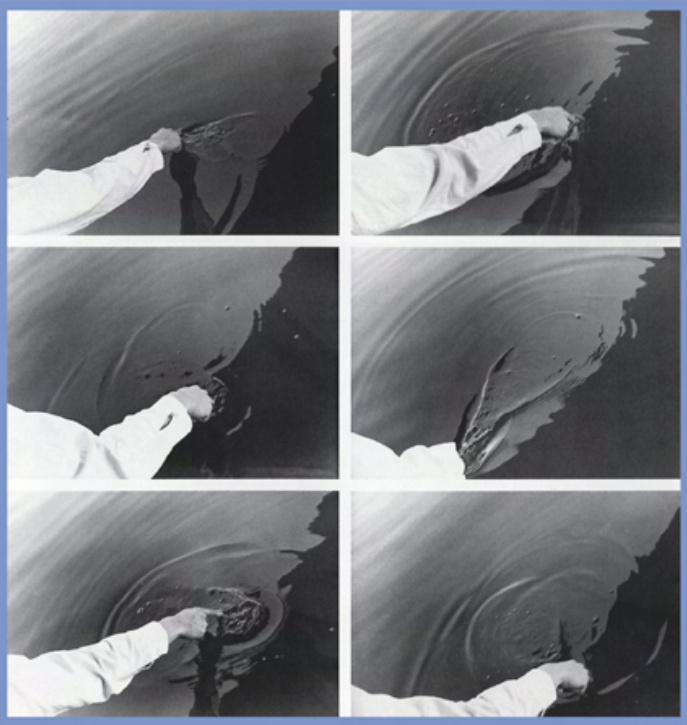
114

Ricerche di storia dell'arte

Rivista quadrimestrale / anno 2014



La *performance* in Italia: temi, protagonisti e problemi

Ricerche di storia dell'arte

2014

Carocci editore

Rivista quadrimestrale
edita da Carocci editore S.p.A., Roma

I fascicoli dedicati alla storia dell'arte (Serie: Arti visive) si alternano ad un fascicolo
dedicato ai temi della conservazione e del restauro (Serie: Conservazione e Restauro)

Direttore responsabile: Antonio Pinelli

Comitato direttivo: Elisabetta Pallottino, Antonio Pinelli

Progetto grafico: Ulderico Iorillo

Serie Arti visive
Direttore: Antonio Pinelli
Comitato di redazione: Silvia Bordini, Silvia Carandini, Luciana Cassanelli,
Michela di Macco, Maria Letizia Gualandi, Maria Grazia Messina, Jolanda Nigro Covre, Orietta Rossi

Serie Conservazione e Restauro
Direttore: Elisabetta Pallottino
Comitato di redazione: Francesco Paolo Fiore, Francesca Geremia, Francesco Giovannetti, Pier Nicola Pagliara, Antonio Pugliano,
Francesca Romana Stabile, Michele Zampilli

Abbonamento annuale 2014: Italia € 67,00; Europa € 85,00; Paesi extra-europei € 97,00.

Prezzo di un fascicolo: Italia n. singolo € 30,00; n. doppio € 58,00; Europa n. singolo € 37,00; n. doppio € 70,00;
Paesi extra-europei n. singolo € 41,00; n. doppio € 71,00.
Fascicoli arretrati: Italia n. singolo € 40,00; n. doppio € 65,00; Europa n. singolo € 47,00; n. doppio € 74,00;
Paesi extra-europei n. singolo € 48,00; n. doppio € 79,00.

Gli abbonamenti si possono sottoscrivere mediante versamento sul ccp 77228005 intestato a
Carocci editore S.p.A., corso Vittorio Emanuele II, 229, 00186 Roma, o inviando un assegno bancario
non trasferibile intestato a Carocci editore S.p.A., o tramite bonifico bancario sul c/c 000001409096
del Monte dei Paschi di Siena, filiale di Roma cod. 8710, Via Sicilia 203/A, 00187 Roma,
IBAN IT92C0103003301000001409096 - SWIFT BIC: PASCITM1Z70.
La sottoscrizione può essere effettuata anche collegandosi a www.carocci.it con pagamento mediante carta di credito.

Carocci editore S.p.A., Ufficio riviste
corso Vittorio Emanuele II, 229, 00186 Roma,
tel. 06 42818417 (orario: 9-13 da lunedì a venerdì) e-mail: riviste@carocci.it

Le informazioni sulla rivista, gli indici dei fascicoli pubblicati e i pdf degli articoli sono disponibii nella sezione Riviste su www.carocci.it

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 142 / 06-06-2014 (già 17484 / 19-12-1978)

Finito di stampare nel mese di aprile 2015 dalla tipografia Eurolit, Roma

ISSN 0392-7202
ISBN 978-88-430-7254-5

In copertina: Maurizio Nannucci, *Scrivere sull'acqua*, Firenze, 1973, particolare.

Ricerche
di storia dell'arte

114

La *performance* in Italia: temi, protagonisti e problemi

• Editoriale 4

FRANCESCA GALLO
Informare, osservare, agire: riviste, performance *e artisti* 5

GIORGIO ZANCHETTI, DAVIDE COLOMBO, LORENA GIURANNA, ELISABETTA SEM
Altre libertà. Pratiche performative e comportamentali nella poesia visuale italiana degli anni Sessanta e Settanta 20

CLAUDIO ZAMBIANCHI
«Oltre l'oggetto»: qualche considerazione su Arte Povera e performance 35

DANIELA LANCIONI
Perché Jannis Kounellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro? 46

• Fuori tema

FLORIANA CONTE
Monna Lisa col melograno: la marchesa Casati per l'arte del suo tempo 61

BRIGIDA MASCITTI
Nuovi contributi sullo scultore Arturo Dazzi. La poetica intimista e animalista 72

MANUEL BARRESE
Marcello Piacentini promotore di artisti e collezionista 83

• Summaries 95

Carocci editore

Giorgio Zanchetti, Davide Colombo, Lorena Giuranna, Elisabetta Sem

Altre libertà. Pratiche performative e comportamentali nella poesia visuale italiana degli anni Sessanta e Settanta

Le esperienze di azione poetica e di performance *sviluppate dalle neoavanguardie verbovisuali italiane a partire da un'originale riformulazione dei presupposti delle parole in libertà futuriste*

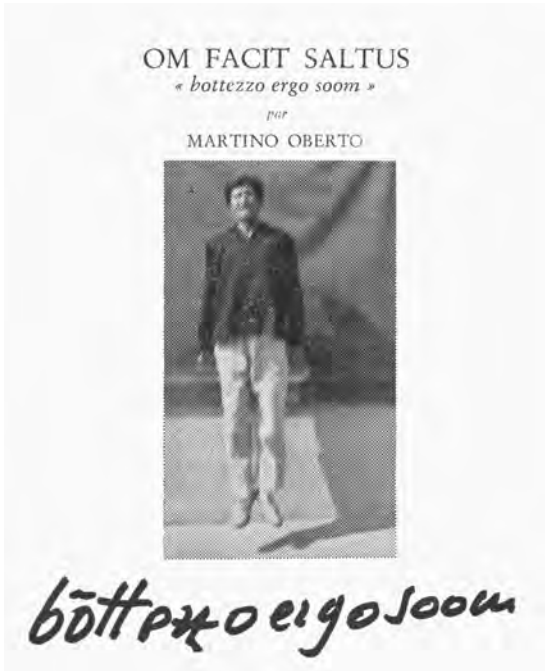
1. DALLE PAROLE IN LIBERTÀ FUTURISTE ALLE RICERCHE VERBOVISUALI DEGLI ANNI SESSANTA E SETTANTA

Anche nei suoi esiti performativi e sonori la nuova vena sperimentale delle seconde avanguardie verbovisuali italiane degli anni Sessanta e Settanta[1] può essere intesa come una proposta di sviluppo – profondamente consapevole dei propri precedenti storici e del mutato contesto socioculturale – di quella germinale «libertà» delle parole immaginata da Marinetti già a partire dal *Manifesto tecnico della letteratura futurista* del 1912 e, in modo più esplicito, in *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà* dell'anno successivo[2]. Non a caso, introducendo nel 1969 la mostra della *Poesia concreta* alla Biennale di Venezia, uno dei protagonisti della ricerca poetico-performativa degli anni Sessanta e Settanta, Arrigo Lora-Totino, rimandava senza mezzi termini al complesso delle regole fissate da Marinetti nel manifesto *La declamazione dinamica e sinottica* (1916): «Nella pagina parolibera, la parola – scomposta e ricomposta da leggi di accentuazione grafico-fonica – si fissa in organizzazione dinamico-ottica equivalente ad una dinamica fonica, in tavola audio visuale di plastica splendidamente geometrica. Tuttavia la poesia fonica è inimmaginabile senza il gesto e l'azione, vale a dire lo spettacolo»[3]. L'enorme ricchezza di forme e di declinazioni che ne scaturiscono costituisce un capitolo fondamentale per comprendere la nascita e i primi sviluppi dell'arte di comportamento in Italia, anche aprendo in direzione di contesti che travalicano quello della «poesia sonora» o della «poesia-azione» propriamente dette. In questo senso, è opportuno ricordare, almeno, le esperienze propriamente performative di poeti e artisti quali Nanni Balestrini, Luciano Caruso, Corrado Costa e William Xerra, Sarenco, Giulia Niccolai, Anna Oberto, Claudio Parmiggiani, Patrizia Vicinelli oppure, anche nei loro rapporti con il contesto internazionale di Fluxus, di musicisti quali Giuseppe Chiari, Walter Marchetti e Davide Mosconi[4], più esplicitamente orientati all'improvvisazione e al rapporto con la grafia musicale o con i mezzi di registrazione della fotografia e del video.

