



CONFIGURAZIONI 3 (2023)

La poesia «s'incammina verso le piazze di domani»: dai 'poemi murali' di Carlo Belloli alle avanguardie degli anni Sessanta

Teresa Spignoli
Università degli Studi di Firenze

Abstract ITA: Il contributo intende restituire un panorama delle sperimentazioni intermediali degli anni Sessanta, caratterizzate dal rapporto tra poesia, arte e spazio urbano. A partire dall'esperienza tardo-futurista di Carlo Belloli, che si sviluppa tra gli anni Quaranta e gli anni Settanta del Novecento, si è inteso mostrare la persistenza nei movimenti di avanguardia di pratiche artistiche volte a declinare la parola in rapporto alla dimensione spaziale, attraverso installazioni ed eventi performativi che si inseriscono nel tessuto urbano.

Keywords: Installazione; Happening; Carlo Belloli; Gruppo 70; Ketty La Rocca.

Abstract ENG: The contribution aims to offer an overview of the intermedial experimentations of the 1960s, characterized by the relationship between poetry, art and urban space. Beginning with the late futurist experience of Carlo Belloli, which developed between the 1940s and the 1970s, it was intended to show the persistence in the avant-garde movements of artistic practices aimed at declining the word in relation to the spatial dimension, through installations and performance events that fit into the urban space.

Keywords: Installation Art; Happening; Carlo Belloli; Gruppo 70; Ketty La Rocca.

Teresa Spignoli, "La poesia «s'incammina verso le piazze di domani»: dai 'poemi murali' di Carlo Belloli alle avanguardie degli anni Sessanta"

Configurazioni N° 3, 203, pp. 148-169.

<https://riviste.unimi.it/index.php/configurazioni>

DOI <https://doi.org/10.54103/2974-8070/23385>



Attribution-ShareAlike 4.0 International License
ISSN 2974-8070



La poesia «s'incammina verso le piazze di domani»: dai 'poemi murali' di Carlo Belloli alle avanguardie degli anni Sessanta

di Teresa Spignoli

1. Il «futuro del futurismo»: l'opera di Carlo Belloli

Carlo Belloli nasce nel 1922. È quindi un poeta di questo ultimo dopo guerra. Poeta nuovissimo confortato da una specifica preparazione e da una vasta possibilità di contatti internazionali. È critico d'arte ed è docente di estetica. Sarà quindi utile osservarlo come indice dei probabili orientamenti delle generazioni future. Egli ha la possibilità di conoscere Marinetti che lo saluta innovatore della continuità futurista. (Masnata 1984: 203)

Con queste parole Pino Masnata introduce la figura di Carlo Belloli, ritenuta centrale e imprescindibile del nuovo corso avanguardistico, in quanto anello di congiunzione tra l'esperienza futurista e i nuovi scenari che si vanno prefigurando. A partire dalla definizione di *poesia visiva* utilizzata per descrivere il fenomeno, Masnata – direttamente implicato come autore in tale operazione – propone un bilancio di un tipo di sperimentazione che – in quello scorcio cronologico e culturale¹ – mostra il suo volto bifronte, rivolto appunto sia al

¹ Pino Masnata scrive il saggio tra il 1960 e il 1965, ma verrà pubblicato postumo nel 1984, per le cure di Mario Verdone (Masnata 1984). Come osserva Mario Verdone, con questo libro «Pino Masnata ci dà non soltanto il primo (cronologicamente) testo completo sulla *Poesia visiva*, ma anche un libro importante per la storia e l'analisi della cultura europea



recente passato delle avanguardie della prima metà del secolo, sia alle nuove tendenze artistiche e letterarie che si sviluppano tra il 1960 e il 1965 nell'ambito delle neoavanguardie. In questo periodo infatti sono ancora attivi sulla scena sia i 'tardo futuristi' – come Pino Masnata, Carlo Belloli, Gaetano Prampolini, Bruno Munari – che gli artisti e i poeti della nuova e sfaccettata scena culturale, contrassegnata dalla sperimentazione letteraria dei Novissimi e degli autori del Gruppo 63, dalle forme verbovisuali del Gruppo 70, dalla poesia concreta e sonora di autori nazionali e internazionali, dall'affermazione di correnti artistiche come l'arte programmata e cinetica, dalle provocazioni più radicali di FLUXUS e dell'Internazionale Situazionista. Si tratta in sostanza di due linee dell'avanguardia che vengono a intersecarsi nei medesimi anni, con premesse differenti ma con esiti talvolta sovrapponibili, e che nel loro complesso mettono in rilievo una generale tendenza alla sperimentazione interartistica basata sia sulla commistione di più codici e media che sulla progressiva contaminazione tra lo specifico artistico e la dimensione spaziale, intesa come estroflessione dell'agire estetico nell'ambiente urbano della collettività. In questo senso il percorso artistico di Carlo Belloli risulta paradigmatico: formatosi nell'ambiente torinese, inizia a 'pubblicare' le prime opere sotto l'egida marinettiana, per diventare poi un precursore della poesia concreta, fino alla progettazione di opere che idealmente si collocano nella dimensione spaziale.

Ma partiamo dal primo punto, ovvero dall'affermazione di Pino Masnata secondo cui l'attività belloliana si avvia sotto i buoni auspici di Marinetti che «lo saluta innovatore della continuità futurista» (Masnata 1984: 2023). Infatti è proprio a quest'ultimo che si deve la prefazione alla terza opera di Carlo Belloli, *Testi-poemi murali* (1944), nella quale il celebre poeta futurista non esita a rinvenire il futuro stesso del movimento, individuato in particolare nella progressiva 'uscita' delle parole dalla pagina del libro all'ambiente spaziale: «Belloli ha intuito il futuro del futurismo» (Marinetti 1944: 279).

d'avanguardia, della evoluzione della poesia, da letterale a visiva, del significato dei movimenti artistici del nostro secolo» (Masnata 1983: 13).



Del resto, è proprio questa la direzione che l'oramai anziano avanguardista indica nei suoi molteplici, e troppo spesso dimenticati, proclami degli anni Trenta e Quaranta, quando oramai il movimento, persa la sua carica propulsiva, resiste all'interno di circoscritte nicchie di artisti che compongono la galassia del secondo futurismo. Eppure, anche i tardi manifesti – spesso caratterizzati da una retorica del nuovo che ha ben poco a che fare con la spinta dirompente dei primi scritti – presentano spunti di notevole interesse, soprattutto se osservati in rapporto alla direzione che avrebbero intrapreso le nuove avanguardie degli anni Sessanta. Marinetti, infatti, approfondisce la poetica delle tavole parolibere insistendo soprattutto sulla dimensione spaziale del segno, che sempre più tende ad estroflettersi nello spazio, oppure a comporsi sulla pagina secondo principi architettonici e 'paesaggistici'. Si pensi in particolare al "Manifesto tecnico della aeroplastica futurista" redatto da Munari nell'ambito del Gruppo futurista di Milano (Munari 1934) nel quale la «nuova espressione» *aeroplastica futurista* viene definita come «*progetto di paesaggio*», ovvero «ricostruzione combinazione di paesaggi», inaugurando, in misura ancora ovviamente embrionale, l'idea di un'arte ambientale, che si declina cioè nello spazio:

ambienti aeroplastici termici tattili olfattivi ecc... case quartieri città non più a vanvera ma disposti in senso plastico polimaterico tattile luminoso fumigante coloratissimo deviando fiumi costruendo boschi laghi prati aria acqua secondo i nuovi progetti di paesaggio. (Munari 1934: pp. nn.)

