tralasciare l'unico elemento che dagli albori definisce pienamente quest'espressione creativa: lo stabilire, sempre, nuovi ponti nel sociale. A causa dell'incessante avanzamento tecnologico, inteso come trasformazione visiva, il processo culturale è oggi cambiato radicalmente. L'arte, grazie a nuove scritture e nuovi codici (come la realtà virtuale ad esempio) è entrata nella fase della sua più alta mutazione: la Poesia Visiva, come il resto, per sopravvivere ha bisogno di mutare assieme ad essa. Mutare non significa però rinunciare agli ideali critici con cui il movimento stesso è nato nel pieno degli anni Sessanta: basti pensare alla pratica contemporanea del *culture jamming* la quale, in maniera ancora più militante e radicale rispetto ai poeti visivi, mira alla contestazione della comunicazione pubblicitaria veicolata dai mass media, attuando un vero e proprio sabotaggio culturale. Sfruttando immagini e testi tipici del mondo pubblicitario, ciò che questi attivisti fanno è creare delle interferenze all'interno dei messaggi che quotidianamente bombardano l'immaginario collettivo. O, ancora, pensiamo alla rivista "Adbusters" la quale, dalla fine degli anni Ottanta, ridicolizza e contesta nelle sue pagine i meccanismi della pubblicità

---

<sup>266</sup> Ivi, p. 204.

contemporanea e del sistema socio-culturale che vi è alla base, disattivando così il cortocircuito mediale. Ma d'altronde è stato notato come anche una corrente come la Street Art abbia forti affinità con la Poesia Visiva: il concetto di arte pubblica, la parola che si fa immagine e viceversa, la ribellione insita nell'atto stesso. Che siano queste le nuove possibili frontiere della Poesia Visiva? Certo è che quest'ultima, ieri come oggi, resta espressione artistica di una manifestazione sociale che, tramite l'accostamento dei codici visivo e verbale, coglie le capacità di entrambi per comunicarci la sua visione del mondo. Artiste come Ketty La Rocca, Lucia Marcucci, Barbara Kruger e Jenny Holzer ci hanno trasmesso tale visione tramite un approccio critico ma acuto, duro ma veritiero, contrapponendosi ai modi tradizionali sia di vedere le cose, che di agire su di esse. Donne in una società fatta per gli uomini, il loro lavoro riflette un approccio esistenziale simile a quello di molte altre venute prima di loro: usando le parole di Anna Lisa Baroni Frittelli che ho avuto il piacere di intervistare, queste poetesse visive hanno saputo «entrare nel sistema dell'arte con l'urgenza di un protagonismo negato per lungo tempo».

## Elenco delle immagini

Fig. 1: Ketty La Rocca, copertina del libro *In principio Erat*, 1971, illustrazioni b/n, n. 38, cm. 22,5 x 21, 5, Firenze, courtesy ed. Centro Di

Fig. 2: Jenny Holzer, parte della serie *Lustmord*, 1993-1994, fotografie di scritte a penna su pelle, cm. 32 x 22, pubblicate in "Süddeutsche Zeitung" n. 46 (1993), Monaco, courtesy Printed Matter

Fig. 3: Barbara Kruger, manifesto *Untitled (Your Body is a Battleground)*, 1989, fotografia e stampa su cartoncino, cm. 61 x 61, Los Angeles, courtesy The Broad Museum

Fig. 4: Guillaume Apollinaire, *Il pleut* da *Calligrammes*, 1916, inchiostro su carta, cm. 27.7 x 22, Museum of Modern Art Library, courtesy Museum of Modern Art, Imaging and Visual Resources Department

Fig. 5: Ketty La Rocca, *Craniologia* parte della serie *Riduzioni*, 1973, radiografia con sovrapposizione fotografica (con mano aperta) e scritte a inchiostro su plexiglass e carta, trittico cm. 70 x 50 ciascuno, Firenze, Courtesy Archivio Ketty La Rocca di Michelangelo Vasta

Fig. 6: Filippo Tommaso Marinetti, *Le soir, couchée dans son lit, elle relisait la lettre de son artilleur au front*, 1919, stampa in rilievo su carta, cm. 34 x 23,2, Brooklyn Museum, courtesy Artribune

Fig. 7: Marietta Angelini, *Ritratto di Marinetti*, 1916, inchiostro su carta, cm. 24 x 17, courtesy Fondazione Mudima

Fig. 8: Lucia Marcucci, *Una questione di principio*, 1965, collage su cartoncino, cm. 32 x 25,5, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, courtesy Archivio Tullia Denza (MART)

Fig. 9: Ketty La Rocca, *Le mie parole, e tu?*, 1971, parte di una sequenza di quattro foto in b/n e inchiostro, cm. 49,5 x 59, 5 ciascuna, Firenze, courtesy Archivio Ketty La Rocca di Michelangelo Vasta

Fig. 10: Hanne Darboven, *Untitled*, c. 1972, inchiostro su carta trasparente, cm. 29, 5 x 41, 9, Estate of Hanne Darboven, courtesy Art & Project/Depot VBVR Gift

Fig. 11: Ketty La Rocca, *Sana come il pane quotidiano*, 1965, collage su cartoncino, cm. 44 x 29, 5, Firenze, courtesy Archivio Ketty La Rocca di Michelangelo Vasta

Fig. 12: Ketty La Rocca, *Bianco Napalm*, 1967, stampa plastificata su legno, cm. 75 x 50, Firenze, courtesy Archivio Ketty La Rocca di Michelangelo Vasta

Fig. 13: Ketty La Rocca, *Noi due*, 1967-1968, smalto su faesite, misure non precisate, coll. privata, courtesy Antinomie

Fig. 14: Ketty La Rocca, *Ketty La Rocca con la scultura j*, 1970, fotografia in b/n, misure non precisate, Firenze, courtesy Archivio Ketty La Rocca di Michelangelo Vasta

Fig. 15: Ketty La Rocca, parte del libro *In principio erat*, 1971, stampa fotografica in b/n con scritte, misure non precisate, Firenze, courtesy ed. Centro Di

Fig. 16: Ketty La Rocca, foto in b/n dal video *Appendice per una supplica*, 1972-1973, video muto in b/n, durata 9', Firenze, courtesy Archivio Ketty La Rocca di Michelangelo Vasta

Fig. 17: Ketty La Rocca, foto dalla performance *Le mie parole, e tu?*, 1975, Facoltà di Architettura di Firenze, Firenze, courtesy Archivio Ketty La Rocca di Michelangelo Vasta

Fig. 18: Ketty La Rocca, *Craniologia*, c. 1973, radiografia con sovrapposizione fotografica, cm. 70 x 50, Firenze, courtesy Archivio Ketty La Rocca di Michelangelo Vasta

Fig. 19: Lucia Marcucci, *La ragazza squillo*, 1965, fotografia in b/n, misure non precisate, Collezione Carlo Palli, Prato, courtesy Carlo Palli, Prato

Fig. 20: Lucia Marcucci, *È guerra d'eroi*, 1964, collage su cartoncino, cm. 50 x 64, Spaziotempo Centro d'Arte, Firenze, courtesy Spaziotempo

Fig. 21: Lucia Marcucci, *L'offesa*, 1964, manifesto composto con caratteri in legno, cm. 100 x 70, Spaziotempo Centro d'Arte, Firenze, courtesy Spaziotempo

Fig. 22: Lucia Marcucci, *Nove stanze*, 1972, copertina in cartoncino, libro contenente nove cartoline ripiegate, cm. 16,5 x 23 ciascuna (aperte), Fondazione Bonotto, Molvena, courtesy Fondazione Bonotto

Fig. 23: Lucia Marcucci, *Nove Stanze*, 1971, polittico, collage su cartoncino, cm. 32,5 x 42, 5, Spaziotempo Centro d'Arte, Firenze, courtesy Spaziotempo

Fig. 24: Lucia Marcucci, *Abc*, 1977, impronta e collage su cartoncino, cm. 70 x 50, Spaziotempo Centro d'Arte, Firenze, courtesy Spaziotempo

Fig. 25: Lucia Marcucci, *Okay*, 1972, tela emulsionata e tempera, cm. 22,5 x 22, Galleria dell'Incisione, Brescia, courtesy Galleria dell'Incisione

Fig. 26: Lucia Marcucci, *Break*, 1973, tela emulsionata, cm. 125 x 102, Spaziotempo Centro d'Arte, Firenze, courtesy Spaziotempo

Fig. 27: Lucia Marcucci, *Iperlibro*, 2002, libro, acrilico e chiodo, cm. 26 x 40 x 26, Galleria Frittelli Arte Contemporanea, Firenze, courtesy Frittelli Arte contemporanea

Figg. 28-29: Lucia Marcucci, *Vetrata di Poesia Visiva*, scenografia per Dior Primavera Estate 2021, serie di 24 collages su sei colonne alte sette metri l'una, vetro e acrilico, courtesy Dior

Fig. 30: Barbara Kruger, *Untitled (Your gaze hits the side of my face)*, 1981, fotografia e stampa su cartoncino, cm. 47,9 x 39,1, Glenstone Museum, Potomac, Maryland, courtesy Glenstone Museum

Figg. 31-32: Barbara Kruger, *Power Pleasure Desire Disgust*, 1997, installazione multimediale, Deitch Projects, New York, courtesy Deitch Projects

Fig. 33: Barbara Kruger, *Untitled (Your Body is a Battleground)*, 1989, stampa fotografica su vinile, cm. 284,48 x 284,48, Los Angeles, courtesy The Broad Museum

Fig. 34: Barbara Kruger, *Untitled (We Don't Need Another Hero)*, 1987, stampa fotografica su vinile, cm. 276,5 x 531,3, Mary Boone Gallery, New York, courtesy Mary Boone Gallery

Fig. 35: J. Howard Miller, *We Can Do It!*, c. 1943, manifesto in cartoncino, cm. 55,88 x 43,18, Smithsonian's National Museum of American History, Washington, courtesy National Museum of American History

Fig. 36: Barbara Kruger, *Untitled (Super rich/Ultra gorgeous/Extra skinny/Forever young)*, 1997, stampa fotografica su vinile, cm. 277 x 277, coll. privata, courtesy WikiArt

Fig. 37: Barbara Kruger, *Untitled (Thinking of you)*, 1999-2000, stampa fotografica su vinile, cm. 312,7 x 255,7, Mary Boone Gallery, New York, courtesy Mary Boone Gallery

Fig. 38: Barbara Kruger, *I Shop Therefore I Am*, 1987, stampa fotografica su vinile, cm. 284,5 x 287, Mary Boone Gallery, New York, courtesy Mary Boone Gallery

Fig. 39: Barbara Kruger, *School Bus*, 2012, manifesti a stampa su scuolabus, Los Angeles, courtesy Phaidon

Fig. 40: Jenny Holzer, dalla serie *Truisms*, 1977-1979, stampa litografica, misure non precisate, courtesy Jenny Holzer, Artists Rights Society (ARS), New York

Fig. 41: Jenny Holzer, *Everyone's Work Is Equally Important* dalla serie *Truisms*, 1977-1979, tabellone pubblicitario, misure non precisate, courtesy Jenny Holzer, Artists Rights Society (ARS), New York

Fig. 42: Jenny Holzer, *no title*, parte della serie *Inflammatory Essays*, 1979-1982, stampa litografica, cm. 43,1 x 43,1, Tate, Londra, courtesy Jenny Holzer, Artists Rights Society (ARS), New York

Fig. 43: Jenny Holzer, *Abuse Of Power Comes As No Surprise* (1983), parte della serie *Truisms T-shirts*, 1980-, fotografia, courtesy Lisa Kahane, New York

Fig. 44: Jenny Holzer, *Men Don't Protect You Anymore*, parte della serie *Survival Series*, 1983-1985, preservativi in lattice confezionati con stampa, misure non precisate, courtesy Jenny Holzer, Artists Rights Society (ARS), New York

Fig. 45: Jenny Holzer, *Where women die, I am awake*, parte della serie *Lustmord*, 1993-1994, fotografie di scritte a penna su pelle, cm. 29,5 x 22,5, copertina della rivista "Süddeutsche Zeitung" n. 46 (1993), Monaco, courtesy Printed Matter

Figg. 46-47: Jenny Holzer, *Spectacular Board*, 1982, pannello elettronico al LED, cm. 610 x 1220, Times Square, New York, courtesy Jenny Holzer, Artists Rights Society (ARS), New York

Figg. 48-49-50: Jenny Holzer, *Sign on a Truck* (1984), parte della serie *Trucks* (1984-2020), video a colori su maxischermo posizionato su veicolo a ruote, New York, courtesy Public Art Fund

Figg. 51-52: Jenny Holzer, parte della serie *Expose*, 2020, LED luminosi su veicolo a ruote, Washington, New York, courtesy Jenny Holzer, Artists Rights Society (ARS), New York

Fig. 53: Jenny Holzer, parte dell'opera *The Venice Installation*, 1990, installazione multimediale, Biennale di Venezia, courtesy Albright-Knox Art Gallery Digital Assets Collection and Archives, Buffalo, New York



## Bibliografia

Accattino Adriano, Giuranna Lorena, *Crescita e crisi della poesia visiva in Italia. Opere, persone, parole per i cent'anni di scrittura visuale in Italia 1912-2012*, Mimesis Edizioni, Milano 2013

Baldacci Cristina, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Johan & Levi editore, Cremona 2016

Barbieri Daniele, *Guardare e leggere. La comunicazione visiva dalla pittura alla tipografia*, Carocci editore, Roma 2011

Barillà Silvia Anna, Marchesoni Maria Adelaide, *Le donne sottovalutate della Poesia Visiva*, in "Il Sole 24 Ore", 2017

Biagini Enza, *Lucia Marcucci*, in "Aware. Archives of Women Artists, Research and Exhibitions", 2013

Broggi Alessandro, *Sui Truisms di Jenny Holzer*, in "Nazione Indiana", 2012

Casavecchia Barbara, Salvadori Alberto, Zanchetti Giorgio, *L'immagine della scrittura: Gruppo 70, poesia visuale e ricerche verbo-visive*, Mousse Publishing, Milano 2015

Casero Cristina, Di Raddo Elena, *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Postmedia Srl, Milano 2015

Castelli Stefano, *Fluxus: quando l'ironia è rivoluzionaria*, in "Artribune", 2012

Chaudruc Marie Caroline, *Art & Language, pionieri dell'Arte Concettuale*, in "DArteMA", 2018

Colucci Dalila, *Ketty La Rocca, dal linguaggio al corpo*, in "Antinomie. Scritture e Immagini", 2020

De Cecco Emanuela, Romano Gianni, *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Postmedia Srl, Milano 2002

Demartinis Bruno, *Cos'è stato il '68?*, in "Resistenze Internazionali", 2018

Dicuonzo Fabiana, *Le verità ovvie di Jenny Holzer*, in "Artwort", 2016

Eco Umberto, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee (1962)*, Bompiani, Milano 2016

Epps Philomena, *Jenny Holzer è l'artista contemporanea che non potete non conoscere*, in "i-D. Vice", 2017

Fastelli Federico, *Nove stanze*, in "Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento"

Ferretti Ilaria, *Morte, politica, malattia. L'arte della parola di Jenny Holzer alla Tate Modern*, in "ArtsLife. The cultural revolution online", 2019

