

V E I

b o

v i s i

o n i

Due incontri all'Accademia
di Belle Arti di Venezia

Edizioni
Mimesis

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Isbn: 9788857540351

© 2017 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

VERBO
VISIONI

**Due incontri all'Accademia
di Belle Arti di Venezia**



ACCADEMIA
DI BELLE ARTI
VENEZIA

Il Presidente

Luigino Rossi
(fino al 31 maggio 2016)

Luana Zanella

Il Direttore

Carlo Di Raco
(fino al 31 ottobre 2016)

Giuseppe La Bruna

Verbovisioni 1 mostra / 2 incontri

21/3/2015
19/4/2015

Accademia di
Belle Arti di Venezia
Dorsoduro, 423
Zattere, Venezia

A cura di

Riccardo Caldura

Testi

Luigi Bonotto
Riccardo Caldura
Pier Luigi Capucci
Carlo Marcello Conti
Agostino Contò
Alessandro Di Chiara
Luca Farulli
Giobatta Meneguzzo
Patrizio Peterlini
Francesco Poli
Stefania Portinari
Tiziano Possamai
Elisa Prete
Sandro Sproccati
Nico Stringa
Luca Taddio
Antonello Tolve
Luigi Viola

Progetto grafico

Stefano Marotta
Roberto Russo

Verbovisioni

1 mostra / 2 incontri

Nel concepire e realizzare un progetto che includeva una mostra e due giornate di studio all'Accademia di Belle Arti di Venezia, l'intento era quello di osservare come il rapporto fra parola e immagine potesse aver riguardato – e riguardasse tuttora – un'istituzione per le arti, nella quale i due ambiti sono tenuti didatticamente ben distinti: da una parte la produzione delle opere, cioè la formazione nell'ambito del 'visivo' che contraddistingue i laboratori e gli *atelier*; dall'altra parte l'insieme delle discipline della 'parola', cioè le storie e le teorie che a vario titolo si occupano dell'immagine, senza però produrla direttamente. Affrontare una tale tematica significa di fatto anche mettere in discussione una separazione troppo rigida degli ambiti formativi e disciplinari. Per questo si è avvertita la necessità di approfondire in due giornate di studio la relazione fra parola e immagine, relazione indagata espositivamente mediante opere di artisti legati da rapporti non occasionali con l'accademia. La prima, quella del 25 marzo 2015, è stata dedicata a una ricognizione culturale dell'area veneta; la seconda giornata, del 20 aprile 2015, è stata concepita come un momento di incontro che ha coinvolto studiosi, legati alla didattica e all'insegnamento di discipline teoriche, attivi – in particolare, anche se non esclusivamente – nelle accademie di Belle Arti italiane. Per una migliore facilitazione nell'utilizzo delle due pubblicazioni, distinte, pur se concepite come un insieme unico, sono state elaborate specifiche presentazioni per ognuno dei tre appuntamenti.

L'intero progetto è stato reso possibile innanzitutto per la disponibilità degli artisti e dei relatori coinvolti, complessivamente 43 persone, nonché per la stretta collaborazione fra colleghi, amministrazione e organi istituzionali dell'Accademia di Belle Arti di Venezia.

Per la comunicazione, infine, è stato elaborato uno specifico progetto grafico che costituisce parte integrante delle iniziative stesse.

[R.C.]

Indice

Una regione di segni in movimento

Riccardo Caldura	8
Nico Stringa	18
Elisa Prete	24
Stefania Portinari	38
Patrizio Peterlini	70
Luigi Viola	78
Agostino Contò	90
Carlo Marcello Conti	100
Giobatta Meneguzzo	110
Luigi Bonotto	118
Alessandro Di Chiara	122

Dicibile e visibile sono una cosa sola

Riccardo Caldura	128
Luca Taddio	134
Tiziano Possamai	150
Luca Farulli	162
Pier Luigi Capucci	178
Antonello Tolve	198
Sandro Sproccati	204
Francesco Poli	218

25 marzo 2015

Una regione di segni in movimento

Riccardo Caldura

∞ Una regione di segni in movimento

La ripresa delle sperimentazioni delle avanguardie storiche nel secondo dopoguerra – all’inizio con movimenti come il lettrismo, la poesia concreta, poi grazie alla progressiva diffusione di pratiche e poetiche legate a un vasto movimento internazionale come Fluxus – si è sviluppata ulteriormente in Italia nell’ambito della poesia visiva.

Dai primi anni '60 e poi per tutti gli anni '70 e oltre, la ricerca artistica ha lavorato lungo le linee di connessione non solo tra parola e immagine, ma anche tra forme della comunicazione di massa e una società in profondo cambiamento, facendosi sensibile strumento di una riflessione critica rivolta verso la società, l’arte stessa e il suo sistema istituzionalizzato (musei, gallerie, accademie, fiere e grandi manifestazioni). Nonostante o forse proprio grazie alla voluta povertà dei mezzi, le opere, come sonde di un grande sismografo, hanno rilevato i cambiamenti in atto nel costume, nella cultura, nelle forme di rappresentazione politica e ovviamente nelle forme della produzione artistica.

Si può discutere se le sperimentazioni tra parola e immagine siano state, pensando in particolare alla poesia visiva, un fenomeno relativamente limitato al nostro paese, o piuttosto una esperienza in anticipo rispetto ad altre esperienze che avrebbero poi avuto maggior risonanza (come l’arte concettuale). In realtà il dato che emerge in modo significativo è la pervasività di quelle sperimentazioni, la loro capillarità e l’evidente relazione con altre analoghe e coeve situazioni internazionali. Si tratta di esperienze che sono state in grado di generare nuovi dispositivi di comunicazione e sperimentazione attraverso riviste, pubblicazioni con inedite e originali soluzioni grafiche, eventi, *reading*, *performance*, opere ed esposizioni. In Veneto e nell’area nord-est si è generata una delle situazioni italiane più interessanti con artisti, formazioni, nuclei attivi in diverse città e in località relativamente decentrate, con un ruolo di rilievo progressivamente svolto negli anni da un pionieristico collezionismo privato, e da figure di artisti – non di rado in prima persona promotori culturali – che hanno creato situazioni e strumenti vocati alla produzione quanto alla diffusione delle ricerche. Non si tratta affatto di percorsi ovvi, se si considera come le istituzioni (in particolare pubbliche) per le arti contemporanee siano in realtà relativamente rare in una regione che pur non manca di risorse e di una rete museale diffusa di grande rilevanza. D’altronde, è proprio l’ambito di per sé stesso

fluido di queste ricerche, il particolare incrocio transdisciplinare che vi è iscritto, a rendere difficile la compartimentazione e la suddivisione, nonché la collocabilità in una o in un'altra vocazione istituzionale. È difficile separare l'aspetto performativo musicale da quello poetico, il testo dall'immagine, lo strumento di comunicazione da quello di produzione. Ed è richiesta una notevole elasticità di approccio analitico, quanto una rinnovata attenzione al fine di ricostruire un tessuto di figure, eventi, luoghi che tendono piuttosto a svanire nel tempo, quasi seguendo la fragilità di lavori artistici che con fatica accettavano, e accettano, la nozione di opera d'arte, mirando piuttosto a problematizzarla radicalmente. Ed è comunque innegabile, lo si è già accennato, che l'aspetto istituzionale delle arti (università, accademie, musei, spazi pubblici) ha guardato con più di qualche scetticismo non solo a quanto accadeva in quell'ibrido areale dove avvenivano gli innesti fra la parola e l'immagine, ma più in generale a quanto accadeva nella ricerca artistica contemporanea. Rimanendo, in questo caso, alla dimensione 'locale', ma si tratta pur sempre del capoluogo di regione, e della città della Biennale, la stessa programmazione delle istituzioni veneziane dedicate all'arte ha avuto relativamente scarse occasioni per la messa a fuoco e l'analisi di quanto accaduto dalla fine degli anni '60 in poi, compresi ovviamente quegli ambiti di sperimentazione artistica non ascrivibili a più consueti media (pittura e scultura in primis, o la fotografia). Ritrovare le tracce e la memoria di quel che è successo qualche decennio fa e che ha prodotto una capillare sperimentazione 'ibrida', sarà utile esercizio per la stessa sfera della ricerca istituzionale, perché ne va della percezione della polivalenza della ricerca artistica e della comprensione del suo diffondersi e attecchire anche al di là dei grandi centri internazionali.