Il riferimento al paesaggio compare anche in "La tecnica della nuova poesia", dove le composizioni parolibere sono descritte da Marinetti (1937: pp. nn.) come «tavole sinottiche di poesia o paesaggi di parole», analogamente a quanto osserva nell'introduzione redatta per le *Tavole parolibere* di Pino Masnata (1932):

In questi paesaggi disegnati o costruiti tipograficamente, ogni parola suggerisce mediante la sua tipica architettura plastica pensieri, sentimenti, sensazioni che si



innalzano, si snodano con un vigore lirico originalissimo sonoro e plastico.
(Marinetti 1932: 386)

Ma è con l'introduzione ai *Testi-poemi* di Belloli che il concetto si approfondisce, laddove Marinetti descrive la nuova poesia come «poesia da parete», destinata a «collocazione murale», «in modo che le parole si liberino nello spazio e vi circorrano» (Marinetti 1944: 280). Basato su «parole nude essenziali» disposte in linee per «cercare nuove direzioni spaziali inventate», il testo-poema si qualifica come componimento «serialistico architettonico» (Marinetti 1944: 279-280), il cui perno è costituito dallo spazio, inteso sia quale principio strutturale interno alla composizione, sia come luogo in cui l'opera è collocata e fruita. Di fatti, come evidenzia Marinetti, l'operazione di Belloli «anticipa quel linguaggio di parole-segnali collocate nella rete comunicante» della futura «civiltà matematica», tanto che i testi poemi-murali «dalle pareti di oggi si incammineranno verso le piazze di domani» (Marinetti 1944: 280).

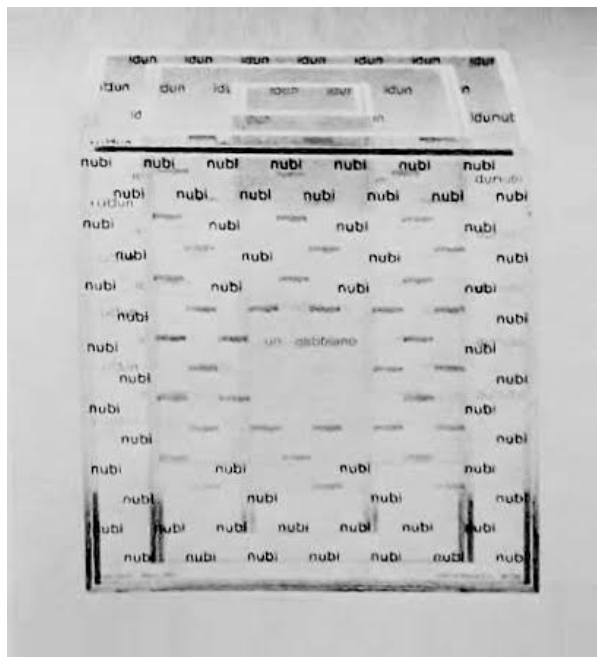


Figura 1. Carlo Belloli, *nubi/un gabbiano*, «corpo di poesia n. 5», in *Id.*, *Corpi di poesia*, New York-Roma: Mediterranean Publishing Company, 1951. L'immagine è tratta dal catalogo: *Omaggio a carlo belloli*, Milano: Studio Santandrea, 1977, [pp. nn.].



E in effetti la parabola artistica tracciata da Belloli si muove proprio in questa direzione, ovvero verso la creazione – o teorizzazione – di opere ambientali, comunque dotate di una consistenza volumetrica, che ne presuppone la collocazione nella dimensione spaziale. Già i *Testi-poemi murali* implicano una diversa fruizione della composizione che non si lascia sfogliare o leggere come una pagina, ma richiede una percezione simultanea dello spazio in cui sono disposte le parole, e dunque una collocazione analoga a quella del quadro: non più il libro ma la parete.² Ne sono prova le inconsuete dimensioni dell'opera, composta da una cartella di grande formato con pagine sciolte «stampate su carta paglia di robusta consistenza e di aggressiva qualità» (Marinetti 1944: 280). E tuttavia, al netto delle molte novità proposte dall'opera, è con le successive composizioni che Belloli inizia a sperimentare la consistenza volumetrica, in particolare con i *Corpi di poesia*, esposti, tra l'altro, a San Paolo del Brasile,³ città nella quale, di lì a poco, si sarebbe costituito il gruppo di Noigandres attivo nell'ambito della poesia concreta. Realizzati nel 1951 e 'pubblicati' in serie limitata dalla Mediterranean Publishing Company di Roma-New York, i *Corpi di poesia* sono costituiti da materiali leggeri e trasparenti (come il plexiglass e la resina fenolica) su cui sono impresse delle parole-chiave (fig. 1):

Liberati in una materia trasparente e infrangibile i testi-poemi di allora ci permettevano di situare la struttura semeiotica delle parole nell'atmosfera spaziosa connaturale al ricorso semantico perseguito, sino a determinare una specifica area poetica metastabile e percezionalmente plurima. (Belloli 1973: 24)

² Ciò è ancora più evidente con la pubblicazione delle *Tavole visuali* (Belloli 1948), edite in un volume di ampio formato (50 x 60 cm) composto da tavole sciolte che il lettore può combinare liberamente e che possono anche trovare una collocazione a parete, come il quadro (cf. Greco 2022: 152).

³ Lúcia Machado de Almeida colloca la mostra delle opere di Belloli e il suo primo soggiorno a San Paolo nel 1953, e ricorda l'importanza di quell'incontro: «questo primo soggiorno di belloli in brasil fu ricco di esperienze per l'esperienza della nostra avanguardia poetica [...] la poesia di belloli costituì una presenza completamente nuova e rivoluzionaria nel brasil di quegli anni» (Machado de Almeida 1977: pp. nn.). Si precisa, per questa e per le seguenti citazioni, che l'autrice, in omaggio alla prassi di Belloli, non utilizza le lettere maiuscole. Sulla permanenza di Carlo Belloli in Brasile, si veda inoltre Vinci 2016: 53-67.