Fiaschi Lucia, *Parole contro. Il tempo della poesia visiva 1963-1968*, Carlo Cambi Editore, Poggibonsi (SI) 2009

Folcio Mara, «*I shop Therefore I am*», in "L'art9", 2015

Gallo Francesca, Perna Raffaella, *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, Postmedia Srl, Milano 2015

Gaudio Alessandro, *La Parola all'Immagine e il futurgappismo mancato*, in "Le reti di Dedalus", 2013

Gazzotti Melania, *Poesia Concreta, Poesia Visiva. L'archivio Denza al Mart. Opere e documenti*, Silvana Editoriale, Milano 2013

Grosenick Uta, *Women Artists in the 20th and 21st Century*, Taschen, Köln 2001

Iaquinta Caterina, "Gestualità integrale" nell'opera di Ketty La Rocca, in "archphoto", 2018

Marcucci Lucia, *Memorie e incanti. Extraitinerario autobiografico*, Campanotto Editore, Pesian di Prato (UD) 2005

Marcucci Lucia, *Sulla sua poesia visiva*, in "Lucia Marcucci. WordPress", 2020

McLuhan Marshall, *Gli strumenti del comunicare (1967)*, il Saggiatore, Milano 2015

McLuhan Marshall, Fiore Quentin, *Il medium è il massaggio (1967)*, Corraini Edizioni, Mantova 2011

Miccini Eugenio, *Trasformare i mass media in mass culture (1965)*, in "Marcatrè", 11-12-13, 1965 (*Proposte di discussione*)

Miodini Lucia, *Lamberto Pignotti. Poesia visiva tra figura e scrittura*, Skira editore, Milano 2012

Mirabelli Antonio, *L'arte di Lucia Marcucci in passerella da Dior*, in "Artribune", 2021

Moratto Rossella, *Ketty La Rocca*, in "Flash Art", 2015

Perna Raffaella, *Il corpo della parola. Ketty La Rocca*, in "Flash Art", 2018

Peterlini Patrizio, *Intermedialità: una possibilità o un'aspirazione*, in "Flash Art", 2020

Peterlini Patrizio, *Rivoluzione a parole. Poesia sperimentale internazionale dal 1946 a oggi. Manifesti e testi teorici*, Danilo Montanari Editore, Fondazione Bonotto (Molvena) 2019

Pignotti Lamberto, Stefanelli Stefania, *La scrittura verbo-visiva. Le avanguardie del Novecento tra parola e immagine*, Editoriale L'Espresso, Roma 1980

Poli Francesco, Corgnati Martina, Bertolino Giorgina, Del Drago Elena, Bernardelli Francesco, Bonami Francesco, *Contemporanea. Arte dal 1950 a oggi*, Mondadori Electa S.p.A., Milano 2008

Reckitt Helena, Phelan Peggy, *Arte e femminismo*, Phaidon Press Limited, Londra 2005

Rubin Alessandro Maria, *Barbara Kruger, the Pictures Generation and the issues of spectatorship*, in "An Art Chronicle. Art-history notes by Alessandro M. Rubin", 2018

Saccà Lucilla, *Omaggio a Ketty La Rocca*, Pacini Editore, Roma 2011

Saccà Lucilla, *Lucia Marcucci. Poesie Visive 1963-2003*, Centro d'Arte Spaziotempo, Pacini Editore, Firenze 2003

Schiavone Giuliana, *Protect me from what I want. Jenny Holzer racconta l'indescrivibile al Guggenheim di Bilbao*, in "Juliet Art Magazine", 2019

Scotini Marco, Perna Raffaella, *The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy*, Flash Art srl, Milano 2019

Sernerì Simone Neri, *L'Italia nella grande trasformazione*, in "Novecento.org", 7, 2017

Severgnini Chiara, *Dalle suffragette agli anni '90, breve storia del movimento femminista*, in "La Stampa", 2019

Spignoli Teresa, *Gruppo 70*, in "Alle due sponde della cortina di ferro: le culture del dissenso e la definizione dell'identità europea nel secondo Novecento tra Italia, Francia e URSS (1956-1991)", 2019

Spignoli Teresa, *Poesie e no*, in "Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento"

Takac Balasz, *Word on the Street - Jenny Holzer's Trucks and Truisms*, in "Widewalls", 2020

Triolo Daisy, *Jenny Holzer*, in "Iper Arte. Artisti Contemporanei", 2021

Troilo Gabriele, *Marketing nei settori creativi. Generare valore per il cliente tramite l'esperienza della creatività*, Pearson Italia, Milano, Torino 2014

## Sitografia

[www.amrubin.it](http://www.amrubin.it)

[www.antinomie.it](http://www.antinomie.it)

[www.archphoto.it](http://www.archphoto.it)

[www.artribune.com](http://www.artribune.com)

[www.artslife.com](http://www.artslife.com)

[www.artwort.com](http://www.artwort.com)

[www.awarewomenartists.com](http://www.awarewomenartists.com)

[www.capti.it](http://www.capti.it)

[www.cim.mart.tn.it](http://www.cim.mart.tn.it)

[www.culturedeldissenso.com](http://www.culturedeldissenso.com)

[www.dartema.com](http://www.dartema.com)

[www.dior.com](http://www.dior.com)

[www.flashart.it](http://www.flashart.it)

[www.frittelliarte.it](http://www.frittelliarte.it)

[www.i-d.vice.com](http://www.i-d.vice.com)

[www.ilsole24ore.com](http://www.ilsole24ore.com)

[www.iperarte.net](http://www.iperarte.net)

[www.juliet-artmagazine.com](http://www.juliet-artmagazine.com)

[www.lart9.com](http://www.lart9.com)

[www.lastampa.it](http://www.lastampa.it)

[www.luciamarcucci.wordpress.com](http://www.luciamarcucci.wordpress.com)

[www.nazioneindiana.com](http://www.nazioneindiana.com)

[www.novecento.org](http://www.novecento.org)

[www.nytimes.com](http://www.nytimes.com)

[www.publicartfund.org](http://www.publicartfund.org)

[www.publicdelivery.org](http://www.publicdelivery.org)

[www.resistenzeinternazionali.it](http://www.resistenzeinternazionali.it)

[www.retidedalus.it](http://www.retidedalus.it)

[www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)

[www.verbapicta.it](http://www.verbapicta.it)

[www.widewalls.ch](http://www.widewalls.ch)

[www.whitney.org](http://www.whitney.org)

## Appendice

*Intervista a Duccio Dogheria, Responsabile agli Archivi Storici del Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (MART) ..... p. 175*

*Intervista a Patrizio Peterlini, Direttore della Fondazione Bonotto ..... p. 184*

*Intervista a Michelangelo Vasta, Direttore dell'Archivio Ketty La Rocca ..... p. 189*

*Intervista a Carlo Marcello Conti, Direttore della rivista Zeta e della Casa Editrice Campanotto ..... p. 200*

*Intervista a Raffaella Perna, storica dell'arte contemporanea ..... p. 206*

*Intervista ad Anna Lisa Baroni Frittelli, galleria Frittelli Arte contemporanea ..... p. 212*

## **Intervista a Duccio Dogheria, Responsabile agli Archivi Storici del Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (MART)**

*via e-mail in data 19/11/2020*

*1. Come è avvenuta l'acquisizione del fondo Tullia Denza e dell'Archivio di Nuova Scrittura? In altri termini, la conservazione e la valorizzazione delle opere e dei documenti relativi al contesto della Poesia Visiva erano già parte di un più ampio programma del museo – precedente la messa in deposito - o è avvenuta solo in seguito a quest'opportunità?*

Il vasto patrimonio archivistico-bibliografico, nonché artistico, dell'Archivio di Nuova Scrittura (in seguito ANS) è stato depositato al Mart nel 1998 dal collezionista monzese Paolo Della Grazia, dopo un intenso decennio in cui l'ANS aveva promosso a Milano mostre, convegni e pubblicazioni dedicate alle ricerche verbovisuali, ma anche al Futurismo. Nell'impossibilità di continuare a gestire in proprio un patrimonio in costante crescita, la scelta è caduta sul Mart di Rovereto perché già allora era una delle poche realtà museali ad aver investito molto nell'acquisizione non solo di opere d'arte, ma anche di fonti documentarie. L'approdo a Rovereto dell'ANS, un unicum in Italia per quanto riguarda le ricerche tra parola e immagine, ha funto da catalizzatore per il successivo approdo a Rovereto di altri archivi e biblioteche legate alla verbovisualità, come ad esempio gli archivi di Tullia Denza (2007), Betty Danon (2008) o Stelio Maria Martini (2010), aprendo quest'ultima anche a territori affini come la Mail art e l'ala creativa del movimento di contestazione e trasformando al contempo di fatto l'Archivio del '900 nel principale centro di ricerca italiano sulla verbovisualità.

*2. Considerate questi lasciti come documenti oramai "storicizzati", oppure credete ci sia ancora molto da scoprire, studiare e analizzare? Mi riferisco nello specifico al lavoro di Ketty La Rocca e Lucia Marcucci, lavori che negli ultimi anni sono stati oggetto di numerosi studi, sia dal punto di vista prettamente stilistico, sia sociologico, semiologico*

*e infine rispetto agli studi sull'arte femminista. Per quanto riguarda i vostri archivi e i vostri intenti, continuano le ricerche da questo punto di vista?*

Tutti gli archivi di istituzioni, aziende e persone, una volta conclusa la loro funzione primaria diventano di fatto archivi storici. Ciò naturalmente non vuol dire che smettono di essere fonte d'informazione, al contrario, diventano fonti primarie per la ricerca storica. Senz'altro c'è ancora molto da scoprire, perché un documento può essere oggetto di infinite ricerche: paradossalmente tra i documenti dell'Archivio del '900 i fondi più consultati per mostre, tesi e ricerche sono quelli futuristi, ovvero, tra i nostri archivi, quelli già oggetto di numerosi studi. Pertanto, gli archivi verbovisuali che conserviamo possono essere oggetto di innumerevoli altre indagini rispetto a quelle già intraprese. Di Ketty La Rocca e Lucia Marcucci non conserviamo gli archivi, bensì vari documenti, anch'essi, naturalmente, oggetto di possibili studi. Le ricerche legate alla verbovisualità stanno continuando devo dire in modo crescente; tra le tante in corso, un progetto biennale finanziato dalla fonazione Caritro sull'Archivio di Nuova Scrittura, un progetto di digitalizzazione delle audiocassette sempre dell'ANS e una tesi di laurea sull'archivio di Giancarlo Pavanello.

*3. Avete avuto contatti diretti con gli artisti di questo movimento, in particolare con Lucia Marcucci? Se sì, in quali occasioni e per quali scopi?*

Certo, siamo stati e siamo in contatto con numerosi artisti legati alle ricerche verbovisuali, sia scomparsi, come Ugo Carrega, Stelio Maria Martini, Sarenco e Mirella Bentivoglio, sia viventi, come Lucia Marcucci e Lamberto Pignotti. Contatti che in molti casi si sono trasformati in progetti, donazioni, ma anche rapporti d'amicizia. Con Lucia Marcucci mi è personalmente capitato di collaborare per delle ricerche attorno a un suo film d'artista (una cinepoesia, vero e proprio collage di spezzoni cinematografici) degli anni Sessanta che conserviamo nell'archivio della collezionista Tullia Denza. Mi aiutò a specificare la parte del filmato realizzata da Pignotti e mi scrisse una significativa testimonianza sulla produzione delle sue cinepoesie.



*4. Quale credete sia la via migliore per valorizzare questo tipo di opere? Personalmente posso dire che studio storia dell'arte da molti anni e, purtroppo, non ho mai avuto modo – tramite gli insegnamenti universitari – di avvicinarmi e comprendere questo movimento artistico, se non qualche accenno riguardo alla "sperimentazione artistica" e la "contestazione sociale"; credete che, ad oggi, non venga ancora considerato di pari importanza, al di là delle chiare differenze, di altri movimenti contemporanei, quali la Pop o la Conceptual Art? Se sì, secondo voi quali sono le cause di ciò?*

Credo che negli ultimi anni le ricerche verbovisuali siano state oggetto di un crescente interesse, sia a livello accademico, che espositivo. Certo il mercato è un'altra cosa.

*5. A proposito della Pop Art, mi incuriosisce la differente importanza – almeno percepita, a livello di studi "accademici" per così dire – tra queste opere ed il pensiero e il modus operandi delle ricerche verbo-visive. Nonostante il contesto di partenza e i presupposti siano piuttosto simili (il concetto di consumismo nella società, i mass media, il rifiuto di una visione elitaria dell'arte, l'uso dei mezzi di comunicazione e informazione contemporanei – con una certa ironia – quali TV, rotocalchi, manifesti pubblicitari, ecc.), si fa fatica, guardando al risultato finale, a trovare molti punti di contatto tra i due movimenti. Si trova d'accordo con questo? Se sì, per quali motivi secondo lei?*

Rispetto alla Pop art, i poeti visivi solitamente non esaltano la società dei consumi, ma ne criticano con ironia i meccanismi, i controsensi, i prodotti, spesso rovesciando, o per lo meno alterando, il senso primario del messaggio pubblicitario.

*6. Rispetto all'arte concettuale, in quest'ultima sembra che l'uso del testo e del linguaggio segnico in generale all'interno delle opere, siano quasi frutto di meccanismi cognitivi più "elitari" e volutamente complessi, nonostante le ricerche verbo-visive*

*interessino entrambi i movimenti. Quali crede siano le maggiori differenze di visione tra i due, rispetto al tema del linguaggio?*

Movimenti come la Poesia visiva fanno un ampio uso di immagini precostituite messe in relazione, solitamente tramite il collage, con testi spesso anch'essi ready made, attinti dai mass media. L'arte concettuale no.

*7. Vorrei parlare ora di Ketty La Rocca. L'artista è entrata a far parte del Gruppo 70 di Firenze, così come Lucia Marcucci, partecipando ad alcune azioni collettive e al dibattito culturale dell'epoca, per poi però intraprendere un percorso artistico autonomo e più "riflessivo", se si può utilizzare questo termine. Per fare un esempio, penso a "Belle e dolci" (1965) e – dall'altro lato – al libro fotografico "In principio erat" (1971). Nonostante in entrambe le opere ci sia un'indagine sociologica di fondo, il risultato estetico è completamente diverso. Per tornare ad una delle domande precedenti, trovo curioso come la prima opera possa essere assimilata ad un ambiente pop, mentre la seconda ad un lavoro più concettuale. L'impressione è quella di un ritorno – quasi spirituale, nel senso più genuino del termine – alla ricerca di una gestualità primigenia, che sia del tutto slegata e indipendente dalla odierna società di massa e dalle sue costrizioni, contemplando con ciò una sorta di rifiuto (o presa di coscienza?) dell'uso del linguaggio come noi lo intendiamo. Linguaggio dei media che la stessa artista aveva precedentemente utilizzato nei suoi collage, con intento chiaramente ironico e demistificatorio (ma non solo nei collage, anche nelle sue poesie). Mi piacerebbe avere una sua opinione rispetto a questa sorta di cambiamento, non solo nell'uso dei mezzi artistici (dal collage alla pura fotografia, fino al video), ma anche rispetto a tale presa di coscienza artistica.*

Rispetto a molti protagonisti delle ricerche verbovisuali, il percorso artistico di Ketty La Rocca, per quanto breve, è stato estremamente intenso e diversificato, abbracciando oltre al "classico" collage della Poesia visiva forme espressive come la performance, la fotografia, il videotape e l'installazione.