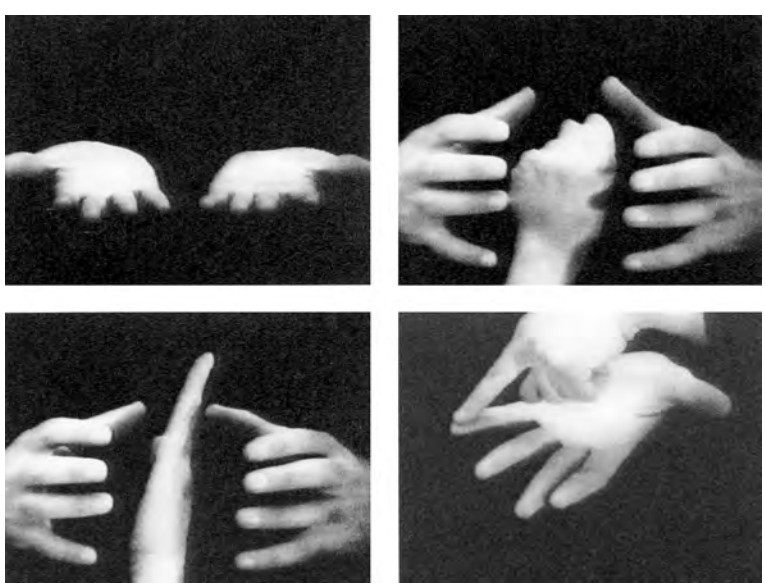
Raramente ricollegata al contesto performativo, la ricerca analitica sulla scrittura portata avanti da Martino Oberto (Genova 1925-2011) sin dagli anni Cinquanta si concreta in esperimenti videofilmici a carattere concettuale che, accanto alla più tradizionale declamazione di testi programmatici[5], contemplano la presenza fisica dell'artista e lo svolgimento di minimi interventi gestuali – di ascendenza dadaista o Fluxus – come l'ostensione tautologica di cartelli scritti in *Cogito ergo zoom* o il salto «pensierale» ironicamente inscenato con la straniante freddezza di un Buster Keaton in *OM fecit saltus. Bottezzo ergo soom* del 1967 (fig. 1)[6].

Tra i numerosi autori, a vario grado collegati con il contesto verbovisuale, che hanno svolto un ruolo da protagonisti nello sviluppo della *performance* e dell'arte di comportamento in Italia, può essere interessante approfondire il sistematico impegno in quest'ambito di Ketty La Rocca (La Spezia 1938-Firenze 1976): la gestualità sofferta e vibrante messa in scena nelle sue azioni e nei suoi video dei primi anni Settanta (fig. 2) distilla, in una chiave personale e innovativa, alcune delle strategie di coinvolgimento degli spettatori già attuate nell'ambito del Gruppo 70 di Firenze. Negli interventi performativi e nelle realizzazioni della Poesia Tecnologica del decennio precedente era preponderante la necessità di rompere con una tradizione letteraria aulica per lasciar irrompere nel corpo della poesia una serie di nuove istanze sociali, comunicazionali e ideologiche, legate alla sorprendente epifania delle comunicazioni di massa; al contrario, nella successiva ricerca dell'autrice, il corpo individuale è riscoperto, attraverso la mimica, la fonazione e la scrittura manuale, come luogo del tentativo e del fallimento della comunicazione interpersonale[7].

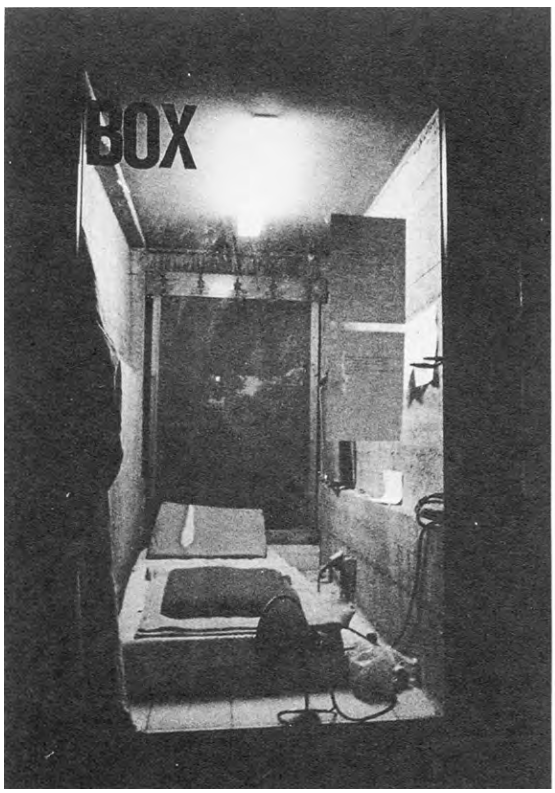
Tanto per Franco Vaccari (Modena 1936) quanto per Luca Patella (Roma 1934) la comunicazione verbale e la parola poetica costituiscono l'elemento di base per strutturare complessi percorsi narrativi e concettuali che investono, senza apparenti gerarchie e senza soluzione di continuità, tutti i linguaggi espressivi, dalla sonorità all'azione, all'attenzione analitica per l'interpretazione e la funzione sociale dell'immagine grafico-pittorica, fotografica e filmica. In una delle opere verbovisuali degli esordi – *Teleogryllus / Il repertorio sonoro del grillo di campo*, esposta nella prima mostra personale di *Poesie visive*, alla Galleria dell'Elefante di Venezia, nel 1967 – Vaccari decontestualizza il tracciato della rappresentazione grafica

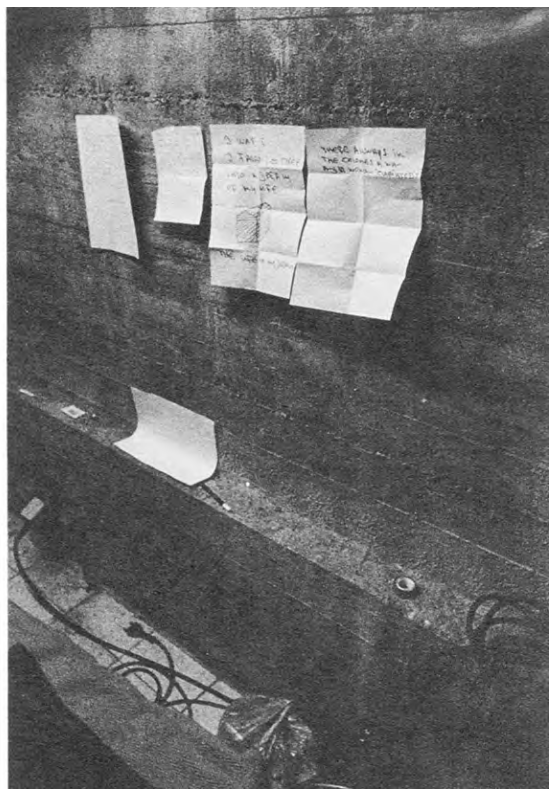


1. Martino Oberto, *OM fecit saltus. Bottezzo ergo soom*, 1967, da «Phantomas», XX, n. 124, Bruxelles, aprile 1973.



2. Ketty La Rocca, *Appendice per una supplica*, immagini da video in bianco e nero, 1972.





3 a-b. F. Vaccari, *Spazio privato in spazio pubblico*, installazione, Bologna, Galleria civica d'arte moderna, *Settimana internazionale della* performance, 1-6 giugno 1977.