Parlare di quanto è accaduto in un contesto territoriale 'limitato' quale è una regione, può suonare paradossale. Si tratta infatti di un orizzonte di sperimentazioni artistiche di respiro comunque nazionale e internazionale che, per loro intrinseca natura, mal si conciliano con qualche confine geografico-amministrativo, come se quell'orlo rendesse possibile riconoscere una sorta di 'identità', quale condizione d'essere tipica di una certa zona in grado di riverberarsi nella produzione artistica in loco. Sono dubbi più che legittimi, ma ciononostante non si può far a meno di riflettere su quel

che sono le connessioni, i rapporti fra la ricerca artistica in senso ampio e le sue ricadute, o le modalità di ricezione, nella specificità di un determinato contesto storico-culturale. Il 'locale' è sempre da considerare un limite che inibisce lo sviluppo dell'arte, in particolare se contemporanea, oppure rappresenta un terreno di attecchimento possibile, di diffusione ulteriore delle sperimentazioni in atto 'altrove' come 'qui'? Non dovremmo piuttosto considerare le arti come 'piante pioniere' nel processo di globalizzazione, in grado di declinarne l'aspetto *glocal*? In fondo è quel che ci invitano a fare autori come Sloterdijk¹ o Clement². Il primo, in una importante pubblicazione edita dallo ZKM di Karlsruhe, aveva individuato nella migrazione delle piante un antefatto delle migrazioni delle merci, e poi delle persone, che avrebbe caratterizzato la società occidentale dalla seconda metà dell'Ottocento. Il secondo degli autori poc'anzi nominati, Gilles Clement, con la sua particolare accezione di *giardino planetario*, generato dall'incontro in un dato luogo di "tutte le flore esotiche pioniere compatibili con l'ambiente (bioma)", ha messo in evidenza come l'ambiente stesso, perdendo il suo carattere primario, cioè la sua costitutiva, originaria chiusura – condizione questa che "impedisce l'accesso a esseri viventi esogeni" – renda possibile "la mescolanza planetaria". Si potrebbe osservare che analoghe dinamiche fra un determinato contesto e il suo aprirsi alle contaminazioni, in questo caso, artistico-culturali, hanno reso possibile le due più importanti manifestazioni europee dell'arte contemporanea: la Biennale di Venezia, e la DOCUMENTA di Kassel.³

Una iniziativa di grande rilievo dedicata alla poesia concreta e alla poesia visiva venne realizzata a Castelfranco Veneto nel 1967, un paio di anni prima che un'iniziativa analoga venisse

1 "The immigration of plants to Europe to the nineteenth century can be read as a pattern for a new politics of trans-human symbiosis". Peter Sloterdijk, *Atmospheric Politics* (p.944), in *Making Things Public*, edited by Bruno Latour and Peter Weibel. ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe; The MIT Press | Cambridge, Massachusetts/London, England, 2005.

2 Gilles Clement, *Manifesto del Terzo paesaggio*, a cura di Filippo De Pieri, Quodlibet 2005. Le citazioni che seguono si riferiscono a quest'opera (p.21).

3 Per quel che riguarda la nascita della Biennale, è ben noto che è stata concepita e resa possibile da figure veneziane di rilievo, fra cui l'allora sindaco Riccardo Selvatico, tutte in relazione con la locale Accademia di Belle Arti. In fondo non diversamente è accaduto a Kassel, se si pensa al ruolo avuto da Arnold Bode, fondatore, promotore, nonché riferimento fondamentale per le prime quattro edizioni di DOCUMENTA. Ho fatto riferimento a queste problematiche nel saggio *Paradigmi (artistici) in movimento fra Venezia e Kassel*, apparso nel settembre 2016 sul primo numero della rivista on line *Horizonte-Neue Serie.Nuova serie* (<http://horizonte-zeitschrift.de/it>).

organizzata dalla Biennale di Venezia⁴. Grazie al meritevole lavoro di archiviazione di Maurizio Spatola, fratello di Adriano, una proposta concretizzatasi in un centro veneto relativamente minore testimonia bene di un inconsueto scenario fra locale e globale. A rimarcare questo aspetto è la stessa modalità scelta da Maurizio Spatola per documentare quella iniziativa nel suo archivio online⁵. Accostandola ad una pubblicazione coeva della «Chicago Review», un'ampia *Anthology of concretism* dedicata alla poesia concreta, e a una ulteriore iniziativa espositiva organizzata nel medesimo anno nella vicina Croazia, a Rijeka, cioè la pubblicazione nel mese di giugno del medesimo anno di un numero monografico della rivista jugoslava «La Battana», focalizzato sulla produzione internazionale di poesia concreta. L'intento esplicito è di rilevare e documentare la costituzione di un insieme coerente di ricerche internazionali in luoghi molto lontani l'uno dall'altro. Se la sede dell'iniziativa è *local*, Castelfranco Veneto, non lo è certo quel che vi viene presentato. Di quali ricerche si tratta? Il titolo è inequivocabile: *Poesia sperimentale*⁶. Dalla pubblicazione che accompagnava l'iniziativa si ricavano indicazioni di rilievo per coglierne gli intenti: la necessità di una presa di contatto con il pubblico, non solo con gli addetti ai lavori, onde favorire la diffusione di pratiche che non potevano per loro stessa natura essere ancora sottoposte "ad un ripensamento critico", perché in costante evoluzione e perché si trattava "di un diverso tipo di creatività"; la affinità più con "la sfera dell'arte applicata", in considerazione della "natura e la riproducibilità di gran parte di questi lavori", che con una più 'classica' concezione delle belle arti. Una doppia pagina composta di definizioni su quel che si potesse intendere come poesia sperimentale prova a chiarire ulteriormente quanto veniva proposto. Definizioni a firma di cinque diversi autori⁷, in forma di brevi testi, simili a quelli che si potrebbero trovare in un dizionario enciclopedico: *testi nello spazio* di Franz Mion; *poesia concreta* di Max Bense

4 Si veda la nota 7.

5 Si veda: www.archiviomauriziospatola.com.

6 *Esposizione internazionale poesia sperimentale*, 14 maggio - 4 giugno 1967, Palazzo Monte di Pietà, Castelfranco Veneto. A cura di Adriano Spatola, Arrigo Lora Totino, Franco Verdi. Le citazioni che seguono sono tratte dalla presentazione dell'iniziativa, a firma del Comitato organizzatore. Tipografia Nuova Stampa, Castelfranco Veneto, 1967.