8. *Sappiamo che la poesia visiva, concentrata sulle potenzialità del rapporto parola-immagine, cercò di creare una sorta di "nuovo volgare", sperimentando il linguaggio delle comunicazioni di massa per agire dall'interno contro un sistema – sociale, del mercato dell'arte, culturale – che ritenevano tanto corrotto quanto elitario (in un'ottica prettamente anti-borghese). Se si osserva un'opera come "Trazione anteriore" (1965) di Ketty La Rocca, la denuncia femminista risulta molto chiara, ma credo che la costruzione dell'immagine e, nello specifico, l'uso della dialettica testo-immagine fotografica, diano delle informazioni in più. La classica immagine di una donna raffinata, con i suoi trucchi e prodotti di bellezza, ad un primo impatto afferma semplicemente di "esser felice"; ora, solo se l'occhio scruta più in basso e più attentamente, ci scontriamo con la realtà della condizione femminile dell'epoca (e forse non solo di quell'epoca), denunciandola ironicamente. Questo modus operandi è tipico di molte altre opere dell'artista, nonché della stessa costruzione pubblicitaria propagata dai mass media. I punti di riferimento sono tanti, partendo dai collage futuristi e dada fino alla teoria del montaggio intellettuale di Ejzenstejn, che crea shock e pensiero critico nello spettatore. In sintesi, è d'accordo nel dire che un'opera/manifesto così apparentemente semplice, nasconde messaggi rivelatori e pungenti, secondo logiche di per sé ambigue e mistificatorie? Crede che queste tecniche - che oggi con distacco temporale riusciamo a comprendere appieno – siano state efficaci al tempo? Quali sono, secondo lei, gli aspetti più inediti di questo tipo di opere?*

Certamente, sono opere immediate, ma al contempo molto complesse, dense di significati primari quanto secondari. Oggi forse abbiamo più strumenti per comprenderle, l'immagine è il nostro mondo, però forse si è persa la freschezza che avevano molti di questi lavori al tempo. Mi spiego: molte di queste opere attingono immagini e slogan dai rotocalchi che al tempo erano contemporanei agli artisti che li realizzavano. Ora quelle immagini hanno per noi un valore storico, non più d'attualità come era allora.

9. *Passiamo a Lucia Marcucci. Artista attivissima all'interno del Gruppo 70, e molto oltre, è un'altra figura chiave delle ricerche verbo-visuali. I suoi collage sono assimilabili a quelli di La Rocca, in un'ottica "collettiva" per così dire. Quali crede che siano, se pensa ci siano, le maggiori differenze tra le visioni delle due artiste? Mi riferisco all'ideologia di base e il risultato estetico.*

Come accennavo prima, rispetto a Lucia Marcucci Ketty La Rocca ha un percorso artistico molto diversificato dal punto di vista tecnico. Se lei prende il catalogo generale delle opere della Marcucci curato da Carlo Palli troverà, fatte le debite eccezioni, un utilizzo pressoché esclusivo del collage.

10. *Anche Lucia Marcucci è impegnata nella denuncia femminile e sociale. Ad esempio, in un'opera come "L'imprevedibile gioco del destino" (1965) vediamo nella parte superiore le parole del titolo accostate a una mano maschile che impugna una pistola. Nella parte inferiore, invece, due figure femminili –una normale ragazza presumibilmente occidentale e una donna orientale con due bambini –sono sovrastate dalla frase "con voi per la pace e la libertà." L'artista sembra associare la nonviolenza e l'autodeterminazione delle donne, senza riguardo per l'estrazione sociale, contrapponendole però all'uomo che impugna l'arma non a caso puntata proprio in direzione della donna asiatica, allusione a una sorta di "roulette russa", come un gioco sadico. L'aspetto ironico ma pungente, quasi un rebus drammatico da risolvere, lo ritroviamo quasi sempre nelle opere di Marcucci. È d'accordo con questa interpretazione dell'opera?*

Si, ma forse più che rebus sono dei veri e propri cortocircuiti segnici nei quali, certamente, viene sollecitata la nostra attenzione per essere compresi appieno.

11. *Il gioco tra parola e immagine è presente anche in "Sua maestà il profitto" (1964), mentre manca in un'opera come "Osservate", dello stesso anno. Crede che il suo essere scrittrice e poetessa, come d'altronde molti protagonisti della poesia visiva, in qualche*

*modo la svincoli dall'essere vista solo come un'artista figurativa? Che l'immagine, rispetto a "Osservate", possa passare in secondo piano – o non esistere neppure – perché il gioco di parole, il "testo poetico", può essere messo alla pari della pura immagine visiva? Che sia altrettanto efficace?*

Nel dispositivo delle opere della Marcucci c'è solitamente una compresenza tra parola e immagine. Tuttavia, vi sono delle opere in cui l'elemento verbale è autosufficiente, come, nel 1964, "Il destino e L'offesa". Sono opere che riprendono in via indiretta titoli di quotidiani e rotocalchi.

*12. Lucia Marcucci in un'intervista ha affermato che il messaggio di queste opere è formulato attraverso un codice nuovo, il "nuovo volgare" a cui accennavo prima. Che le opere della poesia visiva in questo senso non provengono esclusivamente dalla letteratura o dalla pittura, ma si definiscono come un'arte autonoma fuori dal conflitto dell'uomo con i mass media. Ma, se guardiamo con un occhio distaccato, queste sue opere muovono proprio dalla contestazione verso la massificazione della società dell'epoca (e di oggi si direbbe), con intenti quasi militanti persino. Cosa pensa dell'affermazione di Marcucci? Guardando alle sue opere, come le possiamo interpretare?*

Non vedo contrapposizione. *Nuovo volgare* perché le sue opere di poesia visiva (che al tempo chiamava poesia tecnologica) utilizzano un linguaggio comune, a tratti popolare, come quello dei mass media. Questo linguaggio, però, veniva utilizzato poi in maniera antagonista, appunto militante.

*13. Infine, rispetto alla traccia sonora e al film d'artista di Lucia Marcucci che avete in archivio, pensa che questa intermedialità sia stata – e sia tutt'ora per alcuni di questi artisti – parte integrante di una sperimentazione artistica, così attiva e "in prima linea"? Che tipo di contributo ha dato al panorama artistico e culturale dell'epoca?*

Le poesie sonore e le cinepoesie della Marcucci sono di fatto una trasposizione su altri media della classica tecnica del collage. Certamente rappresentano un unicum al tempo e anche oggi paiono estremamente moderni, precursori di certe derive della musica sperimentale, così come - per quanto riguarda le cinepoesie- di alcune trasmissioni cult come Blob. Tuttavia, si inseriscono in un filone sperimentale che affonda le radici nelle avanguardie storiche: si vedano i drammi radiofonici teorizzati (ma mai messi in pratica) da Marinetti o, sul versante filmico, certi video promossi dai surrealisti.

*14. Per concludere l'intervista, vorrei parlare di contemporaneità. Studiando il lavoro di artiste come Ketty La Rocca e Lucia Marcucci, il loro approccio, le loro ideologie, la loro schiettezza, non posso fare a meno di trovare dei punti di contatto con alcune artiste del nostro tempo, quali Barbara Kruger o Jenny Holzer. Non solo nell'uso del testo all'interno delle rispettive opere, ma anche come visione artistica, una visione aperta a tutti, in contrasto con quel sistema dell'arte – e della società tutta – che, dal contesto del '68, credo debba ancora fare molti passi in avanti. Certamente la critica femminista è stata caratterizzata da alcuni cambiamenti rispetto all'epoca di La Rocca e Marcucci, ma è d'accordo nel dire che queste artiste (e non solo loro) hanno aperto la strada alle protagoniste dei nostri giorni? Che l'impatto che opere del genere - dai cartelloni pubblicitari ai led luminosi nelle piazze delle più grandi metropoli - possono ancora svolgere quel ruolo di critica e presa di coscienza, tanto auspicato negli anni Sessanta e Settanta? Cosa pensa possa accomunare tutte queste artiste? Come è stato detto da Lucia Marcucci in un'altra intervista, parlando del convegno fiorentino "Arte e Comunicazione" (1963), tale tema è ancora estremamente attuale, per la società e per le ricerche artistiche contemporanee. Si trova d'accordo con questo?*

Certamente Jenny Holzer e soprattutto Barbara Kruger si incastonano perfettamente in questo filo rosso tra parola e immagine, tuttavia non ho idea di quanto il lavoro della Poesia visiva sia a loro noto. La loro opera dimostra in ogni caso l'attualità delle ricerche verbovisuali nel panorama comunicativo e artistico contemporaneo. Dagli anni Ottanta c'è ad esempio un movimento in parte affine alla Street art che è quello del culture

jamming: in maniera ancora più radicale e militante rispetto ai poeti visivi la comunicazione pubblicitaria viene distorta e rovesciata. Così, ad esempio, nella pratica del Billboard liberation front o del collettivo (nonché rivista) Adbusters.

## **Intervista a Patrizio Peterlini, Direttore della Fondazione Bonotto**

*via e-mail in data 1/12/2020*

*1. La vostra collezione è una delle più imponenti a livello nazionale per quanto riguarda la Poesia Visiva, nonché il movimento Fluxus. Tanto ci sarebbe da dire rispetto ai punti di convergenza e differenza di questi due movimenti, fluidi e aperti alla sperimentazione artistica di per sé, ma vorrei soffermarmi per la mia ricerca sulla Poesia Visiva (in ambiente italiano), e successivamente sulle artiste Ketty La Rocca e Lucia Marcucci, entrambe presenti nei vostri archivi. Come prima cosa vorrei chiederle com'è nata la collezione, e come ha continuato a crescere negli anni (se c'è stato qualche cambiamento rispetto alle scelte delle opere e degli artisti, o se è "semplicemente" evoluta nel tempo).*

La collezione nasce dalla frequentazione di Luigi Bonotto con gli artisti. Appassionato d'arte, ha modo di incontrare e frequentare numerosi artisti già durante la sua formazione scolastica a Valdagno, dove nei Cinquanta e Sessanta si svolgeva uno dei più importanti premi internazionali d'arte. Successivamente, l'incontro con personaggi quali Francesco Conz, Rosanna Chiessi, Emily Harvey, lo metterà in contatto con molti operatori del gruppo Fluxus. Tra questi, Emmet Williams che lo introduce alla Poesia Concreta ed alle altre ricerche verbo-visuali italiane ed internazionali. Luigi Bonotto, sempre indaffarato per la sua attività imprenditoriale, inizia ad invitare gli artisti a casa propria. L'abitazione e l'azienda di Bonotto, a Molvena (oggi Colceresa), divengono luoghi di soggiorno e di incontro dove gli artisti, anche più personalità contemporaneamente e senza tanta attenzione al "gruppo di appartenenza", discutono, producono e studiano lasciando una vasta documentazione. Si costituisce così il primo nucleo di quella che nel corso degli anni è diventata una delle più importanti collezioni al mondo per questi ambiti di ricerca.

*2. La collezione di Luigi Bonotto nasce e cresce in una sorta di laboratorio creativo, è d'accordo? Azienda tessile, abitazione, luogo d'incontro e di sperimentazione artistica,*



*con un via vai di artisti che spesso lasciavano a voi le loro opere. Qual è – allora e ad oggi – il rapporto che intercorre tra l'azienda e la collezione? La creazione e la sistemazione di questo importante ed immenso archivio è stato pensato dagli inizi, o è divenuta una necessità vista la mole di documentazione?*

L'organizzazione dell'archivio e la sua digitalizzazione nascono sicuramente da una necessità pratica ma è anche, forse soprattutto, il frutto di una assunzione di responsabilità storica da parte di Luigi Bonotto. Ad un certo punto ha realizzato che tutti i documenti lasciati dagli artisti nel corso degli anni andavano al di là della memoria personale. Non erano dei semplici ricordi di un imprenditore e delle sue frequentazioni ma erano parte della storia dell'arte. Parliamo di documenti estremamente fragili, deperibili. Sia Fluxus che la Poesia sperimentale hanno sempre utilizzato materiali estremamente poveri come ciclostili, fotocopie, stampe offset su carte di scarto. Questi ephemera, donati a Luigi Bonotto come "ricordi" di un incontro, sono in realtà dichiarazioni di poetica, riviste d'artista, libri d'artista, opere che rischiavano di andare disperse proprio in ragione della loro apparente povertà. Ricordiamo inoltre che sia per Fluxus che per la Poesia sperimentale la performance ha giocato un ruolo fondamentale. Questi documenti sono quindi importantissimi per la ricostruzione della storia dell'arte di quel periodo storico.

*3. Nello specifico della Poesia Visiva, mi interessava una vostra opinione sul ruolo e l'importanza che questo particolare movimento ha avuto - e se ha tutt'ora - non solo per voi ma anche rispetto al panorama culturale degli anni Sessanta e Settanta. L'impressione è che non sia stato considerato al pari di correnti e movimenti artistici suoi contemporanei, come la Pop Art o l'Arte Concettuale, specialmente in Italia. Secondo voi quali sono le principali cause di ciò? E perché invece Luigi Bonotto si è interessato così tanto a questo tipo di arte? Che cosa vedeva in essa?*

La Poesia Visiva è stato l'ultimo movimento d'avanguardia di diffusione internazionale nato in Italia nel XX secolo. Movimento nato e sviluppato per volontà diretta dei suoi

operatori: i poeti. La Poesia Visiva, ma questo vale anche per tutta la poesia sperimentale: Concreta, Sonora, Performativa e anche per Fluxus, si è sempre posta in modo critico rispetto al mercato dell'arte, mettendone in evidenza le contraddizioni e le speculazioni. Inoltre, ha percorso vie alternative, cercando spazi espositivi inusuali e producendo opere volutamente deperibili o povere, non rivolte alla gratificazione estetica autocelebrativa del collezionista ma piuttosto urtanti, ruvide, fastidiose. Resta però il fatto che Fluxus e la Poesia Sperimentale hanno aperto nuove fondamentali strade di ricerca che rimangono tutt'oggi molto prolifiche. In ogni caso incarnavano (per certi versi incarnano tuttora) lo spirito del tempo ed è questo che ha colpito Luigi Bonotto. Le sentiva vicine al proprio modo di concepire la vita.

*4. Avete avuto modo di incontrare gli artisti? Mi riferisco in particolare a Lucia Marcucci e Ketty La Rocca. Se sì, per quali occasioni? Le attività e gli scambi culturali con gli artisti vanno avanti anche oggi? Siete in contatto anche con altre istituzioni e archivi?*

Quasi tutti gli artisti presenti in collezione sono stati incontrati e frequentati da Luigi Bonotto. Sia in occasioni di mostre o festival e sia invitandoli a casa propria. Si trattava di rapporti di amicizia e stima più che di un rapporto artista-collezionista. L'importante era incontrarsi e scambiarsi delle idee, bere un bicchiere assieme. In poche parole, vivere. Poi, magari, si poteva fare anche una piccola edizione od organizzare assieme una mostra o sostenerli nella loro attività acquistando qualche opera. Ma prima di tutto veniva la relazione umana. Questi rapporti continuano tutt'oggi, sia con i vecchi amici, gli artisti diciamo "storici", e sia con nuovi amici, come tutti i giovani poeti ed artisti incontrati in occasione della mostra "La Voix Libérée" del 2019 al Palais de Tokyo o quelli selezionati per il "Prix Littéraire Bernard Heidsieck Centre Pompidou" sostenuto dalla Fondazione Bonotto da ormai cinque anni. Ketty La Rocca, però, non è mai stata a casa di Luigi. La sua prematura scomparsa l'ha reso impossibile.