Lùcia Machado de Almeida (1977: pp.nn.) sottolinea come la poesia di Belloli preveda «la sollecitazione di una partecipazione sensoriale plurima del lettore promosso a ruolo di fruitore visivo di un evento letterario spazializzato». Difatti, nelle “Istruzioni per l’uso dei corpi di poesia”, Belloli ipotizza una diffusione pubblica delle opere, incorporate nello spazio dell’abitare, indicando addirittura per esse la destinazione nelle «grigie stanze dei motels, delle camere d’affitto, ma anche per i tavoli di lavoro e le sale di attesa dei grandi uffici, anche per il salotto di nonna letizia a far crollare i rapporti della penombra floreale sul canapé rigato» (Belloli 1951: pp.nn.).⁴ Da qui deriva la successiva sperimentazione nel tessuto urbano con la progettazione tra il 1966 e il 1970 dei ‘poemi stradali’ che si concretizzano nell’edizione *Imago* del 1966,⁵ dei *Poemi urbanizzati* del 1970 esposti a Brasilia, a Nancy, a Catania e a Zurigo, e, infine, delle *Tavole itinerabili* del medesimo anno incise direttamente sull’asfalto delle stazioni di Berlino-Daghlem, Londra, Stoccarda e Parigi. Come sottolinea Arrigo Lora Totino (1973: pp.nn.), i ‘poemi stradali’ «realizzavano una funzione sociale della poesia, cioè la possibilità di grandi formati da affiggere nelle strade, poesia che si introduce nel contesto urbano, parole sui muri». In questo senso, Belloli sembra dunque concretizzare pienamente il ‘futuro del futurismo’ secondo l’auspicio di Marinetti, laddove le nuove opere «s’incamminano verso le piazze di domani» inserendosi direttamente nel paesaggio urbano e appropriandosi del linguaggio della moderna società di massa:

Con la realizzazione dei «Poemi stradali», editi e diffusi, come primo esperimento di pubblicità indiretta su scala nazionale, da una grande industria italiana, la fotolitozincografia Bassoli di Milano, immettevamo nel 1965 la poesia visuale nel diretto circuito dell’informazione di massa, trasferendola *dallo spazio interno a quello esterno, dalla casa alla strada*.⁶ (Belloli 1973: 24)

⁴ Per maggiori approfondimenti si rimanda a Greco 2022: 156-163.

⁵ Anche Masnata nei primi anni Sessanta realizza dei ‘corpi di poesia’, il cui esito finale è ravvisabile in *Inno alla velocità* (1967), bozzetto di cartone per una costruzione in materiale trasparente (altezza trenta metri), concepita come oggetto da porre all’ingresso di una autostrada» (Greco 2022: 167).

⁶ Il corsivo è mio.



I 'poemi stradali' costituiscono la prima tappa di un utopistico percorso che prevede un sempre più deciso intervento nell'ambiente con i 'corpi di poesia urbanizzati', i 'percorsi di poesia', gli 'interventi testuali sul paesaggio', le 'integrazioni poetetturali' (cf. Belloli 1973: 23-24), sino alla creazione di macchine automatizzate con cui i cittadini possono comporre poesia. Machado de Almeida ricorda in particolare la 'macchina per poesia' presentata da Belloli all'esposizione internazionale di Osaka del 1970 (Japan World and International Exposition Osaka), «che permetteva al pubblico di comporre poemi poliglotti da un modulo semantico predisposto dall'autore, migliaia di visitatori ebbero modo di far apparire sui minivideo del poetoscopio quell'evento testuale, visivamente strutturato, che mai avrebbe pensato di co-ideare» (Machado de Almeida 1977: pp.nn.). Belloli intende il congegno come uno strumento 'anonimo' per produrre poesia direttamente nel contesto della vita pubblica, senza che vi sia più alcuna nozione autoriale o filtro tra poeta/artista e fruitore, laddove quest'ultimo è addirittura definito come operatore di «co-urbanismo» e «co-architettura poetici», realizzando in tal modo l'avvenuta fusione tra la dimensione architettonica e la dimensione poetico-visuale:

Il progettista della macchina resterà anonimo come anonima si avvierà ad essere la poesia visuale di domani, contributo collettivo di singoli operatori di *co-urbanismo* e di *co-architettura poetici*. (Belloli 1973: 24)

Gli antecedenti di tale operazione possono essere ravvisati nelle *Macchine inutili* di Munari del 1935 – opere cinetiche a motore realizzate come multiplo – oppure nelle più tarde *Proiezioni dirette* degli anni Cinquanta che applicano il movimento cinetico anche alla luce polarizzata, con risultati non dissimili dai *Mobiles* di Alexander Calder. Inoltre, l'idea del congegno azionato dal fruitore ricorda il meccanismo impiegato da Tinguely nelle 'Macchine per dipingere', presentate nel 1959 prima presso la Galleria Kaplan di Londra e poi il 12 novembre dello stesso anno nell'ambito di una serata alla ICA di Londra, con una serie di happening durante i quali dei ciclisti azionavano, con il loro movimento,



le macchine disegnatrici (Pellizzola: 135). La proposta di Belloli compie però uno scatto ulteriore in direzione di una organica estroflessione dell'opera nel paesaggio urbano, pensando il linguaggio e l'arte in sinergia con l'architettura e l'urbanistica nella progettazione dello spazio della collettività. In questo senso, come si diceva all'inizio della nostra argomentazione, la sua opera, partendo da premesse tardo-futuriste, individua lucidamente nel rapporto con l'ambiente esterno e con i principi costruttivi dell'architettura il punto di svolta della nuova sperimentazione letteraria e artistica, che riguarda tanto le ultime resultanze dell'avanguardia storica quanto i nuovi fenomeni che si affacciano sulla scena negli anni Sessanta. Machado de Almeida sottolinea infatti come essa «venne a colmare il vuoto della sperimentazione poetica internazionale tra la fine dell'ultima guerra e il delinearsi delle neoavanguardie degli anni Sessanta» (Machado de Almeida 1977: pp. nn.). Non è un caso che proprio in tale periodo, in sostanziale coincidenza con i 'poemi stradali', si abbiano una serie di progetti di ambito artistico e letterario che mirano a una declinazione urbana dell'opera, contestualmente a una sua progettazione come installazione-evento.⁷

2. Arte e poesia nelle «piazze di domani»: le avanguardie degli anni Sessanta

Negli anni Sessanta si sviluppano in Italia e in ambito internazionale una serie di movimenti di avanguardia letteraria e artistica a carattere interdisciplinare, con esiti 'operativi' che prevedono la realizzazione di installazioni e happening in dialogo con l'ambiente urbano. In quest'ambito si distingue l'attività del Gruppo 70, nato a Firenze nel 1963 in occasione del Convegno *Arte e comunicazione*. Oltre ad una produzione di opere verbosive che utilizzano il supporto del quadro, combinando insieme parole e immagini, i membri del Gruppo iniziano