7 Quattro testi erano disposti nell'usuale verso di lettura orizzontale, da sinistra a destra e in senso orario. Il quinto, di Bense, era posizionato al centro e verticalmente, così da rendere necessario ruotare di 90° la pagina per leggerlo.

e di Franco Verdi; *poesia visuale* di Pierre Garnier; *verbofonia* di Arthur Pétronio. La brevità dei testi nulla toglie, anzi, alla loro densità concettuale. Non si può qui che limitarsi a riprenderne alcuni elementi, pur con la consapevolezza che ognuno di essi meriterebbe una trattazione a se stante. In quello di Franco Verdi viene posta innanzitutto la questione del superamento, dell'andar oltre, la struttura della pagina a stampa, cioè oltre i limiti del tradizionale manufatto cartaceo, così da poter toccare ambiti molto più ampi. Il dispositivo gutenberghiano rappresenta una trasmissione solo apparentemente efficace di pensieri e parole. La griglia tipografica è l'elemento da scardinare affinché una trama complessa di relazioni, come sottolinea Franco Verdi, possa trovare altre modalità di presentazione. Così la sperimentazione della poesia può render conto della complessità dei rapporti che sono in atto nel mondo della comunicazione, del sapere e delle stesse relazioni sociali. Per questo non è più questione solo di pagina o di lettura, ma semmai di percezione. Come scrive Bense: "... Non la giustapposizione delle parole nella mente, ma il loro intreccio nella percezione è dunque il principio costruttivo di questo genere di poesia". La parola non viene utilizzata principalmente come veicolo intenzionale di comunicazione di significati, ma come elemento materiale di figurazione" (Bense). È su questo piano che avviene lo scivolamento dal verbale al visivo, e viceversa. E l'esito, quello di una "forma più grafica di espressione", sarà dovuto "ad una fusione di elementi verbali e visuali" (Verdi). Si può pensare questo sia dovuto al fare i conti con una effettiva modifica in atto nel mondo della comunicazione, e al ruolo sempre più marcato della pubblicità, considerando che siamo negli anni del boom. Ma non si tratterebbe in questo senso di una condizione così nuova; la sperimentazione futurista e dadaista aveva già registrato e assimilato quel che stava accadendo nella infosfera. Ed effettivamente è a quella sperimentazione che, negli anni Sessanta e poi Settanta, si faceva riferimento. La riscoperta delle avanguardie storiche è una delle caratteristiche di quel periodo. D'altronde sarebbe riduttivo risolvere in tale, pur motivata riscoperta, quel che si veniva effettivamente sperimentando, e non certo in termini di mero citazionismo. Nell'ambito dell'iniziativa espositiva voluta da Spatola, Lora Totino e Verdi a Castelfranco, sono stati organizzati tre incontri con il pubblico, appuntamenti la cui concezione permette

di entrare ulteriormente nel merito delle nuove ricerche. Il primo incontro era previsto con Franco Verdi, il secondo con Silvio Ceccato, il terzo con Andrea Zanzotto. Se a Franco Verdi abbiamo dedicato almeno un accenno poc'anzi, le altre due figure meritano di essere focalizzate meglio. Silvio Ceccato era una figura di pensatore trasversale a cavallo tra diverse discipline umanistiche (la musica, l'arte, la filosofia), non meno che scientifiche (la cibernetica, di cui fu uno dei pionieri italiani con Somenzi e Vaccarino). Felice Accame, nei diversi testi, articoli e commenti dedicati a Ceccato, di cui fu allievo e collaboratore, vede nella ricerca di una *metodologia operativa* in grado di dar conto dell'attività mentale, il contributo più rilevante di Ceccato (mentre della 'macchina pensante' *Adamo* // resta relativamente poco), per la relazione individuata fra funzionamento neuronale e funzionamento dei primi elaboratori basati sul codice binario (0 e 1). D'altronde, una concezione della poesia non più pensata come esito di una soggettività ancora di ascendenza romantica, e rivolta invece a nuove modalità di composizione più 'programmate' e rigorose, animava in quegli anni effettivamente un vasto campo di ricerche: si pensi, ad esempio, alla rilevanza che nella poesia concreta viene data alla ripetizione della parola, alla posizione della medesima così come della singola lettera nella pagina, alla variazione come effetto di disturbo del funzionamento seriale, o come evidenziazione di un senso altro del medesimo termine⁸. Le poesie composte al calcolatore furono d'altronde proposte da Nanni Balestrini in quel medesimo arco di tempo⁹. Se Ceccato rappresentava il contatto con l'aspetto sperimentalmente scientifico di nuove metodologie operative, Zanzotto rappresentava invece la sperimentazione calata nel corpo della lirica italiana contemporanea, fino a riscoprire il

8 Della difficoltà di definire cosa si possa intendere come poesia concreta, ne è testimonianza la prefazione del volume di riferimento, *l'Anthology of Concrete Poetry*, edita da Emmett Williams per la Something Else Press (1967), ristampata da Primary Information nel 2013. Alla domanda di apertura: "And what is Concrete poetry?", la risposta è data, tautologicamente, dall'insieme dei materiali e degli autori che sono presenti nell'antologia stessa, invitando così il lettore a formulare "his own definition". Certamente più articolata, ma non meno di impostazione "casistica", è la proposta di nove diverse tipologie di "modelli di composizione" – limitando "il campo della poesia concreta su testi di materiale verbale" – fatta da Franz Mon ("Sulla poesia concreta") compresa nel volume edito in occasione della esposizione a cura di Dietrich Mahlow e Arrigo Lora Totino: *Poesia Concreta. Indirizzi concreti, visuali e fonetici* (La Biennale di Venezia, Cà Giustinian/Sala delle Colonne 21 settembre-10 ottobre 1969).

9 Più precisamente le prime sperimentazioni di poesia al calcolatore sono state proposte da Balestrini nel 1962 (*Tape Mark 1*). Al 1966 risale il progetto del romanzo *Tristano*, non realizzabile allora, perché utilizzava le variazioni combinatorie di un algoritmo per produrre un libro, multiplo e unico allo stesso tempo, in grado di uscire dalla serialità gutenberghiana del prodotto a stampa.

linguaggio onomatopeico del fumetto e della pubblicità, o quello dialettale e infantile (il *petèl*, lingua 'materna' per eccellenza)¹⁰, richiamando un mondo ancestrale, quanto radicato, che troverà piena espressione nei *Filò*, a cui appartiene il notissimo inserto zanzottiano nel *Casanova* di Fellini.

Si può in quell'incontro di personalità a Castelfranco riconoscerci una condizione di essere, un modo veneto di recepire, rielaborare e diffondere nuove tendenze artistiche? Un modo che oscilla fra ancestralità, ironia, innovazioni tecnologiche e intense sperimentazioni sui linguaggi e la comunicazione? Dunque *local*, con tutto quel che significa in termini di appartenenza a luoghi e atmosfere, senza precludersi però la complessità del mondo e i suoi cambiamenti? Senza alcuna pretesa di dar risposte a questioni che meriterebbero ulteriori approfondimenti, non si può comunque non osservare come sia in questo ambiente che si sono formati e definiti percorsi collezionistici quali quelli di Francesco Conz e di Luigi Bonotto, entrambi imprenditori provenienti da famiglie di imprenditori, entrambi punti di assoluto riferimento per comprendere le vicende, in Veneto e non solo in Veneto, che riguardano la galassia di sperimentazioni artistiche fra le varie forme della poesia d'avanguardia e l'intermedialità dei linguaggi artistici, comprese le esperienze Fluxus.

Trent'anni più tardi, nel 1995, la traccia del 1967, diventata un articolatissimo disegno, si ritrova in una iniziativa a Bassano del Grappa: *Fluxus nel Veneto*¹¹. Henry Martin, nel testo *Asolo e dintorni: un viaggio attraverso l'Archivio Conz*, ricordava come Ben Patterson, "uno dei fondatori del Gruppo Fluxus" avesse aperto "un'Agenzia di viaggi Fluxus, il cui scopo (o almeno il motivo che l'artista ha dichiarato) è di offrire una serie di visite guidate ai vari 'santuari' Fluxus che ormai si possono trovare

10 In particolare il riferimento è al mondo del "grande magazzino – ai piedi della grande selva" descritto in Sì, *ancora la neve*, dove troviamo versi del tipo: "Per voi bimbi bambini con diritto / e programma di pappa per tutti / ferocemente tutti, voi (sniff sniff / gnam gnam yum yum slurp slurp/ perché sempre si continui l'ombra fuimmo fumo e fumetto"//. Mentre il riferimento al dialetto lo si trova, sempre nella raccolta *La Beltà* (1961/67), in *L'elegia in petèl*. Lingua materna, non meno che 'matrice', direbbe Stefano Agosti, fatta di "sillabe originarie e remote, sillabe tremanti e durature" che risuonano in un verso come il seguente: "Mama e nona te dà ate e cuco e pepi e memela" (A. Zanzotto, *Poesie, 1938-1986*. A cura di S. Agosti, pp.19-23, Mondadori, Milano 1998). La sperimentazione zanzottiana attraversa reiteratamente l'intera produzione lirica. Dagli inserti latini in *IX Ecloghe* (1957-60): "Luna puella pallidula, /Luna flora eremitica, /Luna unica selenita, /distoria vita traviata, /atonia vita evitata, /..." (13 settembre 1959- Variante), fino, appunto, al "Vecio parlar che tu à inte 'l to saor" dei *Filò* (1976).