delle frequenze sonore dei richiami di sfida o di corteggiamento del grillo di campo, trasformando una semplice informazione tecnico-scientifica in una sorta di grande partitura segnica, che allude ironicamente ai meccanismi di «registrazione» caratteristici della musica elettronica, dell'arte di comportamento e della poesia sonora. Negli anni successivi – senza lasciarsi, peraltro, intrappolare da un eccessivo distacco entomologico, ma, al contrario, sviluppando una pionieristica attitudine per una partecipata arte «di relazione» – Vaccari, nelle sue note *Esposizioni in tempo reale*, si limiterà talvolta ad innescare azioni e situazioni creative all'interno delle quali la dinamica degli eventi, l'imprevisto e l'iniziativa stessa del pubblico assumono una centralità determinante, contribuendo a liberare l'artista dagli aspetti più rigidi e assertivi del suo ruolo di autore[8]. Ad esempio, riproponendo alla storica *Settimana Internazionale della Performance*, tenutasi alla Galleria d'arte moderna di Bologna nel giugno del 1977, la propria *Esposizione in tempo reale n. 9. I sogni* (1975), Vaccari ne piegava l'individualistico progetto iniziale («Alla sera quando la galleria chiude verrò a dormire in quest'ambiente e il giorno dopo esporrò i sogni fatti durante la notte») all'imprevista necessità di un tetto da parte di alcuni amici: «Ero fermamente intenzionato ad attuare il progetto iniziale ma ho dovuto cedere alle richieste di amici che avevano assoluta necessità di questo ambiente per passare la notte. In cambio sono loro che alla mattina espongono i sogni»[9]. L'asettica freddezza comunicativa dei semplici cartelli dattiloscritti affissi dall'autore contrasta volutamente con gli unici elementi visibili e documentati dalle fotografie dell'azione: la presenza del giaciglio disfatto e la condivisione, in forma scritta, con piccoli disegni esplicativi, delle più intime esperienze oniriche (fig. 3). Patella invece, nella stessa occasione bolognese, presentava l'installazione *Sedia elettrica / S'odi: acustica!* (fig. 4) e la *performance Semanticamente / Se ma antica mente*, entrambe basate sulla lettura ad alta voce, variamente destrutturata e intervallata, del flusso di coscienza teorico-critico e poetico della sua *Gazzetta ufficiale di Luca Patella*: «dalle libere associazioni dei fonemi ed ancor più dei lessemi e morfemi nascono, in contrasto con le noiose classificazioni dei linguisti e semiologi, effetti gustosamente estetici, sollecita-

zioni erotiche e un piacere ludico contagioso che si propaga rapidamente [...] tra tutti i presenti»[10].

2. ARRIGO LORA-TOTINO: IN SCENA LA PAROLA!

La complessa opera poetico-performativa di Arrigo Lora-Totino (Torino 1928) si articola intorno alle potenzialità espressive della parola, alla lettura analitica dei segmenti fonetici, al rovesciamento lessicale e stilistico, al paradosso semantico, all'ironica deflagrazione del linguaggio verbale attraverso il gesto mimico, che sfiora l'annullamento della parola, nel silenzio destabilizzante delle forme di comunicazione. Tra i più autorevoli esponenti della poesia italiana, nonché studioso e interprete del paroliberismo futurista, Lora-Totino ha realizzato più di 180 spettacoli in Italia e in Europa, svolgendo tra gli anni Sessanta e Settanta un fondamentale lavoro di ricerca e di prima divulgazione della poesia concreta internazionale, attraverso la rivista «Modulo» (1966), e della poesia sonora, curando nel 1969 una sezione della Biennale di Venezia e nel 1978 l'antologia *Futura*[11], che parte dal futurismo e si chiude con i virtuosismi vocali di Demetrio Stratos e Lora-Totino stesso[12].

Il suo lavoro poetico si articola in tre nuclei fondamentali: la visualità della scrittura, la sonorità della parola e la loro declinazione gestuale. Dalle prime sperimentazioni letterarie, durante gli anni di direzione della rivista «antipiugiù» (1961-66), Lora-Totino approda alla poesia concreta (cristallizzata in «verbotettura») e visuale, giungendo infine allo sviluppo tridimensionale di quelle ricerche in figure solide, i cosiddetti «corpi di poesia». Lo studio sulle potenzialità acustiche della parola parlata e l'indagine sul suono-rumore prodotto da strumenti vocali inediti (come l'idromegafono, per la creazione della cosiddetta «poesia liquida», il rotormegafono, il mozzaparole, il tritaparole) o suonando «tattilmente» lastre metalliche e carte (*Carta canta*, 1977) costituiscono il secondo tema. L'ultimo nucleo riguarda l'interpretazione «scenica» della parola, nelle forme della sintesi teatrale futurista, della mimodeclamazione e, soprattutto, delle partiture gestuali di poesia ginnica: traduzione di brevi bisticci verbali in movimenti mimici che svelano un *nonsense* della lingua, un rovesciamento ironico e perturbante delle convenzioni del parlato. Come ha scritto lo stesso Lora-Totino: «I valori poetici della parola si spostano da un equilibrio instabile tra significato e significante qual era nella poesia tradizionale, ad una situazione del testo ove il significante prevale sul significato, con tutte le conseguenze che ciò comporta [...]. È ciò che io ho chiamato *Teatro della Parola*, ove la parola è il protagonista e al contempo l'antagonista di se stessa»[13].

Il primo esperimento sonoro di Lora-Totino risale al 1964, nell'ambito della ricerca acustico-visiva presso lo Studio di Informazione Estetica di Torino. L'autore «taglia, sminuzza, polverizza l'evento parlato precedentemente registrato»[14], sviluppando un'indagine empirica sulle unità elementari sonore della parola, i fonemi. Lo studio sulla declamazione dei testi futuristi suggerisce a Lora-Totino il problema di come pronunciare correttamente frasi e singole parole trascritte in differenti corpi e caratteri tipografici, vere e proprie battute di partiture vocali. Esse sono il risultato

4. Luca Patella, *Sedia elettrica / S'odi: acustica!*, installazione, Bologna, Galleria civica d'arte moderna, *Settimana internazionale della* performance, 1-6 giugno 1977.

finale di un lungo processo di trascrizione simbolica che nasce dalla stessa comunicazione tra gli esseri umani: «L'intonazione, in un'accezione più ristretta, può essere intesa come 'melodia naturale' del parlato, ove quel 'naturale' sta per svolgimento melodico libero, svincolato da qualsiasi notazione artificiale del pentagramma. E però si tratta sempre e comunque di melodia, anche se al limite il testo si riducesse alla consultazione di una guida telefonica»[15]. La lingua obbedisce alle leggi della grammatica e della sintassi, ma Lora-Totino si insinua nei meandri delle interiezioni per esprimere uno stato d'animo[16]. L'autore sperimenta inoltre la propria capacità diaframmatica che, prevalendo sulla componente intenzionale della pronuncia, gli fa scoprire modi di fonazione inediti e più potenti che lo avvicinano alle formule espressive dei Lettristi ed Ultralettristi francesi, come François Dufrêne e Henri Chopin.

La poesia sonora ha uno sviluppo «a-verbale» nella cosiddetta «poesia liquida» (fig. 5), annullandosi conseguentemente nel rumorismo, condizione primitiva o ultramoderna del linguaggio che si azzera o si amplia nella dimensione del suono-rumore e che non può prescindere dall'incontro con lo spettatore-uditore[17]. Lora-Totino approda alla rappresentazione dei testi dell'avanguardia storica e della neoavanguardia degli anni Sessanta e Settanta attraverso uno studio e una messa in scena accostabile, ma non assimilabile, al lavoro di un mimo o di un attore. Dal 1978 al 1982 porta in scena, per la regia Lorenzo Vitalone e con l'attrice e danzatrice Valeria Magli, lo spettacolo *Futura* (fig. 6). Tra il 1978 e il 1998 realizza, da solo o con uno o più interpreti, *Il Teatro della*

5. Arrigo Lora-Totino, *Poesia liquida*, Lipsia, 1982.

6. Arrigo Lora-Totino e Valeria Magli interpretano *Spasimi e deliri di deliri e di spasimi*, di Nelson Morpurgo, spettacolo Futura, Milano, Teatro Gerolamo, 1982.

7. Arrigo Lora-Totino, *Indecisione*, dalla serie *Fotodinamiche simultanee*, Torino, 1976.

Parola, spettacolo che si compone di mimodeclamazioni, poesie sonore e performance poetico gestuali.

Il naturale e conseguente punto di arrivo della ricerca sulla parola è l'integrazione tra significante, significato, suono e relativa traduzione in sequenze gestuali, una tessitura complessa e dinamica che dà luogo alla «poesia ginnica», un genere specifico di poesia gestuale che Lora-Totino crea nei primi anni Settanta. Nella poesia ginnica *Rivoluzione*, la rotazione del corpo e delle mani del *performer* accompagna ironicamente la declamazione sillabica del titolo; *Indecisione* è giocata sulla pronuncia di un «no», un «se» e un «sì», reso scenicamente con un saltello (fig. 7); *Stilistica* è un irriverente omaggio alla scultura, attraverso un gioco di omofonie e di corrispondenze semantiche tra le parole «stella», «stele», «statua», «torso» e «stile».