*5. Avete reso pienamente disponibile la consultazione online dell'archivio, il che giova a tantissimi studiosi e appassionati come me. Questa scelta rientra in una più ampia idea di valorizzazione di questi artisti e dei loro lavori (penso alle varie pubblicazioni, i workshop, l'organizzazione di mostre e molto altro)? Oltre, ovviamente, a dare risalto all'intera Fondazione Bonotto. Quale pensa che sia il modo migliore per avvicinare il pubblico a questo movimento artistico, spesso non compreso?*

Lo scopo principale è quello della diffusione delle poetiche di Fluxus e della Poesia Sperimentale (Concreta, Visiva, Sonora, Performativa, Digitale, etc.) al fine di stimolarne lo studio e l'approfondimento che deve necessariamente essere inquadrato all'interno di una più complessa riorganizzazione del mondo dell'arte e, soprattutto, dei suoi canoni estetici. Una lettura che metta in risalto le fonti filosofiche e linguistiche di cui si sono nutrite queste sperimentazioni e che illumini le profonde influenze che hanno esercitato, ed ancora esercitano, nel mondo dell'arte. Una lettura che ne riscopra anche l'attualità, per certi versi sconcertante, ad esempio della Poesia Visiva, e che ci permetta di riconoscere le numerose emulazioni che tendono a edulcorarne gli aspetti più radicali per renderle più appetibili all'attuale sistema dell'arte che Byung-Chul Han ha definito "della levigatezza".

*6. Studiando il lavoro di artiste come Ketty La Rocca e Lucia Marcucci, il loro approccio, le loro ideologie, la loro schiettezza, non posso fare a meno di trovare dei punti di contatto con alcune artiste del nostro tempo, quali Barbara Kruger o Jenny Holzer. Non solo nell'uso del testo all'interno delle rispettive opere, ma anche come visione artistica, una visione aperta a tutti, in contrasto con quel sistema dell'arte – e della società tutta – che, dal contesto del '68, credo debba ancora fare molti passi in avanti. Certamente la critica femminista è stata caratterizzata da alcuni cambiamenti rispetto all'epoca di La Rocca e Marcucci, ma è d'accordo nel dire che queste artiste (e non solo loro) hanno aperto la strada alle protagoniste dei nostri giorni? La Fondazione Bonotto ha interesse verso queste nuove forme d'arte contemporanee? Ossia, è partecipe di questi cambiamenti?*

La generazione di Ketty La Rocca, Lucia Marcucci, Carolee Schneemann, Yoko Ono, Mirella Bentivoglio, Shigeko Kubota, Alison Knowles, Patrizia Vicinelli, Charlotte Moorman ha aperto delle strade fino a quel momento impensabili. L'uso radicale del loro corpo e del pensiero sul loro corpo, il modo politico, provocatorio di esporlo e contestualizzarlo, senza compromessi, in una forte dialettica femminista tesa a smascherare l'impostazione sessista della società ha qualcosa di inaudito, destabilizzante e drammatico che ha avuto e continua avere profonde ripercussioni. Senza la loro azione sarebbe impossibile immaginare lavori come quelli di Ana Mendieta o Regina José Galindo. Barbara Kruger fa parte di questa generazione. Holzer, benché sia di soli cinque anni più giovane della Kruger, ha un approccio già molto più glamour.

## **Intervista a Michelangelo Vasta, Direttore dell'Archivio Ketty La Rocca**

*via meeting online in data 4/12/2020*

*1. Come nasce l'Archivio Ketty La Rocca? Ossia, ad un certo punto c'è stata la necessità di conservare e valorizzare le opere d'arte - pensando anche ad uno scambio culturale con altre istituzioni – o 'cresce' spontaneamente fin dagli inizi, come una sorta di studiolo personale dell'artista?*

L'idea era quella di avere una struttura che potesse in qualche modo interloquire con altre istituzioni, in caso di mostre, attività e richieste da parte di collezionisti. È chiaro che non lo posso fare io in quanto persona, ma è più opportuno che ci sia un *estate* che si occupi di queste cose, sia per le relazioni con le gallerie che con i collezionisti, etc., in attesa magari di pensare ad una Fondazione o qualcosa del genere. Diciamo che questa è una struttura agile rispetto ad una Fondazione, e sicuramente utile.

*2. Poterla intervistare mi permette di rivolgerle, se è d'accordo, una domanda meno accademica: qual è stato il suo rapporto personale con l'arte, nello specifico quella di sua madre? Presumo che crescere in un ambiente simile, immagino stimolante, influenzi in qualche modo la visione che si ha dell'arte, della vita, del pensiero che poi si va sviluppando. Cosa può raccontarmi? C'è qualche ricordo particolare che è disposto a condividere?*

Tenga conto che io ho avuto questa opportunità fino all'età di quattordici/quindici anni, dopodiché mia madre è morta e quindi diciamo che è stata un'esperienza piuttosto limitata nel tempo. Poi ho continuato ad avere relazioni con galleristi, critici e collezionisti, più da un punto di vista diciamo gestionale, anche se quando ci sono le mostre sono io che le monto, dico come mettere i quadri, scelgo quali mostre fare e quali non. Diciamo che la mia esperienza è stata quella di aver conosciuto molti grandi artisti, quelli che all'epoca erano dei giovani, come Ontani e De Dominicis, oppure critici

come Achille Bonito Oliva, Celant e Lea Vergine, che ho incontrato nel corso della mia vita. Sono molto interessato all'arte, vado a mostre in giro per il mondo, però chiaramente non ne ho fatto il mio mestiere. Nonostante questo, penso che l'arte mi abbia dato la possibilità di vedere molte cose, anche della mia professione, da un punto di vista diverso rispetto ai colleghi.

*3. Cosa può dirti rispetto all'educazione artistica di sua madre? Da che tipo di ambiente proveniva? Crede che il periodo dell'insegnamento nelle scuole elementari le sia servito per approfondire poi il discorso sul linguaggio e la comunicazione? E poi, quali sono stati i suoi punti di riferimento teorici e le sue fonti di ispirazione?*

Mia madre è figlia di un ingegnere militare, un colonnello, che muore sminando il porto di Livorno dopo la Seconda guerra mondiale. Muore dissanguato, di una morte tragica, nel momento in cui sta sminando il porto dopo la guerra. La madre era una donna con un'educazione normale per l'epoca, una scuola media e poco più. L'educazione artistica di mia madre è quindi un'educazione praticamente autodidatta, senza nessuna formazione specifica (non ha fatto l'Accademia, non ha fatto l'Università). È un'educazione che viene frequentando questi circoli di artisti, nella seconda metà degli anni Sessanta e all'inizio dei Settanta. Credo che l'insegnamento alle scuole elementari le abbia dato molto dal punto di vista del linguaggio e della comunicazione. Avendo a che fare con bambini molto piccoli, dai sei ai dieci anni, lei ha messo a punto un modo di comunicare e di capire la comunicazione che è diverso da quello che si ha quando si interagisce con gli adulti. Questa è la mia idea. Per quanto riguarda i punti di riferimento teorici e le fonti di ispirazione, è un po' difficile dirlo con esattezza. È l'epoca dei grandi intellettuali, come Marshall McLuhan, piuttosto che tutta la parte della psichiatria e il dibattito dell'epoca fra Freud e Jung (che oggi non si sente quasi più), oppure anche la sociologia. Ossia un mix, una formazione interdisciplinare che viene fatta nel momento in cui decide di diventare artista.

*4. Con i poeti visivi del Gruppo 70 fiorentino c'è sicuramente stata intesa e comunione d'intenti, sia per quanto riguarda le tecniche e i 'risultati estetici', almeno agli inizi, sia rispetto all'ideologia socio-politica (penso al confronto con i mass media, la denuncia della condizione femminile, la critica verso gli organi del potere e della società consumistica). Il lavoro di Ketty La Rocca prende però ben presto una piega autonoma – se possiamo usare questo termine – e più libera dai rigidi codici verbo-visivi che caratterizzavano questo tipo di opere, dai collages ai vari manifesti. È d'accordo con questa affermazione? Cosa può dirti rispetto a questa sorta di cambiamento avvenuto nella sua carriera?*

Credo ci siano più motivazioni. La prima riguarda un aspetto di maturità. Aderisce al Gruppo 70 molto giovane e ad un certo punto si rende conto che quell'ambiente non è più totalmente l'ambiente in cui lei vuole stare, e quindi cerca nuove esperienze. La seconda motivazione credo sia di carattere più personale, legato anche alla sua malattia, per cui non si trovava in sintonia con un gruppo che era molto politicizzato. Non che lei non lo fosse, ma ad un certo punto ha pensato che l'esperienza della Poesia Visiva fosse riduttiva, andando a cercare altre strade. Quindi in qualche modo deve abbandonare o staccarsi un po' dal Gruppo 70. Poi ci sono le dinamiche del gruppo che non condivide, perché probabilmente pensa di essere un'altra cosa, pensa di andare sul mercato internazionale, pensa di viaggiare all'estero, e questo ambiente fiorentino un po' troppo chiuso a lei cominciò a stare stretto. Voleva uscire, sia per ragioni diciamo personali e di rapporto con gli altri artisti, sia anche perché matura delle scelte espressive diverse.

*5. Parlando ancora di questa svolta, l'impressione è che i temi preferiti dall'artista rimangono, ma le opere si fanno a mano a mano più 'concettuali' e riflessive, oserei dire meno 'pop' – per fare un confronto con gli altri due maggiori movimenti dell'epoca, nel mezzo dei quali sembra collocarsi la Poesia Visiva. A tal proposito, sembra che nel nostro ambiente accademico a questo movimento non venga riconosciuta l'importanza che credo meriti, al pari della Pop o dell'arte concettuale (sono una studiosa d'arte e rare*

*volte ho sentito docenti parlarne). Quali crede siano le principali cause? Forse non è stato compreso del tutto? Forse troppo sperimentale e militante?*

Questa è una domanda da storico dell'arte, che io non sono, quindi cerco di offrirle una mia chiave interpretativa. Io credo che i movimenti, per avere successo, necessitino di diversi ingredienti, soprattutto in Italia. In primo luogo, un critico che spinga e che sia capace di promuoverli a livello nazionale, così come è stato fatto per alcune correnti artistiche che hanno avuto grande successo, che poi non so se abbiano più valore di altre, penso alla Transavanguardia o all'Arte Povera. L'altra cosa è che questo movimento è un movimento che forse viene riscoperto ora, perché a distanza di cinquant'anni si riesce un po' di più a storicizzarlo. Quando questo movimento nasce, essendo molto politico e ancora troppo vicino, veniva visto come difficile da storicizzare perché attuale; dopodiché c'è stata tutta la fase diciamo liberista, dal punto di vista politico, in cui il movimento viene marginalizzato essendo in contrasto con quelle che erano le tendenze dell'epoca (anni Ottanta e Novanta); negli ultimi anni mi sembra invece che ci sia qualche riscoperta e rivalorizzazione, come dimostra per esempio la mostra di Milano ai Frigoriferi.

*6. Prima di parlare delle opere figurative, vorrei farle una domanda sul testo teatrale "La storia che ha commosso il mondo" (1970). All'interno di questo testo, che potremmo definire come altro tipo di collage, ritroviamo tutti i temi principali cari all'artista (la condizione della donna, la guerra in Vietnam, il linguaggio della modernità, i mass media), con ovvi collegamenti alle opere d'arte figurative di cui parlavo sopra. Qual è l'importanza di questo testo – così sperimentale e rivoluzionario? Possiamo considerarlo una sorta di sintesi, seppur fatta solo di parole, della sua poetica?*

Io mi sento più vicino all'arte figurativa. La cosa che posso dirle è che sicuramente quel testo è un testo abbastanza coerente con quello che mia madre fa in quel periodo. Cioè, è un po' la fase di passaggio da un'arte appunto collettiva ad un'arte che poi diventa percorso individuale. Ci sono tutti i temi militanti, se mi passa il termine, ossia la donna,



il Vietnam, i mass media, la pubblicità che imperversa e usa il corpo della donna per vendere i prodotti, la massificazione e la produzione di massa; tutti temi che vengono affrontati in questo testo, anche se poi io credo che la forza più grande del lavoro di mia madre sia data, in questa fase, da quelle sintesi che sono *Sana come il pane quotidiano*, *Bianco Napalm* e *Io sono Peter*, che sono delle sintesi molto efficaci di questi testi.

*7. Ci sarebbero moltissime domande che vorrei porle riguardo alla produzione artistica di sua madre, così intensa e particolare. Cercherò allora di raggruppare le principali tematiche affrontate dall'artista, chiedendole anche una sua opinione personale al riguardo. Vorrei iniziare da due opere, che lei ha già citato, ossia "Bianco Napalm" (1966) e "Sana come il pane quotidiano" (1965). Ho scelto queste due opere un po' per gusto personale – lo ammetto – e perché rappresentano due tematiche assai importanti del tempo: la denuncia contro la guerra, oltre a quella contro la Chiesa, e la condizione della donna. Vorrei una sua opinione riguardo a queste due opere simbolo, e al procedimento usato dall'artista per crearle. Nonostante l'apparente semplicità della composizione, e l'uso non caotico del testo, queste due opere hanno un impatto potente, e drammatico mi verrebbe da dire, sullo spettatore. Qual è stata la ricerca di sua madre al riguardo? Nell'affrontare queste tematiche di denuncia, possiamo dire che sua madre era anche militante al di fuori della pratica artistica?*

Quelli erano anni in cui la militanza era intesa in senso molto ampio, quindi magari partecipavano a delle manifestazioni, condividevano molte delle istanze, però non era una vera e propria militante in senso stretto. Più che altro, la sua militanza era rappresentata dal suo lavoro artistico. Non faceva parte di movimenti politici in senso strutturato, di adesione con tessere e quant'altro, però chiaramente partecipava alle manifestazioni contro la guerra in Vietnam, di meno a quelle della liberazione della donna, perché se ci pensa divennero più importanti un po' successivamente, con le manifestazioni per il divorzio. Le manifestazioni femministe diventano molto più popolari quando mia madre non c'è più. Direi che le grandi tematiche sono soprattutto l'anticlericalismo e un'avversione contro la guerra in Vietnam e l'imperialismo (termini

che ora sembrano desueti, anche se tornano). Segnalerei fra queste due opere che lei ha citato anche *Io sono Peter*, che è un lavoro molto ironico sulla Chiesa, uno dei temi di quel periodo presenti nella mente di mia madre. Aggiungo anche che queste due opere, dal punto di vista tecnico, sono diverse. Sono entrambe delle poesie visive, ma *Sana come il pane quotidiano* rimane carta su carta, cioè ritagli di giornale attaccati su carta, mentre *Bianco Napalm* è poi stampato su una superficie plastificata (materiali che c'erano negli anni Sessanta). Di molto bello in questo periodo c'è anche l'opera *Non commettere sorpassi impuri*, che credo sia molto significativa nella produzione di mia madre.