11 *Fluxus: una storia veneta*. Esposizione (con relativo catalogo) organizzata a Palazzo Agostinelli, dall'Assessorato alla Cultura (Museo Biblioteca Archivio) del Comune di Bassano del Grappa.

in tutti e cinque i continenti”. Due i giorni dedicati a Colonia, cinque quelli dedicati a New York, solo per citare alcuni dei posti nominati da Patterson, mentre sono ben sette i giorni da trascorrere nell’Italia settentrionale (viaggio “particolarmente richiesto”). E, continua Martin, non solo l’Italia settentrionale “è davvero un posto piuttosto speciale negli annali dei modi in cui Fluxus è riuscito a progredire dai primi anni Sessanta alla metà degli anni Novanta”, ma è specificatamente il Veneto a rappresentare “una parte cospicua di questa storia curiosa, e in particolare l’Archivio Conz”. Non si tratta però del solo Archivio Conz, anche se la sua rilevanza in quegli anni era evidente, corroborata dalle molte attività, non solo editoriali, che proponeva il suo vulcanico fondatore, ma anche dalla funzione svolta da altre collezioni (in primis Bonotto, e poi Emily Harvey nonché diversi altri collezionisti), così come del costituirsi di una particolarissima forma di museo privato, aperto comunque al pubblico, che presentava, e presenta tuttora, una rilevante messe di lavori artistici della medesima temperie sperimentale: CasaBianca a Malo (VI), fondata e diretta da Giobatta Meneguzzo. Vi erano poi, e vanno almeno ricordate pur se meriterebbero focalizzazioni a se stanti, figure di operatori come Sarenco con la sua *Lotta Poetica* e i *Factotum books* - il lavoro di Sarenco è fondamentale per comprendere la connessione della rete ampia di interessi culturali che si muovevano dall’area lombardo-veneta verso il mondo e viceversa- o come Tiziano Santi, studioso purtroppo prematuramente scomparso che faceva parte del comitato scientifico nell’iniziativa del 1995. Lo ritroveremo, insieme a Luigi Bonotto, nel gruppo di lavoro¹² che qualche anno più tardi, nel 2000 a Palazzo Bonaguro, sempre a Bassano, avrebbe organizzato una vasta e articolata rassegna, accompagnata da un catalogo che racchiude testi e studi di grande rilievo per comprendere la complessità delle vicende *local* di un vasto sommovimento internazionale. Si tratta di *Sentieri Interrotti – Crisi della rappresentazione e iconoclastia nelle arti dagli anni Cinquanta alla fine del secolo*. Parlare di Veneto, non significa escludere ovviamente Venezia, e l’arco delle iniziative del capoluogo è non meno incisivo di quanto accadeva nell’entroterra, in particolare tenendo conto di quanto ha proposto la Biennale di Venezia dal 1968 in poi fino alla fondamentale mostra dedicata a Fluxus nel 1990, e all’esposizione dedicata

¹² Altre componenti erano Mario Guderzo e Roberto Mechiori.

sempre al movimento, organizzata in collaborazione con e negli ambienti della Bevilacqua La Masa nel 2015.

La giornata di studi che qui si presenta aspira a essere un altro momento di ripresa e approfondimento di quanto è successo nel capoluogo e in regione. Un ulteriore tentativo di comprendere quel che ha contraddistinto l’esperienza artistica contemporaneo, permettendo a nuove generazioni di artisti e studiosi di accostarsi alla ricerca verbovisuale e al vitale incrocio che si è generato tra diversi media espressivi. La sequenza degli interventi riprende quella effettivamente svoltasi all’Accademia di Belle Arti di Venezia.

Materializzazioni del linguaggio alla Biennale di Venezia

Tra *L'Image du ciel* (1978) di Maurizio Nannucci che vola alta in forma di scritta trascinata da un aeroplano sui Giardini di Sant'Elena in cui si staglia il *Muro* (1978) di Mauro Staccioli e la *Porte, 11 rue Larrey (Parigi, 1927)* di Duchamp di proprietà del gallerista romano Fabio Sargentini – che per errore viene riverniciata di smalto bianco dagli operai prima del vernissage –, il *Pappagallo* (1967) vivo di Jannis Kounellis e le diciassette pecore pitturate di blu di Menashe Kadishman al Padiglione di Israele, dove Gino De Dominicis espone un diversamente abile e crea un grande clamore; tra le pietre di



Fig.1

Richard Long, i *32 mq di mare circa* (1967) di Pino Pascali e il *Quadrifoglio* (1978) di Maurizio Mochetti, alla Biennale di Venezia del 1978 intitolata *Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura* si tiene anche la mostra "Materializzazione del linguaggio" (Fig. 1), curata da Mirella Bentivoglio con l'intento di porre in essere "alcune analisi su particolari settori del rapporto tra donna e linguaggio"¹. Allestita in quello che è denominato lo "Spazio Aperto" ai Magazzini del Sale alle Zattere, dal 20 settembre al 15 ottobre, dunque sullo scorcio finale dell'esposizione che apre invece dal 2 luglio al 15 ottobre, presenta ottanta artiste di diciotto

paesi europei ed extraeuropei – come recita il comunicato stampa – "esempi di varie tendenze riconducibili a una comune matrice linguistica: poesia concreta, spaziale, visiva, gestuale, oggettuale, con l'impegno dei più vari materiali e

¹ M. Bentivoglio, *Materializzazione del linguaggio*, in *La Biennale di Venezia. 1978. Arti visive e architettura. Materializzazione del linguaggio*, catalogo della mostra a cura di M. Bentivoglio (Venezia, Magazzini del Sale alle Zattere, 20 settembre-15 ottobre 1978), Venezia 1978, p. 2. La mostra principale della Biennale è "Sei stazioni per ardenatura. La natura dell'arte", di cui sono commissari Jean Christophe Ammann, Achille Bonito Oliva che ne è anche coordinatore, Antonio Del Guercio e Filiberto Menna; cfr. *La Biennale di Venezia 1978. Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*, catalogo, II ed., Venezia 1978; *Annuario 1978. Eventi del 1976-77*, a cura dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Venezia 1979. Nel 1978 è edito anche il quaderno della Biennale *Spagna. 40 anni di poesia*, che raccoglie però gli atti di un convegno sulla poesia iberica organizzato nell'ottobre del 1976, in occasione della rassegna che Carlo Ripa di Meana aveva voluto dedicata al "progetto Spagna". Le retrospettive all'Ala Napoleonica del Museo Correr in Piazza San Marco, proposte dalla commissione delle arti visive, sono dedicate ad artisti recentemente scomparsi: Claudio Cintoli (1935-1978), Domenico Gnoli (1933-1976), Ketty La Rocca (1938-1976).

moduli espressivi”², che sono state messe a confronto sia per dimostrare lo stato delle ricerche ma soprattutto, scrive l’ideatrice in catalogo, per indagare il “rapporto profondo della donna con l’alfabeto”, sia per ragioni “natural”, in quanto sarebbe colei che trasmette il linguaggio ai figli, sia per l’esigenza di affermazione che la coglie nella società del presente, dopo che è stata “smaterializzata in passato nella sublimità della sua pubblica immagine, parallela alla sua pubblica assenza, privatamente confinata nel contatto quotidiano ed esclusivo con le materie”, ponendo dunque in atto la riappropriazione di un campo tutto maschile come quello del linguaggio.