⁷ Per maggiori informazioni sull'attività di Carlo Belloli e, in generale, sul rapporto tra arte, parola e spazio urbano, mi permetto di rimandare al mio volume *La parola si fa spazio. Poesia concreta e poesia visiva* (Spignoli 2020).



a realizzare verso la metà degli anni Sessanta opere e/o eventi che si collocano al crinale tra l'installazione e l'happening e che utilizzano più linguaggi della creazione artistica (musica, pittura, poesia) liberamente combinati tra loro. Il raccordo con i nuovi mezzi di diffusione della società di massa e con i luoghi della collettività che caratterizzano le città nell'epoca del boom economico è subito individuato da Lamberto Pignotti – fondatore e teorico del Gruppo assieme a Eugenio Miccini – nell'articolo “La suggestione di Gordon Flash” (1965) nel quale, sorprendentemente in linea con l'auspicio di Marinetti, afferma provocatoriamente (e utopisticamente) la necessità per la poesia di ‘uscire’ dalle pagine del libro per ‘conquistare’ i luoghi della quotidianità:

proponiamo emblematicamente che la poesia venga trasmessa dagli altoparlanti degli stadi durante le partite di campionato o che le mostre di pittura vengano inserite lungo le autostrade. (Pignotti 1965: 108)

Con l'evento *Approdo* del 1967, il Gruppo 70 realizza infatti un happening che prevede l'affissione di opere in corrispondenza dello svincolo dell'autostrada A1 nei pressi di Firenze. Si tratta delle ‘segnaletiche’ di Ketty La Rocca,⁸ opere basate sulla cartellonistica stradale, della quale riproducono fedelmente l'aspetto esteriore, cambiando però il messaggio in essa contenuto (fig. 2). Non più le indicazioni stradali che indirizzano i percorsi degli automobilisti, ma messaggi spiazzanti basati sulla coppia oppositiva ‘io-tu’, che costituiscono un elemento di disturbo nel paesaggio urbano, contravvenendo in primo luogo alla funzione organizzatrice e orientativa del cartello stradale, in favore invece di una fruizione libera dello spazio, con una significativa inversione tra ‘esterno’ e ‘interno’. Alle indicazioni che mettono in rapporto i luoghi si sostituiscono infatti indicazioni che riguardano i rapporti interpersonali tra l'io e l'altro, con particolare attenzione alla tematica femminile, evidente in opere come *MIA 6*, *Noi2*, *Io tu e le rose*, *Engagement*, nelle quali il testo è il risultato di un «un gioco complesso

⁸ Per maggiori informazioni sull'opera di Ketty La Rocca e in particolare sulla sua natura intermediale, si rimanda a Del Becaro 2008.



tra numeri e lettere, un vero e proprio rebus, dove si vogliono aggiungere significanti diversi tratti da più sistemi comunicativi, come quello verbale, quello numerico, quello stradale» (Saccà 2004: 40).



Figura 2. Ketty La Rocca, Segnali stradali. L'immagine è tratta da *Parole sui muri*, in Geiger, 7, 1968, p. 31.

L'intervento sui cartelli indicatori ricorda la coeva sperimentazione dell'artista tedesco Winfred Gaul, che nel 1962 realizza la serie dei *Segnali stradali*,⁹ alcuni dei quali poi inseriti nelle arterie cittadine o nelle grandi vie di comunicazione, come nel caso di *Four little roses* installata sull'autostrada Milano-Monza. Ma si pensi anche all'influenza dell'Internazionale Situazionista, che con la pratica della *derive*, il *détournement* e gli interventi sulle mappe stradali, delinea un nuovo

⁹ La prima personale dei suoi 'Segnali Stradali' si tenne il 23 novembre 1962 alla Galerie Müller di Stoccarda, mentre al 1964 risale la mostra organizzata presso il Museo di Wiesbaden. Si ricorda inoltre il testo dell'artista "Le poetiche, cartelli indicatori e segnali" pubblicato nel 1965 sulla rivista *Marcatrè* (Gaul 1965: 320-321). Per maggiori informazioni riguardo agli interventi artistici sulla segnaletica stradale si rimanda a Saccà 2004.



modo – esteticamente libero – di vivere e pensare l'ambiente cittadino, attraverso un uso spontaneistico e ludico dello spazio urbano, secondo l'ottica di un nuovo *Urbanisme Unitaire*.¹⁰

Inserendosi nel fervido contesto della sperimentazione europea, Ketty La Rocca sviluppa dunque un'indagine del linguaggio connesso alla complessità dell'ambiente urbano, scavando «nell'aspetto, nel maquillage, di quella struttura urbana utilizzata dalla società dei consumi come un medium, come un supporto per ulteriori tipi di comunicazione» (Saccà 2001: 22):

Non più la città trasmessa dall'architetto o riletta dallo storico, ma ormai un'altra entità il cui messaggio, non sempre perfettamente chiaro, si piega alle leggi del mercato: pubblicità di ogni tipo, insegne di negozi, manifesti murali, striscioni, segnaletica stradale orizzontale o verticale e così via. (Saccà 2001: 22-23)

Si segnala in questo senso anche l'happening, realizzato con il Gruppo 70, *Volantini sulla strada*, che prevedeva la distribuzione per le vie cittadine di volantini contenenti frasi spiazzanti, ben diversi dai consueti messaggi standardizzati del linguaggio pubblicitario.¹¹ Su questa linea si ricordano inoltre il *Giornale parlato* di Eugenio Miccini – happening basato sulla lettura col megafono di poesie, reportage, canzoni, accompagnate da azioni performative in Piazza della Signoria a Firenze (1971) – e gli interventi sulle mappe, realizzati con la serie di tavole *Piano regolatore insurrezionale della città di Firenze*, pubblicate in volume dalla casa editrice Sampietro (Miccini 1972).

Il lavoro di Ketty La Rocca prosegue con le grandi sculture dedicate alla lettera J, che costituiscono un ulteriore approfondimento di quella ricerca sul linguaggio già sperimentata nei precedenti lavori in rapporto alla coppia oppositiva 'io-tu' (fig. 3). Come evidenziato nel testo "Crisi dell'arte poetica nostrana" pubblicato nel 1966 su *Marcatrè*, La Rocca lavora sulla scomposizione del linguaggio nelle

¹⁰ Per maggiori informazioni sull'Internazionale Situazionista si rimanda a Bandini 1999.

¹¹ Il testo di *Volantini nella strada* è pubblicato in La Rocca 2005.