*8. Oltre ai vari collage, sempre estremamente impegnati e provocatori, l'artista si concentra anche su altre forme artistiche. Penso alle azioni come "Volantini sulla strada" (1967) e "Approdo" (1967), svolte assieme agli altri membri del gruppo. Queste performance sembra esprimano il desiderio di una riappropriazione in senso estetico dello spazio pubblico della città, secondo modalità provocatorie e anche giocose. Da una parte abbiamo le frasi poetiche dei volantini (come in "La vita è un'altra cosa", di comunicazione immediata), mentre dall'altra le segnaletiche sembrano dei rebus da risolvere (i simboli dei cartelli stradali sono comprensibilissimi allo spettatore, ma l'accostamento del linguaggio crea disorientamento, e qui penso ad esempio a "MIA 6"); rispetto a quest'ultimo punto, crede che l'artista avesse intenzione di 'giocare' con lo spettatore? O di indurlo a pensare criticamente e a prendere consapevolezza?*

Lei partecipa a queste azioni, fatte con cadenza abbastanza regolare dal Gruppo 70, in cui si ritrovavano nelle piazze nel momento in cui c'era una manifestazione politica e loro facevano queste performance artistiche. Però, ancora una volta, credo che il contributo di mia madre tenda a staccarsi dal gruppo, perché poi fa delle performance da sola, come quella dei cartelli stradali sull'autostrada, che non è più collettiva ma è molto individuale. Quindi c'è la partecipazione iniziale alle attività del gruppo, ma poi la ricerca di un percorso autonomo. Gli artisti poi forse sono tutti così, non lo so, ma alla

fine cerca una strada molto individualista. Io la vedo così, anche un non voler condividere troppo con gli altri.

*9. Rispetto a "Vasta Eco", una delle frecce segnaletiche, sono state date varie interpretazioni. Si è segnalata l'affascinante ambiguità, magari non involontaria, di questo sintagma che, preso letteralmente, significa la totale espansione di una lingua che ripete se stessa. Si è pensato inoltre alla ninfa Eco (da Ovidio), e al suo accostamento con il nome "Vasta", cognome del marito e che rendeva l'artista, per l'epoca, la Signora Vasta. È possibile pensare – anche per gioco – che ci sia stata una voluta sovrapposizione tra l'artista Ketty e la ninfa Eco? Interpretazione interessante se pensiamo al mito ovidiano, per cui ad Eco viene tolta la capacità di usare il linguaggio.*

Su Ovidio non so dirle, potrebbe essere come no. Sicuramente l'idea del cognome c'era, perché di questo ne abbiamo parlato, ne ho dei ricordi, seppur vaghi. Non so dire se "Eco" potesse far riferimento ad Umberto. Però sicuramente l'idea di giocare con il cognome del marito, che poi è anche il mio ovviamente, era una cosa che c'era in quest'opera.

*10. Nella performance "Le mie parole, e tu?" (1975) l'artista legge un suo testo – "Dal momento in cui.." - che è sintatticamente corretto ma che non ha nessun significato mentre gli spettatori pronunciano ossessivamente la parola tu, you. La ricorrenza di questa parola, come invocazione dell'altro perché si manifesti e quindi definisca noi stessi, è una costante di questi anni di ricerca dell'artista (dalle "Riduzioni", alle scritte nelle fotografie delle mani). È fondamentalmente il fine ultimo di ogni comunicazione, ossia stabilire un contatto con l'altro. Ritrova questo concetto nei lavori di sua madre? È d'accordo nel dire che, dall'altro lato, sembra anche rappresentare una sorta di disillusione verso il linguaggio stesso?*

Dal momento in cui... è il discorso che lei ripete e rappresenta in moltissime situazioni, anche alla Quadriennale di Roma, dove lo fece addirittura recitare ad un attore

dell'epoca (c'è un video molto bello delle Teche Rai che mostra l'attore che recita questo testo, diretto da mia madre). Lo fa anche all'Accademia di Firenze e in altri contesti, facendo recitare il testo agli studenti. Ciò che c'è dietro credo sia il tema dell'incomunicabilità fra le persone, e quindi l'idea che si possa stabilire un contatto anche con i gesti. In qualche modo c'è quindi un linguaggio vuoto, un testo nonsense che non significa nulla, però al contempo c'è uno scambio di gesti fra lei – che nel contesto dell'Accademia era seduta in un tavolino – e tutti questi studenti che convergono alla fine su di lei mettendole le mani sulla testa, ripetendo “you, you, you”. È un po' l'idea di cercare di stabilire un contatto con l'altro. Come lei diceva nella sua domanda, penso sia giusto interpretarla come una disillusione verso il linguaggio stesso che poi viene coadiuvato dal gesto.

*11. Vorrei parlare ora di “In principio erat” (1971) e “Appendice per una supplica” (1972), due delle opere senz'altro più interessanti ed originali della sua intera produzione artistica, almeno a mio parere. Innanzitutto, possiamo considerare la seconda come un'evoluzione della prima? Quali sono le differenze tra il libro fotografico e il video in questione? Ossia, perché crede abbia fatto questa scelta? Tra l'altro, mi corregga se sbaglio, sua madre è stata una delle prime artiste ad utilizzare il nuovo mezzo del video. In queste opere l'uso del linguaggio viene relegato – nella prima – ai margini della pagina, con sintagmi e proverbi che paiono nonsense o comunque disorientanti, mentre – nella seconda – la parola scritta sparisce per lasciare piena libertà all'immagine delle mani e alla loro gestualità. Quasi fosse, mi verrebbe da dire, un linguaggio primigenio e puro. Trovo molto interessante, sotto questo punto di vista, il rimando nei titoli a un contesto sacro; secondo tale prospettiva, “in principio era il verbo”, e qui? Qual è stata l'operazione messa in atto da sua madre? Cosa crede volesse comunicarci? C'è ancora una ricerca tra i generi femminile e maschile, e una loro relazione, ma rispetto ai primi collage qui il risultato è completamente diverso, più riflessivo. Forse più consapevole?*

In realtà l'idea di mia madre è sempre stata quella di sperimentare, ha sperimentato tanti mezzi. Credo che le interessasse molto l'idea del video, e quindi con il video

incomincia un rapporto nuovo con un mezzo nuovo. Ha questa opportunità di lavorare qui a Firenze in quella che all'epoca era Art/tapes/22, che era un centro di produzione video, in cui si incontra ad esempio con un giovane artista americano, all'epoca sconosciuto, ossia Bill Viola, oggi uno dei più grandi artisti al mondo in questo ambito. Ci passano anche Nam June Paik e altri artisti. Voleva misurarsi con questo strumento, e passa ad una produzione artistica sempre più originale secondo me, con questo utilizzo delle mani. L'idea del gesto resta sempre, è un po' il passaggio dalle lettere in PVC che lei produce, che vengono comunque interpretate come dei gesti perché se le porta anche a letto (pensi a quelle foto in cui si fa fotografare a letto con queste lettere). È come dire: il linguaggio l'ho decomposto, poi me lo porto a letto, e ora passo ad uno strumento completamente diverso e nuovo, che è proprio il video. Adesso c'è proprio l'azzeramento del linguaggio tramite il gesto, le mani etc. Ma anche con le *Riduzioni*, le cancellazioni delle fotografie. Credo che questo sia un aspetto significativo. Così come è significativa la relazione fra genere maschile e femminile che si vede con le mani, perché alcune mani sono di lei medesima e altre sono di un uomo, che è suo marito, mio padre. Sull'idea del sacro non saprei dirle, forse è più l'utilizzo del latino. Per noi, la nostra famiglia, il sacro e la religione non esistevano. Magari l'idea del sacro rivolto alle filosofie orientali, quello sì; giocava con questa specie di oracolo asiatico per cui si tirano delle monete e poi si fa una sorta di oroscopo. Però il sacro inteso come religione formalizzata, soprattutto quella cattolica, non era un tema, ecco.

*12. Gli esiti più alti, quasi una summa del suo discorso poetico, sembrano essere raggiunti con la serie delle "Craniologie" (1973). Possiamo considerare queste opere come dei veri e propri autoritratti? Come totale e definitiva autoaffermazione dell'artista (la consapevolezza della propria malattia e la consapevolezza della propria ricerca artistica)? La radiografia, simbolo della malattia, il pugno o il dito, gesto provocatorio e di autoaffermazione, la scritta ossessiva e a mano you, come se questa parola scaturisse in maniera spontanea e liberatoria dall'artista. È d'accordo nel dire che è una forte presa di posizione, non tanto verso il mondo esterno, ma verso se stessa? Il corpo (dalle mani*

*fino a questa serie) diviene l'unica presenza di forza comunicativa, che viene scelta definitivamente dall'artista. Che tipo di riflessione crede l'abbia portata fino a questo punto?*

Le dico una cosa che si legge molto spesso nei testi critici, che ripetono un errore: mia madre non aveva un tumore al cervello, aveva un'altra malattia, un tumore allo stomaco e all'intestino, ma con il cervello non c'entra niente. Quindi la risposta alla domanda "perché il cranio?" io non so spiegarla. Ma non è legata al contesto della sua malattia. Di certo la radiografia è un lavoro estremo, un gesto provocatorio di autoaffermazione, con questa continua scritta ossessiva, questo sì. Forse ci vedrei anche qualcosa contro la Chiesa, perché la Chiesa non ti permette di fare questo, ossia di fare dei gesti estremi su te stesso. Difatti sono stati riscoperti recentemente, nella mia esperienza raramente ho ricevuto richieste di questi lavori, perché in Italia risulta difficile esporli e farli capire. Mentre per esempio in Germania, dove hanno tutta una concezione del gusto diversa, sono apprezzatissimi e molto popolari. Credo che questa sia una forma comunicativa estrema.

*13. Per concludere l'intervista, vorrei chiederle secondo lei qual è l'eredità culturale che sua madre - assieme agli altri artisti che hanno operato nell'ambito delle ricerche verbo visuali - ci ha lasciato. Se penso ad alcune artiste contemporanee e ai loro lavori, come i manifesti di denuncia di Barbara Kruger o l'uso di frasi proverbiali nelle opere di Jenny Holzer, non posso fare a meno di notare delle similitudini, quantomeno nell'ideologia alla base (nonché, almeno rispetto a Kruger, anche nei mezzi e nelle tecniche predilette, ossia quelle pubblicitarie e mass mediatiche). Crede che artiste come Ketty La Rocca e Lucia Marcucci (l'altra grande protagonista di quella fase artistica) abbiano aperto la strada alle ricerche di oggi? Quali pensa possano essere i risvolti attuali di un movimento come la Poesia Visiva, in un'epoca - la nostra - che ha ormai fatto pace (o ha semplicemente accettato) con la società dei consumi e i suoi ambigui funzionamenti mediatici? Il rapporto logo-iconico, tanto caro agli artisti degli anni Sessanta e Settanta nel loro*

*confronto/scontro con il nuovo mondo tecnologico, può ancora avere un senso ai nostri giorni?*

Le dico qual è la mia esperienza nella gestione del lavoro di mia madre. Quello che vedo io, e che sempre mi sorprende, è che mi vengono a trovare e mi scrivono dei giovani artisti, o li incontro a mostre e, misteriosamente e in maniera stupefacente per me, tutti conoscono nel dettaglio i lavori di mia madre. Ci sono addirittura giovani artisti tedeschi che hanno fatto una mostra collettiva in omaggio a mia madre. Questa mostra è stata fatta prima a Firenze e poi un'altra in Germania, e sono tutti giovani che interagiscono con il suo lavoro. Molto spesso mi sono ritrovato a discutere e a parlare con delle artiste, oggi di primo piano, come Eva Kotátková (con cui abbiamo fatto una mostra in Germania sulle due artiste, cioè Ketty La Rocca e Kotátková), che conosceva benissimo il suo lavoro e lo trovava molto attuale. Credo però che questo aspetto internazionale sia concentrato sulla seconda parte del lavoro di mia madre. Anche se poi mi sono meravigliato che il MoMA di New York, quando ha voluto acquisire delle opere, ha chiesto invece due poesie visive. Quindi probabilmente negli Stati Uniti, o la nuova gestione del MoMA, sta cercando di valorizzare quella che è l'arte diciamo dei diversi, o dei movimenti antagonisti, Black Lives Matter piuttosto che il movimento contro Wall Street, e quindi riprende anche i movimenti europei che hanno in qualche modo avuto una funzione di critica all'establishment. Dal punto di vista della ricerca, quello che vedo io è l'interesse dei giovani artisti che si affacciano all'arte concettuale, nel senso ampio del termine.

## **Intervista all'artista Carlo Marcello Conti, Direttore della rivista Zeta e della Casa Editrice Campanotto**

*via e-mail in data 16/12/2020*

*1. Lo scopo di queste mie interviste è quello di indagare non solo i presupposti e gli intenti della Poesia Visiva in generale, ma soprattutto le opere di alcune poetesse visive degli anni Sessanta e Settanta, quali Ketty La Rocca e Lucia Marcucci. Avere però l'opportunità di parlare con un artista mi permette di avere un ulteriore punto di vista sull'argomento, il suo in particolare. Qual è stato il suo percorso rispetto a questa espressione artistica? Si è avvicinato alle ricerche verbo-visive fin dagli inizi della sua carriera? Quali sono le tematiche e le tecniche che predilige? Avrei piacere a conoscere la sua personale visione di questa sperimentazione artistica, se ancora di sperimentazione si può parlare.*

Credo che la Poesia Visiva abbia contribuito molto a fare il punto sulla situazione contemporanea dell'arte e della scrittura. La mia testimonianza fonda le proprie considerazioni a partire dagli anni Sessanta. L'arte non riusciva più a raccontare, la scrittura stentava ad uscire dall'ermetismo. In quel periodo a Bologna le frequentazioni di un gruppo di pittori e poeti allo studio Bentivoglio e prima alla redazione della rivista Bab Ilu, diretta da Adriano Spatola con Negri, Celati, Celli, Bini, Tomiolo e il sottoscritto sono servite ad avere delle indicazioni per una condotta da seguire. Molto mi ha aiutato la compagnia di Pier Paolo Calzolari, Miro Bini, Mazzoli, Scardovi, Napoletano. Nella poesia e nelle arti figurative c'era quindi qualcosa che non corrispondeva alla realtà che avanzava. Il corpo del linguaggio diventava un fatto estetico spesso involuto, l'arte figurativa un racconto concettuale o povero, non immediato. Nella mia visione le due discipline raggiungevano uno stato più consono al consumo del presente, ma per raggiungerlo la pittura non raccontava più con immagini e la scrittura con parole. Forse questo è stato un fatto efficace per scuotere la mia posizione. Nel 1963, militare a Verona, incontro Franco Verdi e più tardi Agostino Contò. Dopo gli obblighi verso la nazione, vado a ricercare contatti con Spatola e il suo nuovo lavoro editoriale con Geiger



e TamTam. Frequento Carletto Negri, Blaine, Paul Vangelisti. Ma cosa avviene nella scrittura: il bisogno di ritrovarsi nel suo azzeramento per diventare ancora parola. In questa tensione si fonda il lavoro poetico in cui credo e mi ritrovo. Diventa così naturale affinarsi con altri poeti visivi: Ferrando, Del Barco, Miccini, Kempton, Carrega, Magali Lara e un gruppo messicano oltre ad artisti come Kabas, Len, Wurm che a Salisburgo nel lavoro adoperavano la scrittura. Credo che in Ketty La Rocca e in altro modo in Lucia Marcucci queste ragioni abbiano significato.