Questa XXXVIII Biennale segue l’edizione del “dissenso” del 1977, in cui il progetto del presidente Carlo Ripa di Meana, dedicato alla cultura “non allineata” nei regimi dei Paesi socialisti e alla “prospettiva non ufficiale” dell’arte sovietica, aveva suscitato molte polemiche e ripercussioni. Progetto che già aveva avuto un precedente nell’edizione del 1974, priva di numerazione – in quanto votata alla “cultura democratica e antifascista” e in particolare a sostegno del Cile, che nel 1973 aveva subito il colpo di stato di Pinochet –, in cui l’unica mostra di arti visive era risultata quella di Ugo Mulas proprio ai Magazzini del Sale. L’esposizione centrale della XXXVI Biennale del 1972, “Opera o comportamento?”, era dedicata invece alla questione della compresenza tra ricerche visuali composte ancora secondo le categorie storiche delle belle arti e i nuovi linguaggi performativi o processuali, così come la XXXVII del 1976 dedicata all’indagine su “Ambiente, partecipazione, strutture culturali” ha ampie connessioni con l’edizione del 1978, che presenta molte esperienze legate all’arte povera e ambientale.

In queste rassegne vengono impiegati nuovi spazi sull’onda di recenti emergenze che sorgono già dopo la Biennale del 1968, quando si discute a lungo sull’esigenza di un cambiamento di statuto e si tengono interrogazioni parlamentari sulla necessità di mutare anche l’impostazione della manifestazione, puntando a creare un organismo permanente che organizzi attività durante tutto l’anno: il nuovo statuto, che viene effettivamente emesso nel 1973, favorisce dunque il concetto di decentramento e

² La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee (da qui in avanti ASAC), Fondo storico. Arti visive, b. 3021 - Spazio Aperto. Materializzazione del linguaggio, La donna tra parola e immagine: comunicato stampa.

le attività permanenti, portando così alla rivalutazione di certe aree dismesse della città³. Proprio nel novero della disseminazione delle attività nel 1978 vengono dislocate in una sede esterna, ai Magazzini del Sale, le mostre “Utopia e crisi dell’antinatura. Momenti delle intenzioni architettoniche in Italia”, curata da Enrico Crispolti per quanto riguarda la sezione “Immaginazione megastrutturale” e da Lara Vinca Masini per gli ambiti “Ricerca di territori impossibili. Topologia” e “Forma e formatività”, che prende in considerazione le esperienze di un’architettura non realizzata, dai futuristi al gruppo Archizoom, e la rassegna fotografica “L’immagine provocata” seguita da Luigi Carluccio, che si attivano in corrispondenza dell’inaugurazione della Biennale, mentre all’Ala Napoleonica di piazza San Marco dal 2 luglio al 3 settembre sono allestite le retrospettive di tre artisti recentemente scomparsi: Domenico Gnoli, Ketty La Rocca e Claudio Cintoli. La questione che si pone attorno a “Materializzazione del linguaggio”, che pure è destinata alle Zattere e la cui preparazione è piuttosto tormentata, riguarda la sua ricezione e la percezione della sua valenza complessiva, *in primis* per la piccola dimensione dell’esposizione collocata in una sezione staccata, ma anche per l’ulteriore localizzazione marginale all’interno di quello stesso specifico spazio che nei mesi precedenti, dal 15 luglio al 3 settembre, viene assegnato pure ad altri interventi “al femminile” e per la sua collocazione sul finire della Biennale, rendendola interpretabile dunque come una sorta di appendice. Eppure la mostra annovera nomi importanti e già noti delle ricerche verbovisuali, come Lucia Marcucci, Lia Drei, Anna Oberto, Maria Lai, Paola Levi Montalcini, Sveva Lanza, la giapponese Chima Sunada, l’inglese Paula Claire, la portoghese Ana Hatherly, la tedesca Christina Kubisch, la stessa Bentivoglio e Ketty La Rocca, ma segue altre due singolari presenze situate in quel quarto Magazzino: una mostra con installazioni e

³ Per quanto concerne i padiglioni ai Giardini cfr. M. Mulazzani, *I padiglioni alla Biennale di Venezia*, Milano 2004; *Ottant’anni di allestimenti alla Biennale*, catalogo della mostra a cura di G. Romanelli (Venezia, Ca’ Corner della Regina), Venezia 1977; Sugli allestimenti di Carlo Scarpa: O. Lanzarini, *Carlo Scarpa. L’architetto e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia*, Venezia 2004; S. Portinari, *Esposizione Internazionale d’Arte di Venezia 1942, 1968, 1978*, in *Carlo Scarpa e la Scultura del ’900*, a cura di G. Beltramini, Venezia 2008. Sul gigantismo e l’espansione anche geografica e territoriale delle Biennali, cfr. *The Biennial Reader*, a cura di M. van Hal, S. Ovstebo, E. Filipovic, Berger 2010.

oggetti creati dal Gruppo Femminista Immagine di Varese e una del Gruppo Donna/Immagine/Creatività di Napoli⁴. Questa sorta di “zona di genere” pone subito un problema sul significato del luogo, che appare abbastanza periferico, e questo emerge anche dalle parole della curatrice quando inizia a intessere una corrispondenza con Ripa di Meana, pregandolo di attivare al più presto i contatti, di affidarle un incarico ufficiale e soprattutto non appena sente la necessità di difendersi dall’incalzare di altre proposte concorrenti. La direzione vorrebbe di fatto rendere quell’area una sorta di laboratorio sperimentale dedicato alle donne, secondo un’idea che nasce sulla scia di quanto proposto dalla commissione per la partecipazione italiana alla Biennale del 1978, come annota un promemoria per il presidente tra i documenti dell’Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC): quando viene ravvisata l’opportunità di arricchire il programma con la creazione di uno “Spazio Aperto” nel quinto Magazzino del Sale, consistente in un salone dotato di copertura traslucida, in cui organizzare delle manifestazioni tra luglio e ottobre, vi si ipotizza di collocarvi la mostra “Dalla creatività come maternità-natura al controllo come ricerca-natura” del gruppo varesino, un’altra “di poesia visiva con la partecipazione di operatrici italiane e straniere a cura di Mirella Bentivoglio di Roma”, una rassegna di film e performance curati da Vittorio Fagone che si terrà poi invece come “progetto speciale” in forma di proiezioni e installazioni cinematografiche presso Ca’ Corner della Regina (dove si trova anche “Ottant’anni di allestimenti alla Biennale” ideata da Giandomenico Romanelli).