Figura 3. Ketty La Rocca, J, *La Spezia*, Fondazione Cassa di Risparmio, 1999.

sue unità minime (liberamente combinate con largo impiego del *nonsense*), laddove esso è inteso come entità in formazione, caratterizzata dalla ‘traslazione’ e dal movimento:

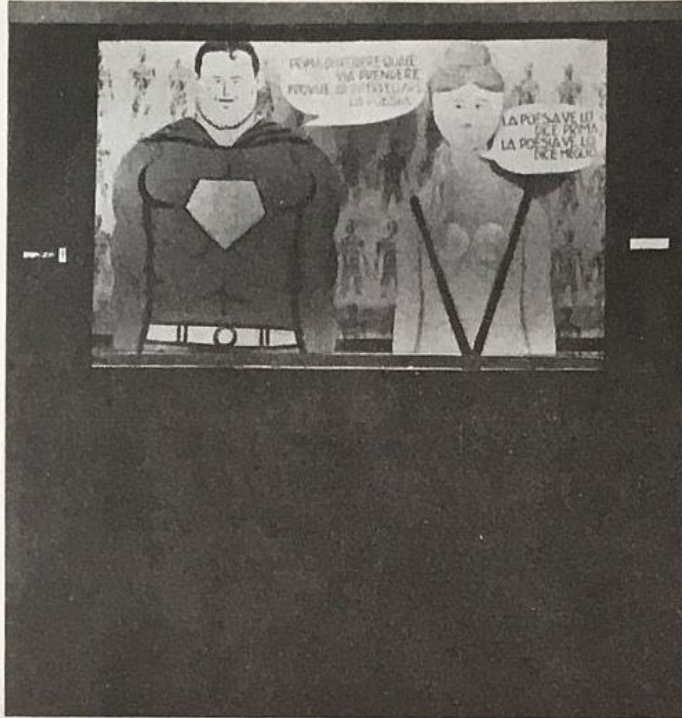
Ogni linguaggio è [...] una realtà in movimento, vecchia in quanto ancora nel passato e nuova in quanto già nel futuro, morente ad un estremo e nascente dall’altro; realtà che non sta “di fronte” ma si muove (trasla) con, forse a volte leggermente anticipata o ritardata, ma sempre “in formazione” con gli altri aspetti della realtà. Anziché di linguaggi in crisi parleremo quindi di segni, morfemi, sintagmi, strutture vecchie e di segni, morfemi, sintagmi, strutture nuove; di un



linguaggio che vive senza soluzione di continuità perpetuandosi per rigenerazione.
(La Rocca 1966: 129)

La «rigenerazione» del linguaggio si realizza quindi con la 'traslazione' della parola – e delle sue unità minime – attraverso codici e media diversi, come la pittura, la scultura, l'installazione, la voce, il gesto, che ne riattivano continuamente la presenza e la funzione, 'muovendo' il segno dalla tavola, dal libro e dalla tela, all'ambiente mobile della fruizione multipla. Un esempio è costituito dalle *Lettere scultura*, realizzate con materiali industriali, come il plexiglass, che conferiscono alle opere un carattere urbano (cf. Gallo 2015: 42-44). Le sculture che riproducono la lettera J, assieme alle opere basate sui segni di interpunzione, sono presentate nei giardini pubblici di Modena, come installazioni interattive nelle quali i segni sono percorsi dagli spettatori, fluiscono e si fanno tattili nella esibizione della loro sostanza materica. La lettera J, con le sue forme sinuose, allude al corpo femminile e rimanda all'io (la *j* è la prima lettera del francese *je*) mentre i segni di interpunzione moltiplicati dagli specchi alludono alle 'impalcature' di un discorso fluido e in movimento, che lo spettatore può 'ricostruire' o 'riempire' e dunque 'rigenerare'.

L'installazione – ampiamente praticata dalle avanguardie artistiche del periodo – implica un rapporto complesso tra opera e fruitore, e comporta una risemantizzazione del luogo in cui è collocata. Il visitatore, infatti, entra direttamente nello spazio dell'opera, attivandolo con percorsi multipli. In questo modo si viene a modificare sia lo statuto della *spectatorship* (Zuliani 2021: 28-38) che la tipologia del luogo, laddove esso diviene uno 'spazio praticato', che semmai potremmo definire – al modo di Foucault – come spazio eterotopico. In virtù della sua natura performativa, l'installazione si comporta quindi come un «agente di trasformazione dello spazio» (Zuliani 2021: 31), poiché l'opera «si anima della



Antonio Bueno: *Homo Technologicus*, 1964. (Musica di Giuseppe Chiari, poesia di Lamberto Pignotti).

HOMO TECHNOLOGICUS di Giuseppe Chiari.

La struttura dell'opera di Antonio Bueno « Homo technologicus » è la struttura del baraccone di un Luna Park; non è sia subito chiaro, la parodia del Luna Park né un qualsiasi recupero del Luna Park per una qualsiasi stilizzazione; è semplicemente, l'adozione dell'idea base di baraccone per lo spettacolo da proporre, dato per scontato ogni azione artistica è la proposta di uno spettacolo.

Di solito la pittura propone lo spettacolo del quadro; questo comporta, implica, sempre, un dato tipo di contatto con il pubblico; una certa richiesta di contemplazione; in questo caso, questa richiesta non è più valida. Il baraccone — uso questa parola, come potrei usare teatrino, juke-box, scatola magica — chiama ad un'altra forma di divertimento. Il mezzo, nel momento stesso in cui è stato scelto, condiziona alcuni contenuti e non altri.

Se è vero, quindi — come pensa chi scrive — che la distinzione fra avanguardia e non, è credere o non credere che la tecnica è intrinseca al processo creativo, se ne può facilmente dedurre che questo teatrino di Bueno è un'opera di avanguardia, proprio perché non esclude la possibilità (non ha paura di correre il rischio) di esaurirsi nel gesto teatrale iniziale.

Questa esperienza è d'altra parte interessante perché riapre il problema della divisione delle arti. E' abbastanza facile prevedere l'accusa di non pittura o di pittura che non tende ad una qualsiasi bellezza. Penso che in arte le cose vadano avanti non per *evoluzione, somma, complicazione, successione*, ma per *contraddizione* e che l'ultimo termine, in ordine di tempo, dell'ultima contraddizione abbia il diritto di denominarsi pittura, musica, scultura o tutte queste cose insieme.

Dunque è o non è, pittura lo si vedrà quando il gioco delle contraddizioni attuali sarà chiuso.

Quanto all'accusa di non qualità (fatto notare, anche se è ovvio, che la qualità non è una costante ma una variabile in funzione dell'idea) io ho simpatia per la trascuratezza dell'idea) io ho simpatia per la trascuratezza, l'ingenuità, la volgarità (ecco, questa è forse la parola giusta: volgarità) del baraccone del Bueno. Mi auguro di non dover constatare, nel proseguimento di questa esperienza, nessun perfezionamento. Il non cedere alla tentazione di perfezionare, di raffinare, di fare « bene » ciò che va fatto « male » per non perdere il contatto attivo, polemico col pubblico, è, a parer mio, la prova di forza che Bueno deve affrontare.