In occasione della *Settimana Internazionale della Performance* di Bologna del 1977 (figg. 8, 9), Francesca Alinovi commenta così la sua esibi-

8. Arrigo Lora-Totino, *Poesia ginnica*, Bologna, Galleria civica d'arte moderna, *Settimana internazionale della* performance, 1-6 giugno 1977.

9. [Andrea Pazienza], *Caricatura di Arrigo Lora-Totino mentre esegue una Poesia ginnica*, dal manifesto della *Settimana Internazionale della* performance, Bologna, Galleria civica d'arte moderna, 1-6 giugno 1977.

zione: «Arrigo Lora-Totino ha offerto un eccellente spettacolo di poesia mimata e declamata, dimenandosi con suprema grazia e stile e facendo vibrare tutte le corde, compresi i muscoli e i tendini, del suo corpo. Convinto, come Russolo, che la voce umana possieda 'ricchezze timbriche che nessuna orchestra possiede', e, come Marinetti, che le gambe e le braccia debbano partecipare alla declamazione poetica almeno quanto la bocca, Lora-Totino trasforma il proprio corpo in un perfetto strumento musicale, assai più completo ed efficace di qualsiasi altro congegno costruito artificialmente perché in grado di offrire, da solo e senza l'intervento di nessuna apparecchiatura esterna, tutte le possibili vibrazioni e intonazioni acustiche»[18].

3. ADRIANO SPATOLA, EUGENIO MICCINI, MAURIZIO NANNUCCI: LA POESIA COME PROGETTO TOTALE, LA POESIA COME PROGETTO IDEALE

«Mi onoro di questa morte. Farò una marcia funebre sul mio corpo»[19], così Adriano Spatola (Sapjane 1941-Sant'Ilario d'Enza 1988) esordisce in quella che sarà la sua ultima *performance*, registrata a Roma il 21 novembre 1988 per l'audiorivista «Baobab». Negli ultimi anni di vita, Spatola si dedica sempre più marcatamente alla *performance*, offrendo al pubblico, come scrive Giovanni Fontana, «il poema di sé»[20]. «Ogni singola parola è una tempesta di gesti», dice Spatola, ricordato da chi ha assistito alle sue azioni poetiche come artista dotato di una presenza scenica a tratti sciamanica, per la forza espressiva della voce e del corpo.

Di formazione letteraria e poetica, Adriano Spatola giunge presto alla svolta verso i modi poetici e visivi nei primi anni Sessanta, quando conosce i Poeti Concreti e il fenomeno Fluxus, apprezzandone l'intermedialità. Da questo momento l'idea di «poesia totale», vero e fecondissimo assillo dell'artista, diventa presente in ogni progetto. La questione della totalità prevede che la poesia non abbia una struttura definitiva e suggerisce che il lettore non sia passivo, ma usi gli strumenti creativi del poeta. In quest'ottica vanno intese le opere *Puzzle poem*, scatola realizzata nel 1965 con Claudio Parmiggiani, nella quale il lettore deve comporre l'oggetto poetico per poterlo leggere (fig. 10), e *Zeroglifico*[21], edizione che inaugura la serie più conosciuta delle omonime tavole di poesia concreta in cui la parola si perde nel lavoro artigianale di intaglio delle lettere. Lo stesso Spatola ribadisce il valore performativo e sonoro anche di queste sue opere verbo-visuali, quando scrive: «Gli 'Zeroglifici' sono anche partiture, ed è forse per questo che il rapporto tra parola e immagine (da qualsiasi punto di vista lo si guardi) sembra esistere unicamente in una zona percorsa da richiami per l'orecchio o, al limite, per la mente»[22]. Il fatto di concepire gli *Zeroglifici* come partiture è la naturale conseguenza di un pensiero poetico che non si esaurisce sulla carta, ma aspira ad essere voce per rendere la poesia un'esperienza della vita, realizzata con la vita. Nasce così – dopo altre pubblicazioni, tra cui la memorabile antologia «Geiger», fondata da Spatola con il fratello Maurizio, e «Tam Tam», con Giulia Niccolai – la prima audiorivista di poesia sonora italiana: «Baobab» (fig. 11). Tutti gli articoli della rivista sono brani poetici, realizzati da artisti *performer* che lavorano con la voce. Il progetto prende vita in collaborazione con l'editore reggiano Ivano Burani ed è prodotto per l'etichetta Pubbliart. All'originale rivista in cassette, diretta da Spatola per dieci anni dal 1978 al 1988[23], partecipano molti tra i più noti poeti visivi italiani e internazionali: oltre a Spatola e a Giulia Niccolai collaborano, tra gli altri, Julien Blaine, Dick Higgins, Maurizio Nannucci, Arrigo Lora-Totino, Laurie Anderson, Henri Chopin, Stelio Maria Martini, Irma Blank, Emilio Isgrò, Giovanni Fontana, Eugenio Miccini. Tra i brani scritti e interpretati da Spatola si possono ascoltare una partecipata versione di *Aviation/Aviateur*[24], della serie degli «Algoritmi», poemi concreti costruiti sul modello del chiasmo, in cui l'accento è posto sulla distinzione tra il concetto e il suo esito pratico; oppure la pseudo-intervista *La nascita del «dolce stil suono»*[25], in cui le domande precise e già ricche di contenuti del presunto critico vengono semplicemente e ironicamente ripetute dall'artista intervistato.

Lo spirito con cui nasce il progetto di «Baobab» si fonda sull'apologia della voce, colta in un esercizio fonetico basilare, privo di effetti sonori sofisticati. Le registrazioni sono volutamente impure, piene di schiocchi e di fruscii; lo stile è caratterizzato da differenti codici espressivi vicini al teatro da camera; anche la poesia si fa a volte elementare, con sonorità grezze o sofisticatissime, giochi verbali e spiazzamenti concettuali continui. Tutto per sollecitare un immaginario sonoro al di là della musica e al di là della poesia.

«Se me se noi se siamo se sei se sono se sento se suono se sé se il seme io sono se il senso del seme del soma se il sema del senso del soma se il soma del seme del senso se insomma il semema sono io son me sei te sono loro allora noi siamo il senso il seme il soma ma se noi siamo il senso il sema il soma il seme del mondo il seme del soma il segno del seme chissà se il mondo lo sa che un senso ce l'ha chissà se lo sa che io lo so [...]». Questo

flusso di parole, che il sibilo della lettera *s* rende particolarmente musicale, è il contributo performativo di Eugenio Miccini (Firenze 1925-2007) per «Baobab» n. 8. Nel brano appare evidente il particolarissimo modo di Miccini di esprimere l'aspetto ideologico della propria attività poetica: «un ripensamento permanente della vita attraverso l'ottica della semiologia»[26].

L'aspetto performativo della parola poetica accompagna tutta l'attività artistica di Miccini. Noto come fondatore, insieme a Lamberto Pignotti, della Poesia Visiva e attivo dal 1963 nel Gruppo 70, Miccini è uno dei protagonisti storici dell'impegno politico attraverso la poesia. Spinto da interessi ideologici che premono verso una presenza reale, e non più solo «sulla carta», da parte del poeta, Miccini, ancora prima di Spatola, si ritrova sperimentatore della poesia totale. Le prime azioni poetiche avvengono subito dopo la nascita della Poesia Visiva o Tecnologica del Gruppo 70 e ruotano intorno all'uso dei *mass-media*. È del 1964 il progetto *Poesie e no*: uno spettacolo multimediale itinerante in cui Miccini, Lamberto Pignotti e Lucia Marcucci declamano dal palcoscenico (talvolta improvvisato in una piazza) frammenti prelevati dai giornali, scritte che vengono assemblate dal lavoro vocale come fossero *collage* di poesia visiva; contemporaneamente sul palco il pittore Antonio Bueno affigge manifesti pubblicitari, intervenendo pittoricamente su di essi, mentre nell'aria si diffonde un *mix* di musica classica e da *juke-box*. Della *performance* sonora dei tre artisti fanno parte anche dichiarazioni di poetica, interventi polemici e ideologici, proiezioni di montaggi televisivi, notizie dell'ultima ora e commenti surreali, in un'ottica di spettacolo totale che rivede il ruolo del poeta, accostandolo a quello di un aedo contemporaneo.

Negli anni Settanta si susseguono attività performative in cui la parola ha continui risvolti sinestetici, multimediali e di coinvolgimento attivo del pubblico (fig. 12), caratteristiche – queste – nate dall'impronta ideologica e attivista di tutta l'attività di Miccini. Ne sono esempio *Poema sinergico*, a cura del Gruppo Tèchne, agito da Miccini, Marcucci, Vanna Castellani e Andrea Granchi, ospitato al Festival Internazionale di poesia *Poetiche*, tenutosi a Ivrea nel 1973[27]; oppure *Contro-informazione*, una conferenza-*performance* tenuta dall'artista al cinema Dante di Suzzara, sempre nella prospettiva dello spettacolo totale[28].