*2. È risaputo che il ruolo di alcune riviste letterarie e il lavoro di altrettante case editrici sia stato di grande supporto, se non di pari importanza, per diffondere le opere e il pensiero dei poeti visivi degli anni Sessanta e Settanta; fatto questo che rende ancora più interessante la vostra collezione. A tal proposito, com'è nata la rivista Zeta e quali sono le sue peculiarità? A chi si rivolge? In ugual modo vorrei chiederle come nasce la casa editrice Campanotto Editore e come si forma la collezione di Poesia Visiva al suo interno: le opere che ne fanno parte sono state frutto di scelte specifiche? Da poeta visivo lei stesso, qual è la visione che sottostà a questa collezione?*

In questo concetto si forma la necessità della fondazione della rivista Zeta e della Casa Editrice. Non ho conosciuto molto Ketty La Rocca e poco di più Lucia Marcucci, per la quale poi ho editato un diario con la Editrice Campanotto. Zeta e Campanotto nascono l'una per l'altra, siamo nel 1969, con un gruppo di amici bolognesi e alcuni dello Studio Bentivoglio, Paolo Badini, Nino Ovan.. Arte, poesia e il pensiero. Ci rivolgiamo a tutti coloro che per arte, poesia e pensiero amano fare un punto attorno al caos del presente. Da sempre intensificando incontri, mostre, letture, libri-oggetto, bottiglie, dischi, numeri monografici dedicati alla poesia visiva. Da allora una cinquantina di numeri affiancano un archivio di materiali e opere che gli stessi autori ci hanno lasciato. Tutto questo continua in modo naturale a seguito di incontri fatti con gli artisti con i quali si consolidano quei tagli che ci aiutano da sempre a testimoniare e capire un presente tecnologico che ci attraversa. Poesia concreta, visiva, sonora, esiti del pensiero che si dibattono nel caos per dare corpo al nostro lavoro, a me stesso e alle scelte che

affiancano non solo una collezione: Spatola, Totino, Bentivoglio, Miccini, Perfetti, Pignotti, Oberto, Fontana, Binga, Schodl, Bartolomès, Battilana, Beltrametti, Bertola, Brusky, Cadoresi, Ciani, Conti, Diotallevi, Ermini, Gelmi, Gini, Grasso, Gut, Niccolai, Moroni, Pavanello, Francia, John Gian, Riberto, Roncoroni, Shankovsky, Vitacchio, Roffi, Fierens e molti altri per un totale di circa quattrocento autori di tutto il mondo. Senza dubbio i libri che nel tempo abbiamo editato, incentrati sulle ricerche verbo-visive del passato e in atto, hanno rafforzato la nostra convinzione che in questo settore si consumava tra scrittura e visualizzazione un presente più autentico e profondo che, prima o poi, nel mercato e nella storia conterà un po' di più. Ricordo con un parziale elenco un gruppo di nostri titoli che riguardano la visualizzazione del linguaggio: Figure e scritte, Pignotti 1987; Xerografica, Singlossie; A. Spatola a cura di Giorgio Celli e Carlo Sproccati; Lo spessore della carta; Luigi Di Sarro e la scrittura a cura di Mirella B Bentivoglio. Libro oggetto ; Libro oggetto e piccoli editori a cura di Carlo Marcello Conti ; Opera virtuale di Martino Oberto; Helio Oiticica a cura di Saccà; Belle lettere , Valerio Dehò e Giuliano; Belle parole, a cura di Dehò; Forma libro di Comencini e Grazzi; Ma sì, Pignotti; Con il corpo della poesia, Deggiovanni; Gianpaolo Roffi, Fameli; Poesia ostinatamente; Segnalibri, Conti; Rumors e motors di Davinio; Scatole di Conti; Contenuta di Conti; R'Esistenze di Miro Bini; Pittura e filosofia di Gillo Dorfles; Scritture convergenti di Pignotti; La voce della poesia, Minarelli; Il corpo risonante, Fameli; Estetica versus poetica di Dehò; Tre editori storici d'avanguardia, Osti, Minarelli; Da Duchamp agli Happening; Peggy Guggenheim di Barozzi; Il centro del cerchio, Minarelli; La poesia in immagine l'immagine in poesia a cura di Spignoli, Corsi, Fastelli, Papini; Arrigo Lora Totino, Barilli, Fameli; Il retaggio di Pollock, Barozzi; Il polipoeta, Barilli; Warhol Voglio essere una macchina, Barozzi e, nella serie Carte nascoste i diari di Julian Beck; Impercezione di B. Conte; Pagine e pagine di G. Schodl; O calmi voli dell'arte, Diotallevi; Mimmo Rotella, a cura di Peruz; Personae, Caruso; Quaderno di appunti, L. Ori; Identikit di un'idea, L. Pignotti; Dettagli, M. Perfetti; Segno anti disegno di L. Fontana, F. Bartolomeis; Taccuino, E. Miccini; Polipoesia mon amour, Minarelli; Memorie e incanti, L. Marcucci; Il mondo in una valigia, L. Carretta; Incontro con Arturo Schwarz; E il mare che bagnava lui, L. Tola; Come un diario, S. Campesan.

*3. Nell'indagine sul rapporto tra parola e immagine, nella critica (con più o meno ironia) verso la società di massa del tempo e nel rapporto con i mass media, si è parlato di alcune affinità – a volte di intenti e a volte estetiche – tra la Poesia Visiva e movimenti ad essa contemporanei come la Pop e la Conceptual Art. L'impressione è però che questi ultimi vengano maggiormente considerati, specialmente a livello accademico. È d'accordo con ciò? Se sì, secondo lei quali sono le cause? E, secondo la sua visione, qual è la peculiarità della Poesia Visiva rispetto a questi due movimenti? Con Fluxus, invece, quali sono stati i principali punti di contatto?*

Niente o poco da aggiungere alla scarsa fortuna della Poesia Visiva nei confronti di Pop e Conceptual, importanti entrambi. Più rispetto al Conceptual che al Pop. Il Concettuale era ed è il modo per definire una qualsiasi espressione artistica nella quale idee e concetti sono più importanti del risultato estetico dell'opera. L'arte, come la poesia, è un'esperienza. La Poesia visiva, come la vita, è l'esperienza che Pop e Concettuale hanno raccolto, Arte povera compresa. Fluxus essendo un fare ibrido, con nuovi strumenti, intende aiutare a comprendere la vita fuori da ogni confine, oltre l'artista e il pubblico, dentro le cose della vita che non hanno manifesto e stanno tra esistenza ed esistere dell'artista. Personalmente, quando ero a Berlino, ospite del DAAD, importante è stato l'incontro con Emmet Williams. Anche la Pop Art è un fortunato tentativo di rendere popolare l'arte, ma facendo un esempio un poco irriverente, ci sembra una specie di raffinato Grand Hotel della produzione di serie con alle spalle e dentro due potenze economiche quali America e Regno Unito dove la pubblicità è anima del commercio, ma priva di un'anima. Eppure, talvolta e sempre più questi artisti hanno dato anima a barattoli e tanti prodotti di serie, diventando o cercando di essere essa stessa un prodotto di serie.

*4. Durante la sua carriera ha mai avuto contatti diretti con i protagonisti del Gruppo 70 di Firenze? E in particolare con Lucia Marcucci? Se sì, in quali occasioni?*

A proposito delle poetesse visuali, con Ketty La Rocca non ho avuto occasioni significative di incontro e me ne rammarico. Come detto, ho conosciuto meglio la Marcucci, fin dal libro documento Poesia e no di Miccini. Rapporti più duraturi e consistenti ho avuto con la Bentivoglio che è sempre stata molto attenta a promuovere il lavoro femminile nell'arte. Rilevante la sua curatela alla Biennale del '78 di un intero settore dedicato alle donne artiste, come la sua donazione al MART di tante opere di poetesse visuali. Mi permetto di sottolineare che molte di queste erano state oggetto di scambi di nostra produzione avuti tra noi due. L'ultima volta in cui ci siamo sentiti, lei novantacinquenne, mi chiese se avrei potuto farle avere un lavoro che le risultava mancante nel numero monografico che con lei abbiamo realizzato. In quella telefonata abbiamo ricordato insieme Franca, mia moglie e titolare della Casa Editrice che, da più di dieci anni, non è qui e neanche a un metro di distanza da altro.

*5. Quali sono le opere di Lucia Marcucci entrate a far parte della vostra collezione? Sono state scelte per qualche motivo particolare?*

L'opera della Marcucci che più ci è cara nel nostro Archivio è quella che afferma "E' l'ora della poesia". Mi sembra inutile ogni spiegazione. Aggiungo che avevamo chiesto e ottenuto il privilegio di dedicarle un numero monografico di Zeta, ma, causa nostri ritardi, dovuti a ragioni economiche e tecniche, quando noi avremmo potuto dare avvio al lavoro, l'artista ha ritenuto superate le opere proposte. Peccato, un'opera, anche superata da altre, può valere ed essere utile per camminare ancora più lontano. Dopo la morte di Spatola, Pignotti ha apprezzato la nostra amicizia e forse da più di quarant'anni anni ci vantiamo delle sue preziose collaborazioni in Casa Editrice e in Zeta (in questo momento in lavorazione con un lungo inserto firmato da Pignotti e suoi autorevoli allievi sul presente che sta costringendo il mondo intero a mantenere un metro di distanza). Zeta è giunta al n.126 e con Miccini e Albani Tèchne è nel catalogo con oltre venti numeri.

*6. Quale pensa sia il modo migliore per valorizzare le opere di Poesia Visiva? Per valorizzare un'espressione artistica così particolare e allo stesso tempo così ricca?*

La Poesia visiva rimane un deciso strumento di analisi pragmatica della realtà, a metà e non di tutti i generi dell'arte. Credo che per valorizzare il lavoro dei poeti visuali sarebbe utile creare delle "stanze" permanenti della poesia in vari luoghi (enti, gallerie, musei, biblioteche, industrie...) affinché tutta la gente che oggi cammina dentro scarpe che somigliano a delle scarpe e che sono anche più comode della scarpa dell'altro ieri si accorga che si può camminare su quei sentieri del presente che possono stare meglio sotto i nostri piedi.

*7. Infine, quali pensa possano essere i risvolti futuri di un movimento come la Poesia Visiva, in un'epoca – la nostra – che ha ormai fatto pace (o ha semplicemente accettato) con la società dei consumi e i suoi ambigui funzionamenti mediatici? Il rapporto logo- iconico, tanto caro agli artisti degli anni Sessanta e Settanta nel loro confronto/scontro con il nuovo mondo tecnologico, può ancora avere un senso ai nostri giorni? Qual è la sua idea al riguardo e quali sono i suoi personali progetti artistici attuali e/o futuri.*

Avanzano nuove generazioni di poeti e poetesse, ma bisognerebbe aiutarli di più a cogliere il panorama dell'epoca in cui si sono trovati a camminare. Il confronto-scontro con il mondo tecnologico che i poeti visuali hanno sottolineato è ancora una pratica che ha un senso anche più consistente di ieri e che durerà, al contrario di tanti movimenti che si sono schiacciati l'un l'altro spesso generando del protagonismo di parte. La visualizzazione del linguaggio fa parte della strada con parole che ognuno di noi ha. Non tutti ne hanno preso coscienza e il progetto che più è forte nelle mie intenzioni è quello di realizzare una grande "Casa della Poesia" dove ognuno possa sentire il desiderio di fermarsi e restare. Sappiamo che tutto può avverarsi solo quando non saremo più costretti a stare a un metro almeno di distanza e ci accorgeremo che tutte le parole che non abbiamo letto stanno dentro la vita che possiamo vivere come esperienza unica, assoluta, in un continuo consumo del presente prodotto che non ha scadenze.

## **Intervista a Raffaella Perna, storica dell'arte contemporanea**

*via e-mail in data 23/12/2020*

*1. A che punto della sua ricerca, e dei suoi studi, si è avvicinata al mondo della Poesia Visiva? Cosa l'ha spinto verso questo movimento e i suoi protagonisti?*

Il mio interesse nei confronti della Poesia visiva risale al 2007, quando ho condotto le ricerche per la tesi di laurea magistrale, poi confluite nel libro *In forma di fotografia. Ricerche artistiche in Italia dal 1960 al 1970* pubblicato nel 2009 dalla casa editrice romana DeriveApprodi. In quel momento ero interessata a comprendere quali fossero i criteri e le modalità con cui gli esponenti della Poesia Visiva avevano usato il medium fotografico all'interno della loro pratica artistica.

*2. Lei ha avuto contatti diretti con alcuni dei protagonisti del movimento? E con le artiste? Se sì, in quali occasioni?*

Sì, ho la fortuna di avere contatti con diversi esponenti della Poesia visiva; conosco bene, ad esempio, Lamberto Pignotti, con il quale ho collaborato in varie occasioni, per incontri, talk, interviste, video interviste ecc. Al suo lavoro ho dedicato uno studio pubblicato nella rivista scientifica "Avanguardia". Ho conosciuto a fondo anche Nanni Balestrini, incontrato per la prima volta nel 2005 in occasione della sua mostra antologica alla Galleria Mascherino di Roma, dove all'epoca svolgevo un tirocinio formativo. Anche sul suo lavoro ho scritto un articolo pubblicato nel 2011 su una rivista scientifica. Tra le artiste che ho conosciuto ricordo in particolare Lucia Marcucci e Mirella Bentivoglio, entrambe coinvolte in una giornata di studi che ho curato alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma nel 2013, per i cinquant'anni dalla nascita del Gruppo 70. Ho inoltre un rapporto molto stretto con Tomaso Binga, nome d'arte di Bianca Pucciarelli, con la quale ho lavorato in occasione di diverse mostre,

personali e collettive, talk, presentazioni. Dallo scorso giugno sono entrata a fare parte del comitato scientifico della Fondazione Filiberto e Bianca Menna di Salerno.

*3. Quale crede sia il modo migliore per valorizzare le opere di questa corrente artistica? Personalmente posso dire che studio storia dell'arte da parecchi anni e, purtroppo, non ho mai avuto modo – tramite gli insegnamenti universitari – di avvicinarmi e comprendere questo movimento, se non qualche accenno riguardo alla "sperimentazione artistica" e la "contestazione sociale"; credete che, ad oggi, non venga ancora considerato di pari importanza, al di là delle chiare differenze, di altri movimenti contemporanei, quali la Pop o la Conceptual Art? Se sì, secondo voi quali sono le cause di ciò?*

Ha ragione, la Poesia visiva ha avuto una fortuna critica altalenante, anche se credo che in questa fase sia al centro di un rinnovato e crescente interesse critico, curatoriale e storico-artistico. Anche l'attenzione da parte dei collezionisti in questi ultimi anni è cresciuta. Non è facile individuare le cause del mancato riconoscimento di questa corrente, forse una delle ragioni è legata alla multidisciplinarietà tipica del movimento. Molti dei protagonisti della Poesia visiva, come ad esempio i già ricordati Pignotti e Balestrini, provengono dal campo della poesia e hanno operato in un terreno intermedio tra arti visive e letteratura. Questo aspetto, inizialmente, forse non è stato riconosciuto come un punto di forza.