Figura 4. Antonio Bueno (musica di Giuseppe Chiari, poesia di Lamberto Pignotti), *Homo technologicus*, 1964. L'immagine è tratta da *Dopotutto*, inserto di *Letteratura*, 73, gennaio-febbraio, 1965, p. 76.



presenza dello spettatore e ogni volta che l'atto della sua fruizione ha luogo, si ha un evento diverso» (Del Becaro 2008: 120). Ciò è particolarmente evidente in installazioni come *Homo technologicus* e *Preistoria contemporanea*, realizzate dai membri del Gruppo 70. Nel primo caso si tratta di un'opera dotata di un dispositivo molto simile a quello del *juke box* (fig. 4), che il pubblico può azionare per attivare il meccanismo e quindi – come afferma Bueno (1965: 76) – ‘consumare’ «lo spettacolo pittorico, nonché musicale e poetico, “contenuto” nell'opera, spettacolo non visibile né udibile altrimenti». Non siamo quindi molto lontano dalle ‘macchine per dipingere’ di Tinguely o dalle ‘macchine per poesia’ di Belloli. Anche *Preistoria contemporanea* si basa su un analogo meccanismo: l'opera è composta da 25 fumetti di Pignotti azionabili dal pubblico, che danno luogo a 7.776 combinazioni diverse, posizionati dietro le sagome di cinque personaggi stereotipati – Miss Cinema, il Padreterno, l'Astronauta, il Robot-marine, Moravia – realizzate da Bueno, Moretti e Raffaele, con l'accompagnamento musicale di Bussotti e Chiari. Si tratta in sostanza di esperienze che inducono lo spettatore-fruitore a ripensare lo spazio come luogo di fruizione estetica, nel quale l'arte, la poesia, la musica vengono ad assumere una funzione ludica e provocatoria rispetto all'organizzazione dell'ambiente urbano che risponde invece alle nuove esigenze dell'assetto sociale e politico della società del boom economico. Non a caso tra il 1967 e il 1969 si collocano due eventi che mirano proprio a scardinare la consueta separazione tra spazio dell'agire estetico (in cui appare essere confinata l'arte) e spazio urbano della collettività. Si tratta del festival *Parole sui muri* di Fiumalbo del 1967¹² (Fig. 5) durante il quale, nel piccolo paesino dell'Appennino, convergono per una settimana artisti provenienti da tutto il mondo (tra cui Carlo Belloli, il Gruppo 70 e Ketty La Rocca con le sue ‘segnaletiche’), trasformando lo spazio urbano in uno spazio espositivo a cielo aperto. Al 1969 risale invece la manifestazione *Campo urbano* coordinata da Luciano Caramel e Bruno Munari¹³ (fig. 6), che si

¹² La manifestazione fu organizzata da Claudio Parmeggiani, Adriano Spatola e Corrado Costa, grazie alla collaborazione del Sindaco di Fiumalbo Mario Molinari, e si svolse nei giorni 8-18 agosto 1967. Per maggiori informazioni si rimanda a Gazzola 2003.

¹³ La manifestazione *Campo Urbano. Interventi Estetici nella dimensione collettiva urbana* si tenne a Como il 21 settembre 1969 e fu realizzata da Luciano Caramel, Ugo

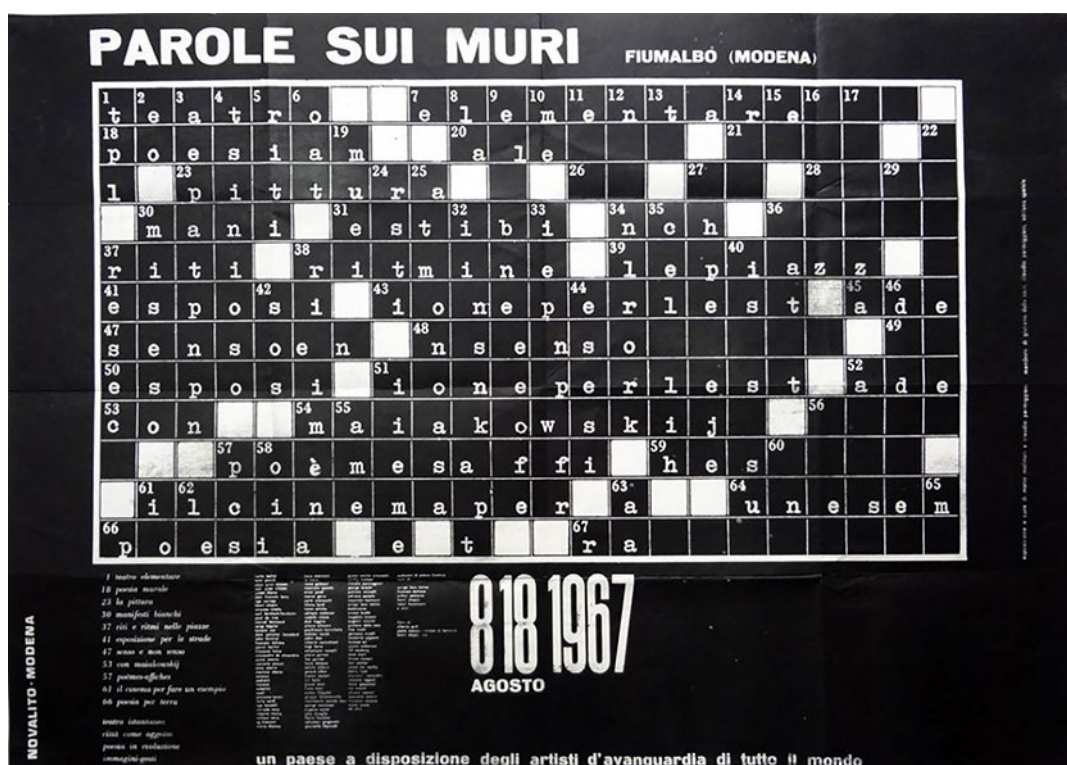


Figura 5. Locandina della manifestazione Parole sui muri, Fiumalbo, 1967.

svolse nel centro storico di Como con la partecipazione di architetti, artisti, musicisti e scrittori, tra cui Enrico Baj, Gianni Colombo, Ugo Mulas, Giuseppe Chiari, Gianni Emilio Simonetti, Gabriele De Vecchi. Per la prima volta artisti e architetti «si incontrano “in piazza”, cioè esprimono le loro visioni, tensioni, ambizioni, rivendicazioni [...] in un contesto pubblico, sociale, coinvolgendo la comunità reale con [...] happenings, installazioni, performance [...] riti e divagazioni urbane di varia natura» (Mancini 2016: pp.nn.). Tra le diverse proposte artistiche spiccano le performance di Bruno Munari, *Visualizzazione*