4 B/78 *Dalla natura all’arte, dall’arte alla natura, in 1974-1978. Cronache della nuova Biennale*, Milano 1978, pp. 142, 168; *Spazio aperto*, in *La Biennale. Annuario 1978. Eventi del 1978*, op. cit., p. 179: il Gruppo Femminista Immagine di Varese, fondato nel 1974, si dedica ad “attività artistiche (pittura, design, architettura, musica) operando collettivamente per mettere in atto una ricerca di creatività femminile; è composto da Silvia Cibaldi, Milli Gandini, Clemen Parrocchetti, Mariuccia Secol, Maria Grazia Sireni, Mirella Tognola. La loro mostra “Dalla creatività come maternità-natura al controllo come ricerca-natura” è delimitata a forma di cerchio e racchiude “materiali principi della natura: evocazioni del mare, della luna, del sole, rocce, sabbia, bacche, alberi, legati all’antico messaggio di una donna che scandisce nella roccia il ritmo del suo rapporto biologico con la natura”, in cui i lavori (composti in materiali tradizionalmente considerati femminili come lana, stoffa, “collage di ricordi”, ricami) sono “sospesi a cupola sopra una vasca d’acqua – acqua materno raccolta al centro del cerchio – e vi si riflettono pur mantenendo volutamente un distacco”, esprimendo dunque un rifiuto del ruolo millenario che è stato imposto alla donna, ed è previsto anche un intervento sonoro di Mirella Tognola. Il Gruppo Donne/Immagine/Creatività di Napoli è composto da Anna Trapani, Rosa Panaro, Valeria Dioguardi, Bruna Sarno, il loro intento è denunciare soprattutto la situazione di sfruttamento del lavoro della donna e intendono opporre al lavoro nero quello creativo: la mostra “Dalla donna alla donna passando per il cielo” rilegge il mito di Pandora per compiere un’azione collettiva di gruppo, in cui viene rivelata “la matrice violenta e prevaricatrice della ideologia di cui è portatore” perché la donna vi viene vista come portatrice dei mali che affliggono la terra: intendendo capovolgere il mito, hanno realizzato il vaso in cui intendono idealmente racchiudere i mali e “rispedirli all’olimpico”.

Si tratta dunque di intendere se questa esperienza lasci un segno, se abbia una rilevanza e come si collochi il ruolo dell’organizzatrice rispetto a quello degli altri curatori. Mirella Bentivoglio aveva infatti già una sua carriera alle spalle, sia come poetessa che come studiosa, avendo organizzato fin dagli inizi degli anni Settanta una serie di esposizioni dedicate alle artiste donne, ed era dunque il referente più adatto. Come scrive lei stessa nella sua breve biografia in catalogo, dopo che “studi in Paesi diversi determinano il suo dubbio di linguaggio” suscitando ricerche nel campo della parola e della poesia, aveva fatto parte di gruppi di sperimentazione linguistica come il Gruppo 70 di Firenze, fondato da Eugenio Miccini e Lamberto Pignotti, assieme a Marcucci e La Rocca, Luciano Ori, Giuseppe Chiari, Emilio Isgrò, Sarenco, Michele Perfetti. Aveva inoltre prodotto raccolte di composizioni poetiche, collaborato con riviste e creato volumi-oggetto o multipli con editori come Magma, Elleci, Edikon e Arturo Schwarz. Proprio presso la galleria di quest’ultimo, a Milano, aveva esordito nel 1971 con una personale curata da Umbro Apollonio e Renato Barilli e aveva partecipato, tra le altre mostre, alla Biennale di San Paolo del Brasile nel 1973. Tra le collettive al femminile da lei organizzate in quel novero d’anni si contano “Zonta International” alla galleria Studio d’Arte Moderna MS13 di Roma nel 1971, “Esposizione internazionale di operatrici visuali” al Centro Tool di Milano nel 1972, “Arti visive. Poesia visiva” allo Studio d’arte contemporanea Artivisive di Roma nel 1974 che già raccoglieva molti dei nomi che porterà nel 1976 alla mostra “Tra linguaggio e immagine” alla Galleria Il Canale di Venezia (presentata poi l’anno successivo alla fiera Expo di Bari) e alla Biennale del 1978, come Irma Blank, Liliana Landi, Giulia Niccolai, Biljana Tomic, Ulrike Eberle, Paula Claire, Amelia Etlinger, Betty Radin, Mary Ellen Solt e Chima Sunada, la “Rassegna Internazionale di poesia visiva” alla Galleria Tuttagrafica di Torino nel 1975⁵.

5 Su Mirella Bartarelli Bentivoglio, nata a Klagenfurt in Germania nel 1922 e residente a Roma, cfr. *Mirella Bentivoglio, dalla parola al simbolo*, catalogo della mostra a cura di M.G. Tolomeo e R. Barilli (Roma, Palazzo delle Esposizioni), Roma 1996 e *Poesia visiva: la donazione di Mirella Bentivoglio al Mart*, catalogo della mostra (Rovereto, Mart), Cinisello Balsamo 2011, con una importante sessione di *Apparati* e in particolare *Mirella Bentivoglio*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Schwarz), Milano 1971; *Mirella Bentivoglio*, catalogo della mostra a cura di E. Crispolti (Gubbio, Biennale d’Arte Gubbio ’76), Gubbio 1976; B. Rescio, *Mirella Bentivoglio. Una poetica del significante*, Roma 1979; *The visual poetry of Mirella Bentivoglio*, catalogo della mostra (Washington DC, The National Museum of Women), Roma 1999. Sulle collettive “femminili” cfr. in particolare *Arti visive. Poesia visiva*, catalogo della mostra, presentazione di M. Bentivoglio (Roma, Artivisive Studio d’arte contemporanea), Roma 1974 e *Tra linguaggio e immagine*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria d’arte Il Canale), Venezia 1976. Le sue prime raccolte poetiche sono *Giardino*, edita da Scheiwiller di Milano nel 1943 e *Calendario* (Vallecchi 1968).

La sua ricerca inoltre è molto vicina a quanto stavano realizzando in particolare certe artiste americane in contrasto con gli stereotipi del consumismo, come nell'opera *Il cuore della consumatrice ubbidiente* del 1975, in cui la parola "oca" accerchiata da un segno a cuore fa il gioco al grafismo pop impiegato dal marchio CocaCola ma è anche uno sferzante giudizio sulla *shopping addict*, o nel collage e letraset *Ti Amo* (1970) con le lettere "am" posizionate all'interno di una bocca femminile, la cui sonorità dà il suggerimento di una possibile azione di ironica cannibalizzazione.

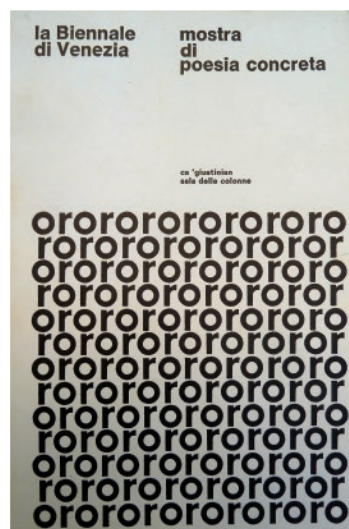


Fig.2

Bentivoglio è effettivamente il personaggio ideale per riuscire ad organizzare quel progetto, tra l'altro anche in quanto curatrice donna, e la sua azione si ricollega con l'unico altro precedente interamente dedicato a questo tipo di ricerche all'interno della Biennale: la mostra Poesia concreta (Fig. 2). Indirizzi concreti, visuali e fonetici" organizzata da Dietrich Mahlow e Arrigo Lora Totino dal 25 settembre al 10 ottobre 1969 presso la Sala delle Colonne di Ca' Giustinian e accompagnata da interessanti "audizioni di poesia concreta" in cui i poeti recitano di fronte al pubblico sia il pomeriggio dell'inaugurazione che il 26 settembre, in entrambe le occasioni accompagnati da una

conversazione di Lora Totino.

Tenutasi in un luogo significativo per l'ente, essendone allora quel palazzo la sede, ma non nei luoghi deputati alle esposizioni anche in ragione del fatto che è collegata al Festival del Teatro di Prosa della Biennale e non all'edizione di arti visive, risulta comunque un evento collaterale, accostato alla "Mostra del manifesto d'arte". Pure quella situazione si viene a creare in nome di un "clima di interdisciplinarietà" tra arte, cinema, teatro e musica contemporanea, nell'intento di conservare da un lato la "venezianità" della Biennale e dall'altro di ampliarne il raggio d'azione a livello nazionale, trasformandola in un ente che produca cultura, come proclamato in conferenza stampa nel maggio del 1969 dal commissario straordinario Giannalberto Dell'Acqua: ma la definizione che viene adoperata annunciando, tra le altre, la "mostra-convegno sulla poesia visiva" è proprio

"iniziativa di contorno"⁶, per attirare un pubblico nuovo poiché, come recita la *Relazione tecnico-artistica* del XXVIII Festival del Teatro, si intendeva programmare "esposizioni d'arte contemporanea in settori nuovi" e dunque curare la realizzazione di attività quali "seminari, tavole rotonde, convegni, mostre d'arte teatrali, mostre d'arte collaterali, produzione di stampe d'arte a prezzi popolari, conferenze stampa, conversazioni sui testi, dibattiti dopo gli spettacoli"⁷.