*4. La componente femminile di questa corrente artistica – e mi riferisco soprattutto al Gruppo 70 di Firenze – è forse la più radicale negli intenti. Artiste come Ketty La Rocca e Lucia Marcucci (assieme a molte altre) mi pare esprimano in maniera più diretta e provocatoria le critiche al contesto sociale dell'epoca, in particolar modo rispetto al ruolo della donna nella società. Nonostante queste artiste spesso non si riconoscevano all'interno del movimento femminista vero e proprio – o comunque non si definivano tali – è innegabile la forza della denuncia insita nelle loro opere (dai collages, alle poesie,*

*fino alle performance). Lei, se non sbaglio, si è interessata all'argomento e ha più volte parlato del rapporto tra arte e femminismo in Italia in quegli anni: perché crede che non si riconoscessero come 'femministe'? Mi piacerebbe avere una sua opinione al riguardo.*

Le ragioni sono diverse e non tutte le artiste hanno rifiutato di identificarsi con il femminismo. Alcune esponenti della Poesia visiva, come ad esempio Anna Oberto o Tomaso Binga, hanno abbracciato il pensiero femminista in modo aperto già nei primi anni Settanta. Mentre Lucia Marcucci e Ketty La Rocca hanno iniziato a lavorare nel campo artistico nella prima metà degli anni Sessanta, quando ancora in Italia il cosiddetto neofemminismo era agli inizi (il primo gruppo, il DEMAU, è stato fondato nel 1965). Successivamente sia Marcucci sia La Rocca hanno intrecciato relazioni significative con critiche d'arte attive o vicine ai gruppi femministi, come Anne Marie Sauzeau Boetti o Romana Loda, ma non hanno praticato forme di militanza, né si sono riconosciute come femministe. Nel caso di Marcucci per il timore di essere ghezzata, nel caso di La Rocca per evitare, forse, che il suo lavoro venisse inquadrato all'interno di una specifica tendenza o di un gruppo. Dopo la rottura con il Gruppo 70, avvenuta nel 1968, La Rocca ha preferito condurre un lavoro autonomo.

*5. Rispetto al contesto internazionale degli anni '60 e '70, crede ci sia una sorta di specificità italiana? Qualche caratteristica peculiare che magari differenzia il lavoro di artiste come Ketty La Rocca e Lucia Marcucci da altre personalità artistiche?*

Non credo che si possa parlare di una specificità italiana, tuttavia alcuni temi presenti nelle opere di Ketty La Rocca e Lucia Marcucci sono strettamente legati allo specifico contesto italiano, come ad esempio nel caso di collage quali *Sana come il pane quotidiano* o *Non commettere sorpassi impuri* che denunciano l'ipocrisia e il sessismo della cultura cattolica.

*6. In relazione a questa sperimentazione femminista, che ruolo pensa abbia avuto l'uso di tecniche come il collage (quindi appropriazione di immagini fotografiche e testi da*



*rotocalchi, riviste e vari altri riferimenti mediatici)? L'impatto a livello di comunicazione visiva era senz'altro molto forte e attirava l'attenzione. Crede che l'indagine portata avanti da queste artiste – e non solo – tra parola e immagine sia stata più efficace - o funzionale, se vogliamo usare questo termine – per le tematiche trattate, rispetto all'utilizzo di altre tecniche e altri media?*

Sì, credo che la pratica del collage sia stata un'arma efficace nel tentativo di decostruire gli stereotipi di genere, e non solo, diffusi nella cultura mass-mediatica dell'epoca. L'uso straniante del montaggio di immagini e parole ha messo a nudo con estrema incisività i cliché presenti nel linguaggio verbale e iconico. Si tratta, com'è noto, di una pratica che affonda le radici nella prima avanguardia e che ha avuto un ampio sviluppo anche tra gli artisti e le artiste appartenenti alle ultime generazioni.

*7. Studiando il lavoro di artiste come La Rocca e Marcucci, il loro approccio e le loro ideologie, non posso fare a meno di trovare dei punti di contatto con alcune artiste del nostro tempo, quali Barbara Kruger o Jenny Holzer. Non solo nell'uso del testo all'interno delle rispettive opere, ma anche come visione artistica, in contrasto con quel sistema dell'arte – e della società tutta – che, dal contesto del '68, credo debba ancora fare molti passi in avanti. È d'accordo nel dire che quella generazione di artiste ha aperto la strada alle protagoniste dei nostri giorni? Che l'impatto che opere del genere - dai cartelloni pubblicitari ai led luminosi nelle piazze delle più grandi metropoli - possono ancora svolgere quel ruolo di critica e presa di coscienza, tanto auspicato dai protagonisti della Poesia Visiva? Cosa pensa possa accomunare tutte queste artiste?*

Sì, questo aspetto è stato chiaramente messo in luce da Maria Antonietta Trasforini. Benché storicamente non siano emersi rapporti diretti, esiste un'affinità stringente tra i collage di artiste come Ketty La Rocca e Lucia Marcucci e i lavori di alcune più giovani artiste americane come Barbara Kruger e Jenny Holzer, impegnate in una serrata denuncia delle ideologie dominanti.

8. *A tal proposito, mi interessava un suo commento sul confronto tra queste artiste e i loro lavori. Penso ad esempio a "La ragazza squillo" – fotografia che ritrae Lucia Marcucci – e opere quali "Not ugly enough" o "Not stupid enough" di Barbara Kruger, in cui la critica verso lo stereotipo riservato alla donna è più che evidente. La critica femminista, nella teoria così come nella sperimentazione artistica è di certo andata modificandosi con l'avanzare del tempo. Guardando a queste opere e pensando ai diversi contesti socio-culturali, quali pensa siano le maggiori differenze?*

In realtà, i lavori che ha citato – *La ragazza squillo* e *Not ugly enough* – presentano molte differenze. Nel primo caso si tratta di un'azione estemporanea realizzata da Marcucci nel corso di un viaggio con gli esponenti del Gruppo 70. L'opera nasce da una performance che vede come protagonista l'artista stessa. Il ciclo di opere della Kruger è invece il frutto di una critica ad ampio raggio dei meccanismi di comunicazione mass-mediale e degli stereotipi veicolati dai media, alla stessa serie appartiene ad esempio anche l'opera *Malcolm X (Not Angry Enough)*.

9. *Per concludere, un ultimo confronto lo vorrei fare tra Ketty La Rocca e Jenny Holzer, in particolare sull'uso e la potenza della parola nelle opere di queste due artiste. Entrambe, ad un certo punto del loro percorso, hanno usato gli spazi pubblici per distribuire – letteralmente – il loro pensiero e la loro creatività. Mi riferisco ad azioni performative come "Volantini sulla strada" di Ketty La Rocca (e l'uso delle segnaletiche in "Approdo") o i primi "Truisms" di Holzer stampati e distribuiti su dei volantini pubblicitari (così come su tabelloni segnapunti fino ad arrivare, poi, alle confezioni di profilattici); si tratta di una comunicazione non convenzionale che oggi viene assimilata a una forma di guerriglia marketing. Si trova d'accordo con ciò?*

Sì, anche se andrebbe precisato che queste pratiche hanno avuto un peso molto diverso nell'ambito dei percorsi delle due artiste. *Volantini sulla strada* è un episodio circoscritto – legato a una specifica occasione espositiva – e, sebbene molto interessante, non costituisce il fulcro del lavoro di La Rocca. L'assimilazione con le pratiche di "guerriglia

marketing” può essere una chiave interpretativa utile per comprendere le opere di Jenny Holzer, ma credo che spieghi solo in minima il lavoro di La Rocca.

## **Intervista ad Anna Lisa Baroni Frittelli, Galleria Frittelli Arte contemporanea**

*via e-mail in data 19/01/2021*

*1. Come nasce la vostra collezione? Come si è evoluta – o evolve tuttora – l'acquisizione delle opere? Il fatto di essere a Firenze, cuore delle sperimentazioni del Gruppo 70, vi avvicina particolarmente alla corrente della Poesia Visiva?*

Il fondatore della galleria, Carlo Frittelli, è stato un artista e un collezionista fin dagli anni '60. La vicinanza e l'amicizia con gli artisti di allora gli permise di acquisire opere importanti del periodo a partire dal gruppo di Astrattismo classico (Vinicio Berti, Gualtiero Nativi, Bruno Brunetti, Mario Nuti, Alvaro Monnini), per proseguire con Paolo Masi e Riccardo Guarneri, maestri della Pittura analitica, fino ad arrivare al Gruppo Settanta (Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti, Luciano Ori, Lucia Marcucci, Giuseppe Chiari e altri).

*2. La Galleria Frittelli Arte Contemporanea nasce dall'esperienza del Centro d'arte Spaziotempo, che fu sede di numerose mostre storiche. Segno quindi di continuità e rinnovamento allo stesso tempo. Può parlarmi di queste due realtà? Quali sono stati i presupposti e – se si può sapere – quali i progetti futuri per la collezione?*

Il Centro d'arte Spaziotempo è stato attivo fino al 2005 in Piazza Peruzzi (zona Santa Croce) a Firenze. Gli ambienti medievali di Spaziotempo hanno ospitato mostre degli artisti di cui sopra, collettive e monografiche, tra cui quelle di Gianni Bertini e Mimmo Rotella. Successivamente Carlo e Simone Frittelli hanno voluto dare un segno di rinnovamento creando uno spazio per l'arte contemporanea, nella zona di Novoli, a nord della città, ristrutturato dall'architetto Adolfo Natalini. La galleria, oltre alla promozione di giovani e storici artisti fuori dai circuiti mercantili, ha stabilito relazioni solide con istituzioni pubbliche e private per la documentazione e il prestito di opere. Frittelli arte

contemporanea è anche sede degli Archivi Generali dell'Opera di Gianni Bertini, dell'Opera Grafica di Pino Pascali, curati da molti anni da Myrna Galli, e dell'Opera di Luciano Ori. L'archivio della galleria è ricchissimo e in continuo aggiornamento, l'ho creato, ampliato e curato da quando è nata, comprende principalmente materiali riguardanti la storia artistica di Firenze (nelle sue connessioni con l'Italia e l'estero) e conserva fondi provenienti da Carlo Frittelli stesso, da Eugenio Miccini, Paolo Masi, Luciano Ori. Attualmente l'organizzazione del lavoro sul percorso delle artiste femministe tra le quali Paola Mattioli, Tomaso Binga, Diane Bond e Libera Mazzoleni è curata da Valentina Rigotti.

*3. Parlando nello specifico del lavoro di Ketty La Rocca e Lucia Marcucci, negli ultimi anni queste artiste sono state oggetto di numerosi studi, sia dal punto di vista prettamente stilistico, sia semiologico e infine rispetto agli studi sull'arte femminista. Per quanto riguarda la vostra collezione e i vostri intenti, continuano le ricerche da questo punto di vista?*

Ampliamo costantemente i documenti presenti nel nostro archivio su queste artiste, in particolare su Marcucci, siamo a disposizione per la visione dei materiali del nostro archivio per scopi scientifici e di studio in generale.

*4. Avendo visto che in collezione avete opere di Marcucci piuttosto recenti, mi viene naturale chiedere se intrattenete costanti rapporti con l'artista (e in generale con quelli che la galleria rappresenta). Se sì, principalmente in quali occasioni e per quali scopi?*

Il rapporto della galleria con Lucia è stato costante dal 1990, abbiamo una collezione vasta, una delle più importanti in Italia, a partire da un importante nucleo di opere storiche. I prestiti delle opere di Lucia in occasione di mostre in musei nazionali e internazionali sono numerosissimi.

Le principali mostre organizzate nella nostra galleria:

marzo 1993

Lucia Marcucci Miscellanea – Firenze, Centro d'arte Spaziotempo

Catalogo: Lucia Marcucci Miscellanea, testo critico di Gillo Dorfles, edizioni Spaziotempo, Firenze, 1993.

15 aprile – 5 maggio 2003

Lucia Marcucci Poesie visive 1963-2003 - Firenze, Palagio di Parte Guelfa (a cura di Lucilla Saccà)

Catalogo: Poesie Visive 1963-2003 Lucia Marcucci, a cura di Lucilla Saccà, edizioni Spaziotempo, Firenze, 2006.

19 marzo – 15 maggio 2010

Supervisiva Lucia Marcucci – Firenze, Frittelli arte contemporanea (a cura di Simone Frittelli, testi di Francesco Galluzzi e Enrico Ghezzi)

Catalogo: Supervisiva Lucia Marcucci, catalogo della mostra (Firenze), coedizione Carlo Cambi, Poggibonsi (SI) e Spaziotempo, Firenze, 2010

Abbiamo inoltre realizzato una cartella di serigrafie nel 2009 “12 volte Lucia”, l'edizione numerata del libro d'artista “Venezia salva” (omaggio a Simone Weil), sempre nel 2009, e la cartella “Pin up” 1965-2016.

*5. Quale credete sia la via migliore per valorizzare questo tipo di opere? Credete che, ad oggi, il movimento della Poesia Visiva non venga ancora considerato di pari importanza, al di là delle chiare differenze (ma anche i molti punti di contatto, se si pensa al tema della società dei consumi e all'uso del linguaggio), di altri movimenti contemporanei ad essa, quali la Pop o la Conceptual Art? Se sì, secondo voi quali sono le cause di ciò? Di certo la Firenze dell'epoca è stata estremamente attiva dal punto di vista artistico e culturale, ma veniva percepita comunque come una “piccola” realtà. Crede che questo*

*possa essere stato uno dei fattori che hanno influito sulla scarsa visibilità degli artisti? La Firenze di oggi è cambiata?*

La valorizzazione passa attraverso lo studio storico e archivistico, la presentazione e diffusione dell'opera di questi artisti/e in contesti adeguati alla loro importanza e al valore che hanno all'interno del dibattito politico e femminista degli anni '60-'70 e successivi. Sicuramente gli artisti della Poesia Visiva non sono stati premiati dal mercato come altri della stessa epoca e di altri indirizzi come quelli da te indicati. Tra le cause si possono riscontrare prima di tutto la tipologia delle loro opere, per le dimensioni e anche a volte per la comprensibilità dei linguaggi utilizzati, la vicinanza con forme di poesia più letteraria in senso tradizionale e il senso politico sottostante a molta della loro produzione. Inoltre, negli anni '60 e '70 le loro mostre/performance/lecture/ si svolgevano prevalentemente e per loro scelta in contesti laterali al sistema delle gallerie, in librerie (Feltrinelli, Guida), in circoli politici e sindacali (Italsider), case del popolo e festival spesso autorganizzati. I poeti visivi hanno lavorato perseguendo strategie d'indipendenza dalle regole del mercato speculativo, attraverso una rete internazionale di relazioni con gruppi, riviste, musicisti, performers, intellettuali e letterati, e solo parzialmente collegandosi a gallerie ufficiali.