Tuttavia, dalla fine degli anni Settanta, le azioni di Miccini risentono di un graduale abbandono dei toni di militanza e virano verso modi più astratti, spesso riferendosi alla dimensione del

10. Adriano Spatola e Claudio Parmiggiani, *Puzzle poem*, 1965.

11. «Baobab», Reggio Emilia, 1978-1997.

12. Eugenio Miccini, *Giornale parlato*, Firenze, Piazza della Signoria, 1971.

mito e dell'archetipo. Al centro di alcune azioni realizzate in questo periodo Miccini colloca la parola «poesia», ottenuta con della terra, dandole poi fuoco, in una simbolica dissoluzione rituale del *logos* da parte degli elementi basilari per la vita. Nel settembre del 1980 Miccini è nuovamente a Suzzara, al festival *Subzara, il fiume, la gente, la festa*, dove presenta l'azione *Ontologia naturale*. Così la descrive egli stesso: «In questa epoca di enfasi tecnologiche, un disperso sentimento di natura ci richiama alle fascinazioni delle origini, che è memoria del tempo e, forse, profezia. Ciò che evocano l'acqua, l'aria, la terra e il fuoco – le 'radici' della filosofia presocratica – è incomparabile. Tutta la nostra vita ne è presa. Il flusso continuo delle cose di natura suggerisce il divenire dell'universo e, insieme, il mutare della nostra vicenda di uomini [...]. In questa 'Ontologia materialistica', come è stata definita, faccio agire gli elementi nelle loro naturali epifanie, per suscitare nella nostra coscienza di 'primitivi' imperfetti i fantasmi del meraviglioso, per esorcizzare le facili tentazioni escatologiche o irrazionalistiche, per mostrare le immagini di uno smemorato stupore per il perdersi ed il rigenerarsi infinitamente del Lògos. Insomma la storia»[29].

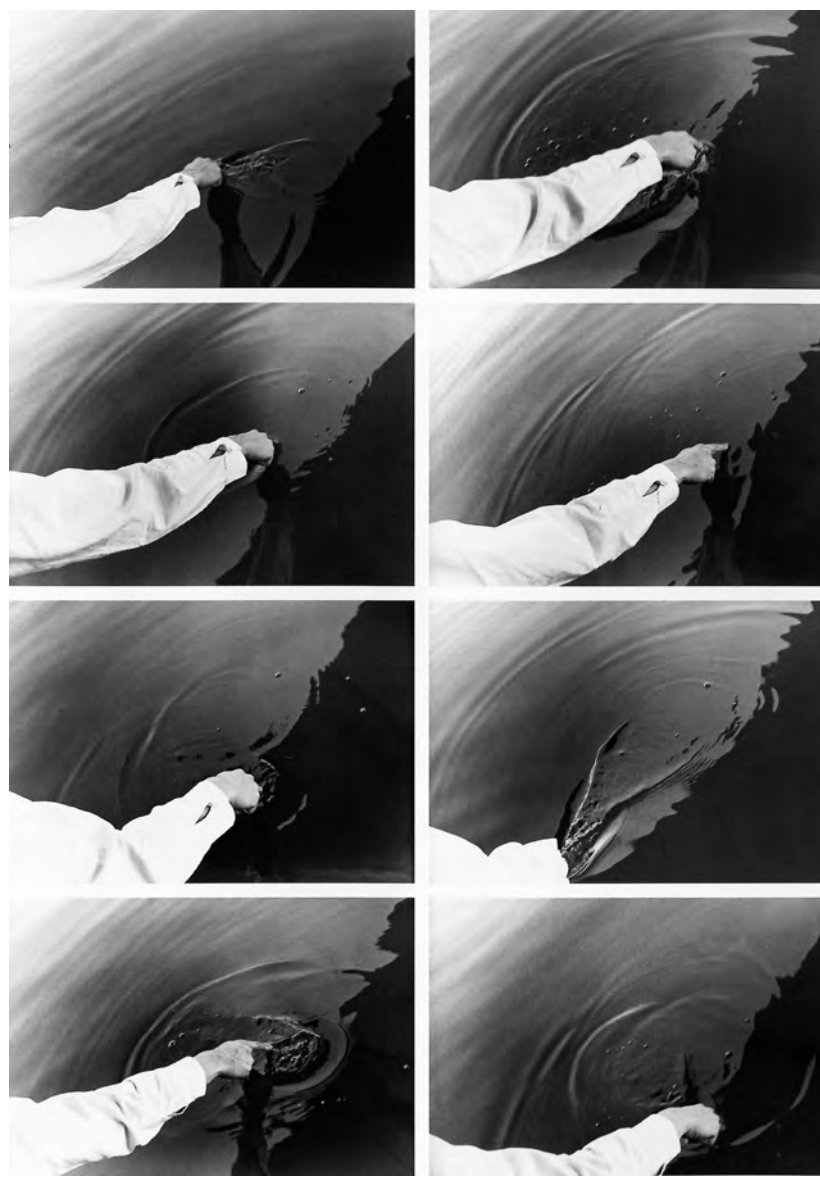
Nella prima metà degli anni Sessanta, Maurizio Nannucci (Firenze 1939) definisce gli elementi fondamentali della sua ricerca visiva, esplorando le relazioni tra arte e linguaggio anche attraverso i media più convenzionali, in voga all'epoca presso molti artisti, quali il film, il video, i dischi e il computer. Nello stesso periodo stabilisce rapporti con gli artisti del movimento Fluxus, s'interessa alla poesia visuale e collabora con lo studio S2FM (Studio di Fonologia Musicale di Firenze) per la produzione di musica elettronica, concentrandosi sulle installazioni sonore, sull'uso della voce e delle parole. Il suo lavoro sulla parola sembra rivolto a portare una crisi nella relazione tra significante e significato. Si tratta di una crisi necessaria a trovare un personale codice espressivo: nei *Dattilogrammi*, primi lavori di matrice concretista degli anni Sessanta, la parola dattiloscritta disegna semplicemente un ritmo visivo, una *texture* di segni. Analogamente nel brano *Cut words*, contenuto nel numero 2 di «Baobab», Nannucci utilizza il discorso orale come puro suono, frammentando le parole le priva di significato, ma rifiuta di conferire ai fonemi una musicalità o un'armonia. Un altro importante esempio di tradimento della parola avviene, nell'ambito della scrittura, come conseguenza di un gesto: nella *performance Scrivere sull'acqua*, realizzata sull'Arno a Firenze nel 1973, l'artista viene fotografato mentre, per circa un minuto, scrive sulla superficie dell'acqua del fiume. Delle parole rimane traccia solo per pochi attimi, talvolta insufficienti anche alla stessa macchina fotografica per carpire la forma della scrittura (fig. 13). In una *performance* dello stesso anno l'artista scrive camminando: egli percorre una serie di vie componendo astrattamente con il suo itinerario la traccia topografica della parola «star», suggerendo così un parallelismo tra il codice della scrittura e la mappatura dei luoghi, che è a sua volta un codice di orientamento per l'uomo. Infine, Nannucci mette in crisi anche la sintassi nell'operazione *Parole / Mots / Words / Wörter*, «audiowork» realizzato a Firenze nel 1976, con la partecipazione dei servizi culturali del Giornale Radio 3 della Rai e Prodotto da Recorthings e Zona Edizioni[30]. Durante quest'azione urbana l'autore si aggira per la città carpendo parole ai passanti, registrandole e montandole in libera successione. Le parole, estrapolate da uno spazio-tempo che ne legittima l'esistenza, diventano messaggi in codice, resti di discorsi mancati o finiti chissà dove.

Quelle di Nannucci sono azioni semplici e precise, fortemente concettuali. L'artista non ha la pretesa di una poesia totale, i tradimenti delle convenzioni linguistiche che l'autore compie sono atti a suggerire riflessioni, più che a evocare nuove derive poetiche con

messaggi sinestetici. L'attività artistica di Nannucci evolverà nelle note configurazioni di lettere al neon, poesie fredde e dal tono teorico, ma la sua, come nota Germano Celant, è «un'arte filosofica e teoretica, da non confondere con la teoria dell'arte»[31].