Mulas, Bruno Munari. Le foto della manifestazione, realizzate da Ugo Mulas, il comunicato stampa e le dichiarazioni degli artisti sono raccolte nel catalogo Caramel, Mulas, Munari 1970, disponibile anche online <urbanfields.wordpress.com/inspiration-2/inspiration/>, ultimo accesso 2 dicembre 2023). Si segnala inoltre la mostra *Fuori! Arte e spazio urbano, 1968-1976*, a cura di Silvia Bignami e Alessandra Pioselli che si è tenuta a Milano presso il Museo Novecento (15 aprile-4 settembre 2011), nella quale è ricordata la manifestazione *Campo urbano* (Bignami, Pioselli 2011).



dell'aria di piazza duomo,¹⁴ e di Giuseppe Chiari, *Suonare la città*, nelle quali l'ambiente urbano diviene consustanziale all'opera.¹⁵ Il fine della manifestazione è infatti quello di «portare l'artista a diretto contatto con la collettività di un centro urbano, con gli spazi in cui essa quotidianamente vive, con le sue abitudini, le sue necessità» (Caramel, Mulas, Munari 1970: pp.nn.). Il comunicato chiarisce bene, in ultima analisi, non solo il senso dell'evento, ma di un decennio di ricerche artistiche (che qui abbiamo cercato di ripercorrere sommariamente), richiamando l'attenzione su quello che è il nodo centrale del rapporto tra arte e spazio urbano, ovvero la riflessione sulla funzione e il ruolo dell'arte, della poesia, della musica nell'ambito di una società sempre più indirizzata verso un prepotente sviluppo economico e scientifico, nella quale la dimensione estetica appare essere ridotta a elemento marginale o decorativo, confinato nei musei e nelle pagine dei libri:

Ai partecipanti non è stato [...] chiesto alcun intervento in qualche modo preordinato. Non si è trattato della consueta commissione di un prodotto già determinato, ma invece dell'invito ad un impegno nella ricerca di un rapporto reale – e quindi vivo e non scontato – tra gli artisti, gli abitanti di una città e la città stessa. Ciò ha portato di conseguenza a porre gli artisti davanti a quesiti fondamentali che investono il senso stesso dell'arte ed il problema della sua funzione oggi: come, ad esempio quello dei confini delle loro possibilità di risposta alle necessità della collettività; quello delle scelte opportune ad una presenza non marginale o solo decorativa nella società attuale; quello dell'opportunità di adottare soluzioni effimere o “permanenti”, radicali o parziali, eversive o riformistiche. (Caramel, Mulas, Munari 1970: pp.nn.)

¹⁴ L'opera è costituita da un foglio di 'istruzioni per l'uso' con cui Munari invita gli abitanti a salire sul campanile del Duomo e a costruire con dei fogli di carta delle forme che lasciate cadere nel vuoto ne avrebbero rivelato l'essenza, ovvero la consistenza dell'aria (Mancini 2016: pp.nn.).

¹⁵ Giuseppe Chiari realizza con Franca Sacchi un concerto vero e proprio con oggetti di uso comune (posate, barattoli) o trovati per caso, percuotendo sbarre di cancelli, ringhiere, o qualsiasi altro dispositivo adatto (Mancini 2016: pp.nn.). Per il testo della performance si veda Chiari 1976.

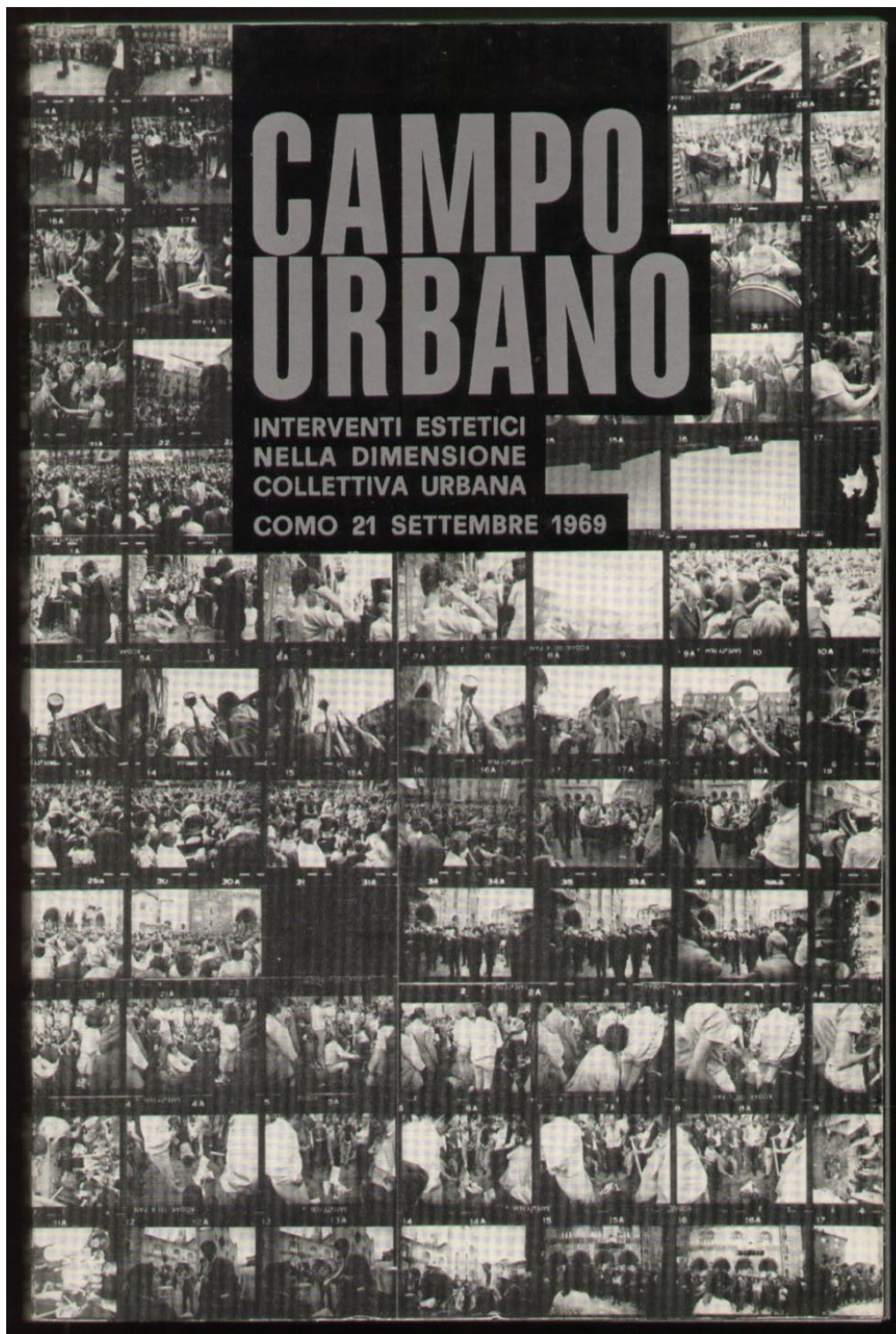


Figura 6. Locandina della manifestazione Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana, Como, Editrice Cesare Nani, 1969.