Nell'*Introduzione* in catalogo Umbro Apollonio, allora direttore dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee, chiama i manufatti presenti "testi visualizzati": è una mostra dedicata

6 ASAC, Raccolta documentaria. Arti visive. 1969, b 2/2 - Rassegna stampa 1969, cfr. anche *Lo statuto della Biennale sarà pronto a fine anno*, in "Il Gazzettino", 2 settembre 1969; N. De Csillaghy, *Sono disoccupati i critici "ufficiali" della Biennale*, in "Avvenire", 14 maggio 1969 e *Novità per la Biennale*, in "Paese Sera", 30 aprile 1969.

7 ASAC, Raccolta documentaria. Arti visive, 1969, b 2/2 - 28° Festival Internazionale Teatro 1969. B. 039: *Relazione tecnico-artistica del XXVIII Festival Internazionale del Teatro di Prosa della Biennale di Venezia*. La programmazione avviene in forte ritardo, sia per le difficoltà in cui versa il teatro italiano dopo il 1968 che per le nomine di amministratori e dirigenti; il programma è stato proposto alla Sottocommissione per le arti drammatiche e musicali e approvato solo il 15 luglio, tra le altre iniziative collaterali vi sono una mostra dedicata a Eleonora Duse alle sale Apollinee del Teatro La Fenice; "seminari sull'attore" sia a Ca' Giustinian che al teatro L'Avogaria a metà settembre; un convegno sulla critica teatrale a Ca' Giustinian (28-30 settembre); un convegno nazionale per educatori, insegnanti e organizzatori di spettacoli per l'infanzia al Cinema di viale San Marco a Mestre (26 ottobre); tavole rotonde fra insegnanti, critici ed educatori alla Sala degli Specchi a Ca' Giustinian (23-27 ottobre). Cfr. anche *Ibidem*: XXVIII Festival Internazionale del Teatro di Prosa. Calendario delle conversazioni e conferenze stampa. La "Mostra del manifesto d'arte" si tiene nella Sala delle colonne di Ca' Giustinian solo dall'1 al 21 settembre. Lora Totino nel 1964 a Genova aveva curato il primo numero monografico della rivista "Modulo", intesa come un'antologia internazionale dedicata alla poesia concreta. Per la definizione di poesia concreta si veda M. Bense, *Stili sperimentali*, in *Poesia concreta*, a cura di A. Lora Totino, Collana Archivio della poesia del '900, vol. 11, Mantova 2002, pp. 16-17: "Si tratta di una poesia che non riproduce il senso semantico ed il senso estetico, ad esempio le parole, con la consueta formazione di contesti ordinati linearmente e grammaticalmente, ma gioca su nessi visivi e nessi di superficie. (...) La parola non viene usata principalmente come veicolo intenzionale di significati ma anche come elemento materiale di figurazione, di modo che significato e figurazione si condizionano e si esprimono reciprocamente. Simultaneità della funzione semantica ed estetica delle parole sulla base di una utilizzazione contemporanea di tutte le dimensioni materiali di questi elementi linguistici, i quali possono anche apparire spezzati, in sillabe, suoni, morfemi o lettere, per esprimere le condizioni estetiche della lingua nella sua dipendenza dalle loro possibilità sia analitiche che sintetiche" (precursori ne sono ad esempio Apollinaire con i *Calligrammes*, Mallarmé, che dispone spazi e elementi tipografici come elementi di composizione, così come Ezra Pound, Joyce in *Ulysses* e *Finnegans wake*, ma anche la tipografia delle poesie futuriste), mentre per la "poesia visiva" o "poesia visuale" cfr. lo stesso A. Lora Totino, *Nota del curatore*, in *Ibidem*, pp. 33-35: nella "poesia visuale" (termine proposto da Carlo Belloli) si fa "corrispondere al valore semantico del poema visuale una precisa scelta semeiotica della veste tipografica: scelta dei tipi, dei corpi e delle intensità dei caratteri a stampa", mentre con "poesia visiva" si intende quella modalità proposta in primis "dal gruppo fiorentino degli autori tecnologici, consistente nell'accostamento e rapporto tra parola e immagine (da giornali, rotocalchi, ecc.) e conseguente critica nei confronti del banale quotidiano quale compare e domina sui giornali, rotocalchi, televisioni, ecc.: in sostanza una forma di pubblicità in negativo", ma i due termini sono spesso trattati in modo equivalente, così come le si accosta talora l'ulteriore precisazione di "scrittura visuale" - cfr. *Scrittura Visuale in Italia 1912-1972*, catalogo della mostra a cura di L. Ballerini (Torino, Galleria d'Arte Moderna), Torino 1973 - con cui sarebbe preferibile intendere le scritture/interpretazioni di poesia effettuate tramite impiego di colori ed effetti pittorici, come nel caso di Roberto Sanesi. Cfr. anche L. Pignotti, S. Stefanelli, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, Pasian di Prato 2011.

alla poesia concreta, ma aperta anche a sperimentazioni affini, come indica il termine “ricerche visuali”, intendendole nel solco delle *Tavole visuali* di Carlo Belloli del 1948, oltre ad offrire campionature di “premesse storiche della poesia di pertinenza tipovisuale e fonoverbale”⁸. Tra gli esemplari esposti ve ne sono effettivamente molti di storici, come calligrammi di Apollinaire, composizioni di Marinetti, Depero, Mallarmè, Kurt Schwitters, Theo Van Doesburg, Emmet Williams, ma vengono presentate anche opere, tra gli altri, di Adriano Spatola, Vincenzo Agnetti, Paul de Vree, Françoise Dufrêne, Raymond Hains, Dick Higgins, Jiří Kolář, Maurizio Nannucci, Claudio Parmiggiani, Diter Rot, Wolf Vostell e Mirella Bentivoglio partecipa con *Monumento* (1968), in cui le lettere concorrono a comporre una forma di struttura scultorea stante, e con *Storia d'amore*, pubblicata nella miscellanea di ricerche sperimentali *Geiger* (1967). Viene inoltre effettuata anche una tiratura di stampe sotto l'egida della Biennale, la “Serie Grafica 1969”, che si vorrebbe fosse solo l'inizio di una attività ritenuta interessante, per la quale ideano una stampa pure Lora Totino e Nannucci⁹.

Un'altra occasione in cui alla Biennale è dedicato un apposito spazio a ricerche incentrate sulla parola è nell'edizione del 1972, quando “Il libro come luogo di ricerca” presenta libri d'arte e d'artista composti tra il 1966 e il 1972, oltre che una sezione di riviste, invitando autori come Isgrò, Bruno Munari, Daniel Buren, Joseph Kosuth, Ed Ruscha, Ben Vautrier e tra i cui espositori c'è anche Bentivoglio. L'esposizione, sistemata in tre piccole sale curate da Renato Barilli e Daniela Palazzoli, che chiedono in prestito molte opere della collezionista Tullia Denzo, è intesa come parte della tematica

8 U. Apollonio, *Introduzione*, in *Poesia concreta. Indirizzi concreti, visuali e fonetici*, catalogo della mostra a cura di Dietrich Mahlow e Arrigo Lora Totino (Venezia, Ca' Giustinian), Venezia 1969, pp. 5-6; scrivono testi anche Franz Mon e Arrigo Lora Totino; *Mirella Bentivoglio*, in *Ibidem*, n. 18-19 p. 53, tav. 19 s.p.