4. EMILIO VILLA: «PAR L'ART SONORE»

Un caso a sé, ma particolarmente significativo, anche per il suo ruolo anticipatore e seminale nei confronti della neoavanguardia letteraria e artistica degli anni Sessanta, è quello del poeta Emilio Villa (Affori, Mi, 1914-Rieti, 2003). Affrancatosi dalle influenze ermetiche degli anni Trenta, è con *E ma dopo* (1950)[32] e soprattutto con le *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica* (1955)[33], con opere di Alberto Burri, che Villa dà il via alla sua personalissima e radicale rivitalizzazione del linguaggio poetico che raggiungerà l'apice nella raccolta *Heurarium* (1961)[34]. Per Villa il linguaggio è un concreto veicolo di stilemi o lacerti culturali e sopravvivenze etimologiche tra una civiltà e l'altra, da trattare con impeto divinatorio, proiezioni polisemiche, ironia e ambiguità che ne rivelano la distanza dalle cose, nella consa-

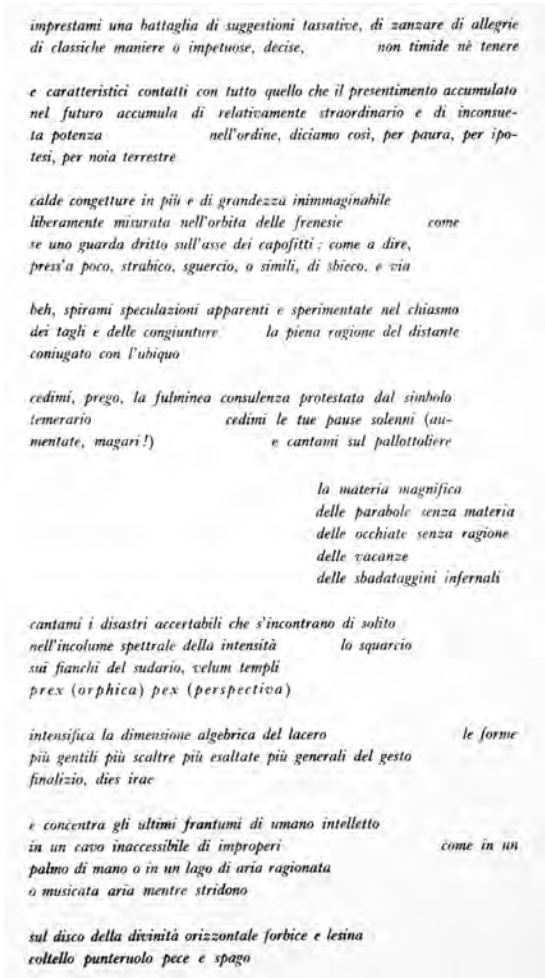


13. Maurizio Nannucci, *Scrivere sull'Acqua*, Firenze, 1973.

pevolezza dell'impossibilità di un'unica verità nel fluire perenne del tutto.

L'operazione poetica di Villa è un'azione sul *verbum* che conduce a una nuova e originaria percezione del *phonos* per ritrovare l'autenticità e l'energia dei gesti grafici primitivi. Le *17 variazioni*, infatti, sono componimenti poetici plurilinguistici, presentati come variazioni per un'«ideologia fonetica»; sono un compendio di possibili variabili della scrittura poetica in nome di una *phoné* invocata – nella prima variazione *Imprestami una battaglia* – come musa, come voce primordiale, come seme di un'energia germinale che si scopre all'interno dell'assenza, del silenzio e del nulla (fig. 14). Il poeta è in bilico – necessario e inevitabile – tra uno straniamento semantico e una resistenza di senso. Il discorso apparentemente prosastico, dialogico, talvolta esplicativo, sapienziale o lirico, è aggredito grazie alla tagliente ironia, alla scomposizione sintattica e a un procedimento strutturato non per ardimenti logici, ma per accumulo di immagini (vicine al *nonsense*), tramite intromissioni e alternanze plurilinguistiche, assonanze e giochi fonetici in nome de «l'art sonore», deformazioni lessicali e scomposizioni grafiche e spaziali; inoltre prevalgono strutture compositive vicine alle cantilene e alle filastrocche, alle iscrizioni lapidarie ed epigrafiche, alle litanie sacre ed ecclesiastiche che vivono della sintesi analogica ed enigmatica. Questa percezione iperacuta del *phonos*, che va calata in una ricerca delle origini ideografiche del linguaggio nell'ambito di una «mitografia delle Origini» tutta villiana, è certamente influenzata dalla sua formazione di studioso di lingue semitiche e antiche e di traduttore della Bibbia (dal 1953), dell'Odissea e di altri testi.

Il tema del fonema è centrale anche nei due testi di Villa sull'opera di Giuseppe Capogrossi pubblicati nel catalogo della mostra dell'artista alla Galleria L'Attico di Roma, nel 1962 (fig. 15)[35]. Sia il primo, scritto in occasione della mostra, ma con una seconda parte stesa in latino nei primi anni Cinquanta, sia il secondo, scritto in francese e datato settembre 1953, sono pensati come «lettura fonetica» delle strutture segniche di Capogrossi, che Villa ricrea verbalmente e visivamente: da un lato, ogni fonema, ogni *vox*, intesa come nucleo base del significante, corrisponde al segno grafico; dall'altro, le «agglomerazioni fonetiche» e le iterazioni, articolazioni e deformazioni lessicali nella pagina riflettono la mobilità illimitata dei segni nello spazio della superficie pittorica. Il poeta legge il segno capogrossiano in chiave linguistica come *hapax legomenon*, in quanto, pur essendo apparentemente sempre identico a se stesso, in realtà muta illimitatamente al-


imprestami una battaglia di suggestioni tassative, di zanzare di allegrie
di classiche maniere o impetuose, decise, non timide nè tenere

e caratteristici contatti con tutto quello che il presentimento accumulato
nel futuro accumula di relativamente straordinario e di inconsue-
ta potenza nell'ordine, diciamo così, per paura, per ipo-
tesi, per noia terrestre

calde congetture in più e di grandezza inimmaginabile
liberamente misurata nell'orbita delle frenesie come
se uno guarda dritto sull'asse dei capofitti ; come a dire,
press'a poco, strabico, sguercio, o simili, di sbieco, e via

beh, spirami speculazioni apparenti e sperimentate nel chiasmo
dei tagli e delle congiunture la piena ragione del distante
coniugato con l'ubiquo

cedimi, prego, la fulminea consulenza protestata dal simbolo
temerario cedimi le tue pause solenni (au-
mentate, magari!) e cantami sul pallottoliere

la materia magnifica
delle parabole senza materia
delle occhiate senza ragione
delle vacanze
delle sbadataggini infernali

cantami i disastri accertabili che s'incontrano di solito
nell'incolume spettrale della intensità lo squarcio
sui fianchi del sudario, velum templi
prex (orphica) pex (perspectiva)

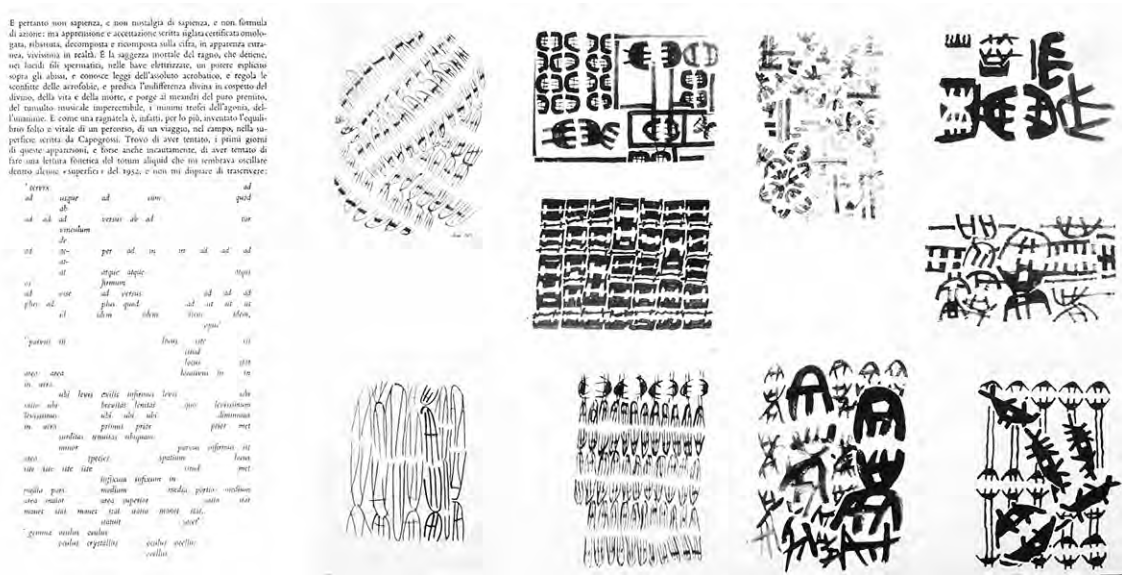
intensifica la dimensione algebrica del lacero le forme
più gentili più scaltre più esaltate più generali del gesto
finalizio, dies irae

e concentra gli ultimi frantumi di umano intelletto
in un cavo inaccessibile di improperi come in un
palmo di mano o in un lago di aria ragionata
o musicata aria mentre stridono

sul disco della divinità orizzontale forbice e lesina
coltello punteruolo pece e spago