3. Riferimenti bibliografici

- Bandini, Mirella. 1999. *L'estetico e il politico: da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948-1957*. Ancona: Costa & Nolan.
- Belloli, Carlo. 1944. *Testi-poemi murali*. Milano: Edizioni Erre.
- Belloli, Carlo. 1948. *Tavole visuali*. Roma: Edizioni Gala.
- Belloli, Carlo. 1951. *Corpi di poesia*. New York-Roma: Mediterranean Publishing Company.
- Belloli, Carlo. 1966. *Poemi stradali*. Milano: Imago.
- Belloli, Carlo. 1970. *Poemi urbanizzati*. s.l.: s.e.
- Belloli, Carlo. 1970. *Tavole itinerabili*. s.l.: s.e.
- Belloli, Carlo. 1973. "Poesia visuale: affermazione di una tendenza". In *Scrittura visuale in Italia 1912-1972*, a cura di Luigi Ballerini, 23-24. Torino: Galleria Civica d'Arte Moderna.
- Bignami, Silvia e Alessandra Pioselli, a cura di. 2011. *Fuori! Arte e spazio urbano, 1968-1976*. Milano: Electa.
- Bueno, Antonio. 1965. "A proposito di «Homo Technologicus»". In *Dopotutto*, inserto di *Letteratura*, 73, 75-76.
- Caramel, Luciano, Ugo Mulas e Bruno Munari, a cura di. 1970. *Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*. <urbanfields.wordpress.com/inspiration-2/inspiration/>, ultimo accesso 2 dicembre 2023. Como: Nani.
- Chiari, Giuseppe. 1976. *Il metodo per suonare*. Torino: Martano Editore.
- Del Becaro, Elena. 2008. *Intermedialità al femminile: l'opera di Ketty La Rocca*. Roma: Electa.
- Gallo, Francesca. 2015. "Ombre e riflessi del corpo nel lavoro di Ketty La Rocca". In *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, a cura di Francesca Gallo e Raffaella Perna, 39-69. Milano: Postmedia.
- Gaul, Winfred. 1965. "Le poetiche, cartelli indicatori e segnali". *Marcatrè*, 11/13, 320-321.
- Gazzola, Eugenio. 2003. *Parole sui muri. L'estate delle avanguardie a Fiumalbo*. Reggio Emilia: Diabasis.



- Greco, Clementina. 2022. *La Poesia Concreta in Italia: Carlo Belloli e Arrigo Lora Totino*. Tesi di Dottorato in Filologia, Letteratura italiana, Linguistica, ciclo XXXIV, Università di Firenze.
- La Rocca, Ketty. 1966. "Crisi nell'arte e poetica nostrana". *Dopotutto*, inserto di *Letteratura*, 82/83, 127-130.
- La Rocca, Ketty. 2005. *Ketty La Rocca, i suoi scritti*, a cura di Lucilla Saccà. Torino: Martano Editore.
- Lora-Totino, Arrigo. 1977. "Omaggio a Belloli: poesia come struttura visuale". In *Omaggio a Carlo Belloli* [pp. nn.]. Milano: Studio Santandrea.
- Machado de Almeida, Lúcia. 1977. "Attualità di Carlo Belloli precursore della poesia visuale e concreta". In *Omaggio a carlo belloli* [pp. nn.]. Milano: Studio Santandrea.
- Mancini, Daniele. 2016. "UrbanFields. Esperienze estetiche di appropriazione urbana". In *Mappare. arte antropologia scienza*, a cura di Francesco Marano [ebook – pp.nn.]. Matera: Altrimedia.
- Marinetti, Filippo Tommaso. (1932) 1977. "Prefazione" a *Tavole parolibere*, di Pino Masnata. In *Collaudi futuristi* di Filippo Tommaso Marinetti, a cura di Glauco Viazzi, 368-387. Napoli: Guida.
- Marinetti, Filippo Tommaso. (1937) 1990. "La tecnica della nuova poesia". In *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo, 1909-1944*, a cura di Luciano Caruso [pp. nn.]. Firenze: SPES.
- Marinetti, Filippo Tommaso. (1944) 1977. "collaudo i testi – poemi murali di carlo belloli". In *Collaudi futuristi* di Filippo Tommaso Marinetti, a cura di Glauco Viazzi, 279-280. Napoli: Guida.
- Masnata, Pino. 1932. *Tavole parolibere*. Roma: Edizioni Futuriste di Poesia.
- Masnata, Pino. 1984. *Poesia visiva. Storia e teoria*, a cura di Mario Verdone. Roma: Bulzoni.
- Miccini, Eugenio. 1972. *Piano regolatore insurrezionale della città di Firenze*. Bologna: Sampietro.
- Munari Bruno et al. (Gruppo Futurista di Milano). (1934) 1990. "Manifesto tecnico della aeroplastica futurista". In *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo, 1909-1944*, a cura di Luciano Caruso [pp. nn.]. Firenze: SPES.



- Pellizzola, Gilberto. 2004. "Arte espansa: dal quadro alla performance, coordinate per un tracciato (1895-1968)". In *Le arti multimediali digitali*, a cura di Anna Maria Monteverdi e Andrea Balzola, 125-145. Milano: Garzanti.
- Pignotti, Lamberto. 1965. "La suggestione di Gordon Flash". *Marcatrè*, 11/13, 107-109.
- Saccà, Lucilla, a cura di. 2001. *Omaggio a Ketty La Rocca*. Monsummano Terme (Pistoia): Pacini.
- Saccà, Lucilla. 2004. *Segnali inquieti. Immagini e percorsi urbani europei dagli anni '60 ad oggi*. Livorno: Peccolo.
- Spignoli, Teresa. 2020. *La parola si fa spazio. Poesia concreta e poesia visiva*. Bologna: Patron.
- Vinci, Maria Grazia. 2016. "Carlo Belloli in Brasile: un geniale precursore della poesia concreta". *Mutatis Mutandis*, 9.1, 53-67.
- Zuliani, Stefania. 2021. "«Where is our place?» L'installazione come spazio performativo". In *Poesia, musica, pittura. Riflessioni e performance oggi*, a cura di Concetta Cavallini, 23-38. Bari: Cacucci.