*6. Rimanendo in argomento, mi interesserebbe avere una sua opinione personale sul confronto fra la Poesia Visiva e i suddetti due movimenti artistici (Pop e Concettuale), o meglio, sulle peculiarità dei poeti visivi rispetto a questi.*

A questo proposito vorrei citare un intervento chiarificatore di Marcucci su «Nuova presenza» n. 19-20, autunno-inverno 1965-1966, intitolato "Appunti per una poetica":

Appunti per una poetica

Lucia Marcucci su «Nuova presenza» n. 19-20, autunno-inverno 1965-1966

"La nostra azione segue un'ideologia precisa. Cioè si propone di portare il cosiddetto "uomo della strada" a trovarsi bene e a suo agio nel mondo tecnologico, a non essere

un alienato, a saper scegliere, a non essere passivamente condizionato da tutti gli stimoli (televisione, cinema, rotocalchi, pubblicità, quotidiani, ecc.) ma a prendere coscienza di potere e di sapere scegliere, portarlo dunque verso un'azione critica. Questa critica e, se vogliamo anche ironica, può essere veicolata appunto dall'artista d'oggi che, inserendosi nel mondo tecnologico e usufruendone il linguaggio giornalistico, pubblicitario, burocratico, politico, il nuovo “volgare” dunque, lo estrae e cambiandone il segno, sottopone la sua opera, costruita con il codice della comunicazione di massa, al fruitore, in modo che egli la possa decodificare e ne sottragga, come ultimo fine, una verifica demitizzante. [...] Appunto operando una decodificazione dell'usuale codice attraverso un contesto “estetico”, possiamo ancora considerare di fare “arte” e non un'arte individuale e fine a se stessa, ma un super-realismo (da non fraintendere), un'arte, dunque, alla portata di tutti. [...] Non resta dunque che operare in concomitanza e in concorrenza con tutti i meravigliosi mezzi tecnici e scientifici messi a nostra disposizione nell'attuale società. *Operazione di trasposizione dei materiali* per un riscatto “artistico”. *Operazione di contestazione* dei prodotti di persuasione occulta del mondo neocapitalistico per un riscatto critico. Infine *operazione ideologica*.” Come si vede il punto principale di contatto con l'arte concettuale, che tra l'altro viene teorizzata successivamente (Sol Lewitt 1967), è l'utilizzo di materiali eterogenei e per esprimere concetti e idee, ma il momento dell'ideazione e progetto dell'opera è nel concettuale preponderante e indirizza le opere al limite dell'autoreferenzialità, liberandosi dalla sottomissione ai materiali, mentre i poeti visivi non sono indifferenti al mezzo, e la realizzazione, anche se piuttosto indifferente alla qualità della tecnica, è una contaminazione e ibridazione militante, “il medium è il messaggio” è fondamentale per comprendere la poesia visiva. Per quanto riguarda il pop, ha senz'altro influenzato molto i poeti visivi, ma all'interno di un discorso che è principalmente interpretazione e decostruzione del sistema linguistico, i poeti visivi non costruiscono icone, le processano con modalità verbo visuali, in un'incessante attività critica di demitizzazione.



*7. Lucia Marcucci e Ketty La Rocca sono state due figure importantissime all'interno del Gruppo 70, e delle ricerche verbovisuali in generale. Non fosse altro che per le tematiche femministe, all'epoca così cruciali. Se si guardano le opere principali delle due artiste però le differenze risultano abbastanza chiare. Quali crede siano le maggiori differenze tra queste due poetesse visive? Un diverso approccio alla questione o semplicemente due diverse personalità?*

*Procedimento strutturato*

*fase ascendente*

*» elementare*

*» discendente*

*di qui elaborazione.*

*Di che cosa?*

*Ma di tutto cari signori!*

*Economia*

*politica*

*monopoli*

*industria*

*televisione*

*cinema*

*tecnocrazia*

*amore*

*e che altro?*

Questo è un brano di una poesia di Lucia Marcucci intitolata "Nell'epoca in cui Lenin operava", pubblicata su "Dopotutto", estratto da "Letteratura" n. 73 del 1965. I temi su

cui svolgerà il lavoro di Marcucci sono già qui tutti delineati: la critica costante, pungente, alla società dei consumi e la deriva identitaria che ne consegue, la contaminazione tra le discipline che all'epoca nascevano come strumenti in grado di comprendere la complessità della vita contemporanea nelle sue manifestazioni testuali, visive, tecniche, e l'urgenza di uscire dai ruoli delineati per conquistare un linguaggio proprio, decolonizzato. Anche La Rocca affronta fin da subito i limiti esistenziali della condizione femminile, sondandone gli aspetti psicologici, interiori, ma via via va scegliendo mezzi e tecniche aderenti al corpo, con gesti, calligrafie compulsive, segnali di "fotovita". Sono due percorsi a mio avviso totalmente differenti, quasi complementari tra loro.

*8. Ketty La Rocca è stata una figura importante per il gruppo della Poesia Visiva ma possiamo dire che ha intrapreso presto un percorso del tutto autonomo e particolare. Guardando al suo percorso si riscontrano opere che vanno dai primi collages su carta – assimilabili a quelli di Marcucci – come "Top Secret" (1965), in cui traspare la denuncia alla condizione della donna (in questo caso pare messa "in gabbia", confinata in una griglia), fino all'utilizzo dei nuovi media come il video per "Appendice per una supplica". Oltre al cambio di tecnica, si può dire che c'è stato anche un cambiamento più profondo? Un diverso discorso sul linguaggio? L'impressione è che si passi – e qui azzardo una forzatura – da un approccio più "pop" ad uno più "concettuale". È d'accordo con ciò?*

Sono d'accordo, anche se non definirei pop la poesia visiva, forse sarebbe meglio dire "antipop". L'opera di Lucia Marcucci è rimasta ispirata dal rapporto tra costruzione d'identità e linguaggio dei mass media (da lei spesso definito come "contesto mediatico imperante"), una costante fino ai suoi ultimi lavori, vedi i bozzetti di "Vetrata di Poesia visiva" del 2012, utilizzati per le grandi vetrate che hanno fatto da scenografia all'ultima sfilata Dior, in cui l'ambiente era paragonabile a quello di una grande Chiesa Gotica, tipo la Chapelle di Saint Louis a Parigi. Tra gli ultimi lavori di Lucia vorrei qui ricordare i collage eseguiti sui materiali/frammenti di "Wired" (2007/2008), rivista cult della cultura digitale a cavallo tra gli anni Novanta e Duemila, e presentati nella mostra "Supervisiva" nel 2010

presso Frittelli arte contemporanea. Il “neovolgare” teorizzato da Pignotti diventa qui uno strumento di lettura e guerriglia semiotica applicato al linguaggio, inglese, di internet. Dal 1968 La Rocca sceglie un percorso completamente diverso, s'interroga sulla crisi della comunicazione tra persone, in primo luogo tra lei stessa e gli altri. Si prenda uno dei testi pubblicati in “In principio erat”, Centro Di, Firenze 1971:

*pisò, pisello, l'amore è tanto bello*

*la bella molinara*

*che sale sulla scala*

*la scala del pavone*

*la penna del piccione*

*venga qua il figlio del re*

*alza la gamba ché tocca a te*

*ché tocca a te*

*ché tocca a te*

Un linguaggio ripetitivo, cantilenante, proveniente dall'infanzia diretta dagli adulti, viene alloggiato tra fotografie di mani e gesti, il principale strumento di comunicazione materna. L'ossessività del richiamo “you”, che fa da corollario alla fisicità delle mani, è una spinta a voler superare le narrazioni stereotipate che facciamo di noi stessi agli altri, i ruoli imposti, le gabbie comportamentali. La complessità della condizione femminile è dirompente nei lavori di Ketty La Rocca, è centrale come un nucleo teorico che viene via via sviluppato in una disciplina rivoluzionaria, i cui principali protagonisti sono il corpo e il linguaggio.

*9. Rispetto a La Rocca, Lucia Marcucci sembra esser stata più “coerente” nella scelta delle tematiche e delle tecniche utilizzate lungo la sua lunghissima ed intensa carriera:*

*ritroviamo quasi sempre collages (con più o meno varianti, come la pittura a mano o la tela emulsionata), fino ad arrivare alla serie dei libri d'artista, o libri oggetto/soggetto. Avendo notato che avete molte opere dell'artista, che spazio assume all'interno della vostra collezione? Quale pensate sia stata la sua importanza anche all'interno del Gruppo 70 e delle ricerche verbo-visive in generale?*

Le opere di Lucia Marcucci sono fondamentali nella nostra collezione, sia storicamente (si tratta di uno dei nuclei originari centrali della collezione) che attualmente, perché ci permettono di approfondire la nostra visione dell'arte delle artiste del dopoguerra, attraverso nuove acquisizioni, confronti, dialoghi, e progetti futuri. Tengo a ricordare che nel 2016 abbiamo progettato con la curatrice Raffaella Perna presso la nostra galleria la mostra "Altra misura. Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta", che proponeva – attraverso una selezione di circa cento opere – un'ampia panoramica del lavoro di undici artiste italiane (o attive stabilmente nel nostro Paese) che negli anni Settanta avevano scelto la fotografia come medium privilegiato per esplorare i nessi tra corpo e identità femminile e per rivendicare le istanze del personale e del vissuto: Tomaso Binga, Diane Bond, Lisetta Carmi, Nicole Gravier, Ketty La Rocca, Lucia Marcucci, Paola Mattioli, Libera Mazzoleni, Verita Monselles, Anna Oberto e Cloti Ricciardi. Queste artiste, tra cui La Rocca e Marcucci, hanno condotto una critica profonda delle immagini del femminile diffuse nella cultura visiva occidentale, dove il corpo della donna era ed è abitualmente sottoposto a un processo di reificazione. Questa mostra è stata fondamentale perché ha rilanciato le ricerche fatte negli ultimi anni sulla presenza di movimenti e istanze artistiche femminili. La storia dell'arte verrà riscritta sulla base di questi studi.

*10. Mi piacerebbe chiedere una sua opinione riguardo all'opera di Marcucci dal titolo "E' guerra d'eroi" (1965): questo collage sembra mostrarsi allo spettatore come una sorta di rebus, dal significato ambiguo e ironico – così come succede spesso nelle opere dei poeti visivi. Quale pensa sia il messaggio ultimo che l'artista voleva trasmettere? Allo stesso modo in "La poltrona del diavolo" (1965), l'artista sembra giocare con le tecniche*

*messe in campo dalla comunicazione pubblicitaria, da quella televisiva a quella dei rotocalchi. L'ironia e l'acutezza di lavori come questi sta quindi nel mutare – agendo dall'interno – gli stessi procedimenti usati?*

Le opere di Lucia Marcucci in quegli anni vanno lette nel senso di una demistificazione dell'ideologia dominante attraverso l'immagine del corpo femminile. Liberare l'identità femminile costruita da canoni maschili era un'urgenza vissuta su un doppio binario: quello privato, di vita vissuta scontrandosi con le convenzioni sociali dell'epoca, e quello artistico, attraverso opere di forte carica eversiva, linguistica e compositiva. Influenzati fortemente dagli studi di semiotica, i poeti visivi si cimentavano in opere che rimandavano sempre a qualcos'altro. In questo senso un collage di segni (foto, scritte, titoli, pubblicità) imperanti nei rotocalchi dell'epoca, diveniva una sorta di rebus del quale lo spettatore era costretto a cercare la soluzione, la “frase risolutiva”, il messaggio finale. In “E' guerra d'eroi” (1965) l'artista si prende gioco della dimensione romantica della guerra. La gioia della modella in primo piano è ambigua, da una parte sembra ridere della dichiarazione d'amore, dall'altra dei tentativi corazzati d'assalto al suo ventre nudo. In ultima analisi sembra dire “gloriatevi nel dolore della guerra, io mi difendo benissimo da sola”. Ne “La poltrona del diavolo” (1966) il tema principale è quello della seduzione: la seduzione del potere e quella del sesso. Di nuovo compare la parola “romanzo”, che rimanda ad avventure sentimentali, in questo caso in un contesto di genere giallo. La contrapposizione drammatica tra storia e fantasia è uno stimolo a interpretare le narrazioni correnti secondo un principio di realtà. Le vicende criminali, reali o fantastiche, tanto amate dal pubblico, si vestono di stereotipi dominanti, la figura della donna è sempre, al di là del suo volere, ideologizzata. In ogni caso si tratta di opere aperte a interpretazioni multidisciplinari, letture sovrapposte dai confini spesso non ben definiti.

*11. Personalmente, tra le opere che trovo più interessanti di Marcucci ci sono le tele emulsionate che riprendono iconografie antiche per le quali viene stravolto il significato grazie all'uso critico e irridente del linguaggio. Penso ad esempio a “Ecologia” e “Break”,*

*entrambe del 1973. Nei primi collages (di stampo femminista e rivolti alla critica sociale) il materiale iconico veniva recuperato dalle riviste e i rotocalchi dell'epoca – in un chiaro incontro/scontro con il mondo dei mass media – mentre qui Marcucci decide di riprendere simbologie e iconografie artistiche decisamente storicizzate. Quali crede siano i motivi che sottendono a questa scelta? È sia ideologica che estetica?*

Nei primi anni Settanta Marcucci, come altri poeti visivi, sperimenta l'uso della tela emulsionata. Il bianco e nero e l'immagine piatta che ne deriva permette di dare incisività alla contrapposizione o talvolta sottolineatura di testo e immagine. Le tele avevano come base bozzetti, vere e proprie poesie visive, che venivano fotografati e poi proiettati sul supporto. Dal confronto di alcuni di essi possiamo vedere la resa "drammatica", lapidea, del bianco e nero. È un percorso di raffinamento del linguaggio, l'acquisizione di una consapevolezza ulteriormente distillatoria, che finirà col mettere in gioco anche il corpo dell'artista, nella serie delle "Impronte" nella seconda parte degli anni Settanta.

*12. Per concludere, vorrei fare un confronto con il panorama attuale. Studiando il lavoro di artiste come Ketty La Rocca e Lucia Marcucci, il loro approccio, le loro ideologie, la loro schiettezza, è difficile fare a meno di trovare dei punti di contatto con alcune artiste del nostro tempo, quali Barbara Kruger o Jenny Holzer. Non solo nell'uso del testo all'interno delle rispettive opere, ma anche come visione artistica, una visione aperta a tutti, in contrasto con quel sistema dell'arte – e della società tutta – che, dal contesto del '68, credo debba ancora fare molti passi in avanti. Certamente la critica femminista è stata caratterizzata da alcuni cambiamenti rispetto all'epoca di La Rocca e Marcucci, ma è d'accordo nel dire che queste artiste (e non solo loro) hanno aperto la strada alle protagoniste dei nostri giorni? Che l'impatto che opere del genere - dai cartelloni pubblicitari ai led luminosi nelle piazze delle più grandi metropoli - possono ancora svolgere quel ruolo di critica e presa di coscienza, tanto auspicato negli anni Sessanta e Settanta? Cosa pensa possa accomunare tutte queste artiste? Come è stato detto da Lucia Marcucci in un'altra intervista, parlando del convegno fiorentino "Arte e*

*Comunicazione" (1963), tale tema è ancora estremamente attuale, per la società e per le ricerche artistiche contemporanee. Si trova d'accordo con questo?*

Il lavoro sulla comunicazione, l'analisi delle cifre comunicative della società degli uomini, la presa di coscienza che nell'espressione artistica è fondamentale, contrapporsi ai modi tradizionali di vedere, e di agire, sono alla base dell'opera di queste due artiste profondamente innovatrici. Gli strumenti critici messi a punto dalle artiste più giovani spesso riflettono un approccio esistenziale simile: entrare nel sistema dell'arte con l'urgenza di un protagonismo negato per lungo tempo.