14. Emilio Villa, *Imprestami una battaglia, in 17 variazioni per una pura ideologia fonetica*, 1955.

l'interno di un'ipotesi di linguaggio e scrittura. Si tratta di qualcosa di simile a quanto propone il poeta americano Charles Olson, le cui ricerche innovative e i principi poetici espressi nel seminale testo *The Projective Verse*, edito nel 1950[36], sono noti a Villa, grazie a Corrado Cagli – amico e sodale del poeta statunitense durante gli anni Quaranta e Cinquanta –, già prima della sua pubblicazione in traduzione sul primo numero de «Il Verri», nel marzo 1961[37]. Cagli, infatti, paragona il poema di Villa *3 ideologie da piazza del popolo / senza l'imprimatur* (1958)[38] a *In Cold Hell, in Ticket* di Olson (1953), ritenuto la più stretta dimostrazione del *Projective Verse* (tradotto appositamente in italiano per lo stesso Villa), considerandoli «twins», poemi ge-



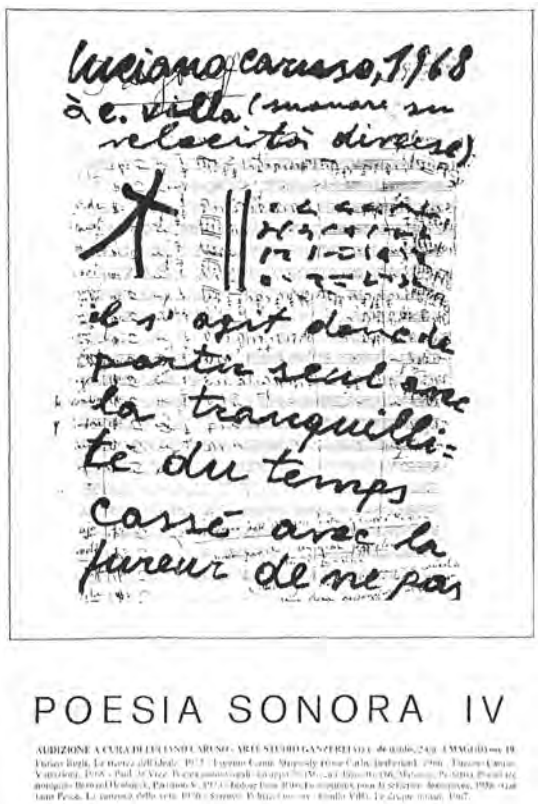
15. Emilio Villa, lettura fonetica in latino delle opere di Capogrossi; Giuseppe Capogrossi, 10 disegni e gouache, da *Capogrossi*, catalogo della mostra, Roma, Galleria L'Attico, 10-30 marzo 1962.

melli[39]. Nel *Projective Verse* Olson teorizza una costruzione poetica «aperta» basata sul suono e sulla percezione piuttosto che sulla sintassi e la logica, cioè una «composizione sul campo» che si risolve totalmente nel linguaggio, dove la forma non è nient'altro che l'estensione del contenuto, cioè la sua espansione energetica. Per Olson il verso poetico viene dal cuore e dal diaframma ed è un respiro «soffiato» sulla pagina e «proiettato» verso il lettore, come avviene per un uditore a teatro. Come fa il musicista con uno spartito, così il poeta – grazie alle potenzialità grafiche offerte dalla macchina da scrivere – deve leggere le lettere e gli spazi bianchi con il medesimo tempo ritmico e per la prima volta può «testimoniare» la voce del proprio lavoro.

In quegli stessi anni Villa mostra una certa attenzione verso altre sperimentazioni poetiche alla cui base vi è comunque l'idea che l'alterazione e la deformazione linguistica rendano possibile la liberazione di energie interne, cioè i poemi epistaltici di Mimmo Rotella. Partendo dai precedenti futuristi, dadaisti e surrealisti, ma anche sulla scorta delle sperimentazioni di Varèse, Cage e della musica concreta, l'artista calabrese con i propri poemi-suono composti a partire dal 1949 sulla base del *Manifesto dell'Epistaltismo*, elabora un intreccio tra suoni musicali e rumori quotidiani, parole inventate e cantilene popolari, che cerca di eliminare la differenza tra musica e poesia e di creare poemi di suoni puri. Nel 1960 Villa pubblica su «Appia» [«Appia Antica»], accanto ai *décollage* di Rotella, anche un *Poemasuono* del 1959[40] (parziale rielaborazione di *Tizicana picanò* del 1949) ponendo su un piano comune i lacerti murari dei manifesti strappati, astratti e aniconici, e i brandelli di parole e suoni dei poemi epistaltici, entrambi segni e voci di un'energia antica, popolare e germinale.

Il già citato *Heurarium* del 1961 viene pubblicato dalle Edizioni Ex, avventura editoriale che vede coinvolti lo stesso Villa, Mario Diacono e Gianni De Bernardi; i tre nel 1963 daranno vita al primo dei cinque numeri della rivista «Ex», pubblicati fino al 1968, nelle cui «pagine» compaiono testi di Martini, Cage, Lebel, Jouffroy, Spatola, Vicinelli, Artaud, Dufrêne, Burroughs, Fong, Vautier, Blaine, Caruso, Oberto e Carrega. Accanto ad «Ex», merita di essere ricordato il proliferare di esperienze e riviste nate, l'una sull'altra, a Napoli in quegli anni: da «Documento sud» (1959-61), organo del Gruppo '58, e «Linea Sud» (1963-67), dirette da Luigi Castellano, a «Quaderno» (1962) di Diacono e Martini; fino a tutte quelle attività – riviste ed edizioni («Continuum», 1968-70; *Continuazione A-Z*, 1973), film e serate di poesia sonora – che rientrano nella sigla *Continuum* e che ruotano attorno alle figure di Luciano Caruso e Stelio Maria Martini. Le loro riflessioni sul *continuum*, inteso come tensione temporale della poesia, e sul metalinguaggio, rivelano un atteggiamento analitico di indagine del

processo stesso di scrittura e comunicazione del significato, che però mai si disgiunge dall'interesse per il gesto, per la mano che scrive. Nell'ambito di *Continuum*, tra il 1972 e il 1975 vengono organizzate cinque serate di poesia sonora, documentate da cataloghi corredati di nastri e dischi che presentano le sperimentazioni avanguardiste di Chlébnikov, Malevič, Schwitters, Hausmann, il lettrismo di Isou, l'epistaltismo di Rotella, le ricerche di Chopin, De Vree, Dufrêne e degli italiani Vicinelli, Caruso, Lora-Totino, Nannucci, Bugli, Sarenco e Villa, il quale partecipa alla IV edizione di *Poesia sonora* del 4 maggio 1974 presso l'Arte Studio Ganzerli (fig. 16), presentando *Le disque mutus* del 1967. Un cortocircuito tra voce e silenzio: la parola, in quanto enigmatica e iniziatica, può essere silenzio, vuoto di senso; tuttavia il silenzio, come stadio ultimo della parola e della comunicazione, può essere la sintesi ultima del significato e permettere una comunicazione a un livello «altro».



16. *Poesia sonora*, IV edizione, Napoli, Arte Studio Ganzerli, 4 maggio 1974.

Avendo la poesia una dimensione oracolare (e quindi orale), Villa cerca di riprodurre la condizione sonora della voce nella pagina scritta, introducendo acquisizioni sonore e lessicali dissonanti e atonali, ed elaborando una musicalità ritmica e allitterante grazie a un andamento cantilenante come quello delle filastrocche, delle liturgie e delle litanie (tutte appartenenti al sostrato culturale popolare fondato sull'oralità) riprodotto anche nella *Letania per Carmelo Bene*, redatta nei primi anni Settanta. Come scrive Tagliaferri, questa litania si configura come «celebrazione della *voix*, cioè della voce di Bene, e della *voie*, cioè del sentiero dell'oralità da questi percorso e prediletto» a sostegno della «scrittura vocale»[41].

Giorgio Zanchetti, Davide Colombo,
Lorena Giuranna, Elisabetta Sem
Dipartimento di Beni culturali e ambientali
Università degli Studi di Milano

NOTE

L'articolo sintetizza alcuni esiti delle ricerche comuni svolte negli ultimi quindici anni presso la cattedra di Storia dell'arte contemporanea del Dipartimento di Beni culturali e ambientali (già Dipartimento di Storia delle arti) dell'Università degli Studi di Milano. In particolare, Giorgio Zanchetti ha curato l'articolo nel suo complesso ed è autore della prima sezione; Elisabetta Sem è autrice dell'approfondimento sulla figura di Lora-Totino, Lorena Giuranna di quello su Spatola, Miccini e Nannucci, Davide Colombo è autore di quello su Villa.

1. Cfr. G. Zanchetti, *«La poesia è una pipa...». L'unità complessa del linguaggio nelle ricerche artistiche verbovisuali delle seconde avanguardie*, Milano, 2004; *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900. Dal Futurismo ad oggi attraverso le collezioni del Mart*, a cura di G. Zanchetti *et al.*, catalogo della mostra (Rovereto, Mart., 2008), Milano, 2007.

2. F.T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, Milano, Direzione del Movimento Futurista - Stabilimento Tipografico Angelo Taveggia, 11 maggio 1912; Id., *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà*, Milano, Direzione Movimento Futurista - Stabilimento Tipografico Angelo Taveggia, 11 maggio 1913.

3. A. Lora-Totino, *Poesia da ascoltare*, in *Poesia concreta, indirizzi concreti, visuali, fonetici*, a cura di A. Lora-Totino e D. Malow, catalogo della mostra (Venezia,

Ca' Giustinian, Sala delle Colonne, 1969), Venezia, 1969, pp. 23-24.

4. G. Zanchetti, G. Polizzotti, *«La prosopopea dell'arte del nostro tempo». Performance musicali e ideologia nel Fluxus italiano*, in «Titolo. Rivista scientifico-culturale d'arte contemporanea», 2006, 50, pp. 8-11.

5. Ad esempio, la voce fuori campo dell'autore in *Prima dell'anarchia*, film super8 mm, 1968.

6. «Bottezzâ» o «botezâ» è voce dialettale genovese per «saltare, saltellare». Si veda la presentazione del film nel foglio volante allegato a *OM. Projet d'OM, omtologie d'un projet*, a cura di A. Oberto, prefazione di T. Koenig, numero speciale di «Phantomas», 1973, 124. Cfr. *Omnia. Martino Oberto, Opera virtuale - l'immagine della scrittura*, a cura di G. Zanchetti, catalogo della mostra, (Milano, Archivio di Nuova Scrittura, 1992), Milano, 1992; L. Giuranna, *Pensiero scrittura azione. Formazione, ricordi e racconti di Martino Oberto*, in L. Giuranna e A. Accattino, *Il segno irraggiungibile. Martino Oberto (OM)*, Milano-Udine, 2012.

7. Si vedano, ad esempio: *Appendice per una supplica*, realizzato in collaborazione con Gerry Schum, video in bianco e nero, 9 minuti, 1972; *Le mie parole e tu?*, *performance*, Firenze, Facoltà di Architettura - Brescia, Galleria Nuovi Strumenti - Roma, Galleria La Tartaruga, 1975. Sull'artista, cfr. *Omaggio a Ketty La Rocca*, a cura di L. Saccà, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2001; Monsummano Terme, Museo di Arte Contemporanea e del Novecento, 2001), Ospedaletto (Pi), 2001.

8. Cfr. *In tempo reale. Conversazione con Franco Vaccari*, in *Storie di fotografia*, a cura di S. Paoli e G. Zanchetti. «L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità», 2012, 9, pp. 322-337.

9. F. Vaccari, *Spazio privato in spazio pubblico*, installazione, in *La performance oggi*, a cura di R. Barilli, catalogo della *Settimana internazionale della performance* (Bologna, Galleria civica d'arte moderna, 1977), Pollenza (Mc), 1977, pp.n.n.

10. F. Alinovi, *Luca Patella*, in *La performance oggi*, cit.

11. *Futura*, a cura di A. Lora-Totino, Milano, 1978, antologia sonora in sette LP; ripubblicata nel 1989, in cinque CD.

12. Come critico ha pubblicato su riviste quali «Uomini e idee», «Marcatré», «La Battana», «Graficus», organizzando mostre ed eventi di poesia sperimentale al Politecnico di Torino nel 1966 e presso lo Studio di Informazione Estetica dal 1966 al 1975, con il musicista Enore Zaffiri e l'artista Sandro De Alexandris. Tra i numerosi interventi critici più recenti, si veda A. Lora-Totino, *Poesia concreta*, in *Alfabeto in sogno*, a cura di C. Parmiggiani, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Chiostri di S. Domenico, 2002), Milano, 2002, pp. 405-418.

13. A. Lora-Totino, *Il teatro della parola*, testo autografo inedito, Torino, 2003.

14. A. Lora-Totino, introduzione all'ascolto dei brani *Prosa*, *Baci-sapore*, *Moderato cantabile*, incisi su «Baobab», 1981, 6.

15. A. Lora-Totino, *Poesia e musica: il ruolo dell'intonazione*, in «Bérénice. Rivista quadrimestrale di studi comparati e ricerche sulle Avanguardie», 1993, 3, p. 48.

16. «In *Toccata in A* l'indagine sull'intonazione è condotta al limite massimo: la vocale 'a' è variamente coniugata dall'intonazione sì da creare un vero e proprio discorso che svaria dall'espressione della noia allo sbadiglio, alla minaccia, all'ironia, alla risata [...]». *Arrigo Lora-Totino. Il teatro della parola*, a cura di M. Bandini, catalogo della mostra (Torino, Circolo degli Artisti, 1996), Torino, 1996, pp. 29-30.

17. Cfr. P. Fogliati, A. Lora-Totino, *Il liquimofono congegno generatore di musica liquida. Inflessioni tuffate nell'idromegafono*, Torino-Milano, 1968 (edizione con disco).

18. F. Alinovi, *Arrigo Lora-Totino. Poesia ginnica e liquida*, in *La performance oggi*, cit.

19. In *Adriano Spatola*, «Baobab», 1989, 20 (registrato a Roma nel 1988).

20. Giovanni Fontana è il biografo di Adriano Spatola e uno dei principali studiosi della sua opera; per la citazione si veda la nota biografica del documento online http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_protagonisti/P00013.pdf.

21. A. Spatola, *Zeroglifico* (Il Dissenso. Schede di poesia d'avanguardia), Bologna, 1966.

22. A. Spatola, nota, in *Testuale. Le parole e le immagini*, a cura di F. Caroli e L. Caramel, catalogo della mostra (Milano, Rotonda della Besana, 1979), Milano, 1979, p. 21.

23. Il progetto di «Baobab» sarà portato avanti anche dopo la scomparsa di Adriano Spatola, per altri dieci numeri: dal n. 20, pubblicato postumo, al n. 30 del 1997. L'etichetta musicale Pubbliart muta nome in Pubbliart Bazar nel 1980 e in Edizioni Elytra dal 1988.

24. In «Baobab», 1978, 1.

25. In «Baobab», 1980, 4.

26. I. Mussa, *Miccini e l'ideologia*, in *Eugenio Miccini. La manipolazione dei segni*, catalogo della mostra (Portofino, Galleria Civica d'Arte Moderna Castello di Portofino, 1980), Portofino, 1980.

27. Il festival, oltre ad ospitare azioni performative, fu centro di esposizione di opere e materiali di editoria alternativa e rara dei principali esponenti di poesia sperimentale italiani e internazionali. Cfr. *Poetiche. Festival internazionale di poesia*, a cura di B. Agosti e A. Accattino, catalogo del festival, Ivrea, 1973.

28. F. Salmi, G. Giuffré, A. Lui, *XXVII Premio Suzzara. Rassegna interdisciplinare sul tema arte e lavoro*, catalogo della mostra (Suzzara, Galleria del Premio Suzzara, 1974), Suzzara, 1974.

29. E. Miccini, *Subzara, il fiume, la gente, la festa*, Suzzara, 1980, p. 21.

30. La casa editrice Zona Archives, fondata da Nannucci nel 1974. Dal 1974 al 1985 Zona è stato uno dei più importanti spazi *non profit* per l'arte contemporanea gestito da artisti.

31. G. Celant, in *Maurizio Nannucci. Something happened*, catalogo della mostra (Quarrata, PT, Villa Medicea La Magia, Parco-museo *Lo spirito del luogo*, Collezione d'arte contemporanea, 2009), Pistoia, 2009, p. 79.

32. E. Villa, *E ma dopo. Nove componimenti*, con una litografia di Mirko, Roma, 1950.

33. E. Villa, *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, Roma, marzo 1955.

34. E. Villa, *Heurarium 1947-1961*, Roma, 1961.

35. E. Villa, *Capogrossi*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Attico, 1962), Roma, 1962.

36. C. Olson, *Projective Verse*, in «Poetry New York», 1950, 3.

37. Cfr. C. Olson, *Il verso proiettivo*, in «Il Verri», 1961, 1, pp. 9-23.

38. E. Villa, *3 ideologie da piazza del popolo / senza l'imprimatur*, con tre opere di Nuvolo, Roma, 1958.

39. *Lettera di C. Cagli a C. Olson*, Roma, 15 aprile 1958, Storrs, University of Connecticut Libraries, Archives & Special Collections at the Thomas J. Dodd Research Center, Charles Olson Research Collection, Series II, Box 135, Folder *Cagli, Corrado 1947-1958*.

40. M. Rotella, *Poemasuono*, in «Appia» [«Appia Antica»], 1960, 2.

41. E. Villa, *Letania per Carmelo Bene*, a cura di A. Tagliaferri, Milano, 1996, pp. 12-13.