9 Cfr. *NAC. Notiziario Arte contemporanea*, 15 novembre 1969, s.p.: gli autori sono Alberto Biasi, Mario Ceroli, Joseph Fassbender, Ezio Gribaudo, Jan Koblasa, Riccardo Licata, Arrigo Lora Totino, Maurizio Nannucci; edita nel settembre del 1969 come “Serie Grafica 1969” al fine di “popolarizzare la produzione calcografica contemporanea”, prevedeva un costo della cartella a 20.000 lire, mentre quello della singola stampa era di 3.000. Una parte delle stampe è stata riservata per il Festival di musica contemporanea e per il Festival di Teatro di prosa, mentre il rimanente è stato messo a disposizione del pubblico per acquisti diretti. Le stampe sono dedicate o a una figura o a un'opera delle manifestazioni della Biennale di quell'anno o a “libera ispirazione” (Biasi realizza una “serigrafia dinamica a colori”, Ceroli un “collage in balsa”, Fassbender una “xilografia a tre colori”, Gribaudo una “calcografia a un colore”, Jan Koblasa una “serigrafia a due colori”, Riccardo Licata una “litografia a due colori”, Arrigo Lora Totino una “stampa tipografica a due colori” e Maurizio Nannucci una “serigrafia in bianco e nero”).

del “comportamento” in quanto queste realizzazioni sarebbero “il territorio circoscritto” in cui l'artista ci conduce attraverso “le proprie operazioni logiche e formali”¹⁰. Collegata a questa è la sezione dedicata alla “Grafica sperimentale per la stampa”, curata da Albe Stainer, Erberto Carboni e Leo Lionni, che offre i progetti grafici di una sessantina di artisti per riviste, libri, copertine di dischi, manifesti (in seguito trasferita a Udine, Padova, Milano, Modena, Roma, Bari).

Per quanto concerne “Materializzazione del linguaggio”, malgrado il ritardo con cui ne viene avviata la preparazione e i significativi problemi organizzativi, poiché la curatrice ha già organizzato delle esposizioni dedicate proprio a questi temi e con artiste donne, la maggior parte dei materiali che verranno esposti sono o direttamente di sua proprietà o derivano comunque dagli stretti contatti che mantiene con le artiste e dalla fiducia che ripongono in lei. Si intende inoltre che i rapporti tra lei e Ripa di Meana hanno sicuramente una nascita anteriore, non solo per la partecipazione alle Biennali del 1969 e del 1972, ma anche per la sua presenza al convegno dell'anno precedente dedicato alle *Avanguardie e neoavanguardie nell'est europeo*, che si era tenuto il 19 e il 20 novembre 1977 all'Ala Napoleonica per la “Biennale del dissenso”, e tra i cui relatori c'erano lo stesso Carlo Ripa di Meana, Gabriella Moncada, Pierre Gaudibert, Ernst Neizvestnij, Gillo Dorfles, Hans Peter Riese, Muriel Gagnebin, René Passeron, Klaus Groh, Enzo Mari, Alexander Melamid, Honish Dieter, Achille Bonito Oliva, Geza Pernecky. L'idea della mostra nasce anzi da una consultazione incorsa tra loro addirittura nel 1975 quando, da poco affidato

10 Cfr. D. Palazzoli, *Il libro come luogo di ricerca*, in 36. *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo, II ed., Venezia 1972, p. 21. Su Tullia Ghidini Denza di Brescia e il suo rapporto con Sarenco (Isaia Mabellini), cfr. M. Gazzotti, *Collezione poesia. Cronaca della nascita del primo Archivio di poesia visuale in Italia*, in *Poesia concreta. Poesia visiva. L'Archivio Denza al Mart. Opere e documenti*, a cura di Melania Gazzotti, Milano 2013, pp. 11-25: il suo archivio è fondato a Brescia nel 1968 e nel 1972 consta già di 600 opere; nel 1972 viene contattata da Barilli, che con Daniela Palazzoli cura la mostra “Il libro come luogo di ricerca”, poiché lui vorrebbe diffondere nell'ambiente registrazioni di poesia sonora e fonetica e chiede alla collezionista in prestito 50 brani di 30 autori (tra cui Mimmo Rotella, Dieter Roth, Emmett Williams, Eugen Gomringer). Nel 1978 Matteo D'Ambrosio dell'Università di Napoli organizza una mostra con le sue opere al Centro operativo di programmazione culturale presso la Galleria Numerosette di Napoli e poi al Collegio Raffaello di Urbino, dove tiene anche il seminario “La ricerca poetica internazionale d'avanguardia” e nel 1979 organizza allo Spazio Libero di Napoli una settimana dedicata alle sperimentazioni dei poeti visivi del suono con azioni, tra gli altri, di Miccini e Lora Totino, anche con registrazioni (*tape concert*) provenienti dalla collezione Denza, cui segue la pubblicazione *Poesia Sonora. Tapes-performance-dibattiti* con un'antologia di testi e opere. Mirella Bentivoglio, che ha una intensa corrispondenza con Denza, è l'artista italiana più rappresentata nella sua collezione, in particolare con opere di denuncia della società dei consumi e della condizione della donna.

il settore arti visive a Vittorio Gregotti, lei scrive all'architetto, precisando di aver letto sulla stampa che alla Biennale del 1976 sarebbe stata prevista "una mostra di artisti della scrittura e di poeti concreti nonché di cartellonisti d'impegno civile" e, precisando che nei mesi precedenti aveva giusto steso la voce "poesia visiva" per il supplemento all'Enciclopedia Universale dell'Arte e stava organizzando una mostra di poesia concreta e visiva italiana che si sarebbe tenuta all'Istituto Italiano di Cultura di Tokyo, pensa si tratti dell'iniziativa relativa "al tipo di operazioni" di cui si occupa, della quale Ripa di Meana le aveva parlato in precedenza, pregandola di tenere i contatti con la Biennale e menzionando proprio Gregotti, a cui ricorda come si fossero già sentiti telefonicamente ma ancora senza esito pratico¹¹. L'unico evento legato alla poesia nelle manifestazioni dell'anno successivo è però solo un convegno dedicato alla lirica iberica degli ultimi quarant'anni, organizzato nell'ottobre del 1976 da Gabriella Cartago e dal "settore convegni", di cui sono pubblicati gli atti nel 1978.

La capacità persuasiva di Bentivoglio nei confronti di Ripa di Meana è comunque significativa e si nota anche quando cerca di contrastare interferenze e pressioni, persino intrusioni, nel suo campo. Se l'assegnazione dell'incarico di preparare una mostra le giunge infatti solo in aprile, la certezza di poterla veramente effettuare le viene comunicata addirittura ai primi di giugno da Luigi Scarpa, che da quell'anno è il nuovo direttore del settore delle arti. Le viene suggerito da Ripa di Meana di coinvolgere un altro "gruppo di operatrici" intenzionate ad occuparsi di tematiche legate alle donne. La Bentivoglio reclina di invitarle in quanto, come aveva comunicato già tramite Crispolti, sarebbero state "operanti sul terreno plastico-artistico" e dunque per niente in relazione con i suoi intenti. Consiglia piuttosto, se il problema era la mancanza di uno spazio deputato, le si accorpasse a delle esperienze legate all'ambito didattico o a scelte performative che si muovano "sul terreno della riappropriazione del corpo da parte della donna"¹². Ai primi di luglio deve inoltre prontamente contrastare la proposta di un'altra mostra che insidia i locali offerti per la

11 ASAC, Fondo storico. Arti visive, b. 3021: lettera di M. Bentivoglio a V. Gregotti, Roma, 20 ottobre 1975.

12 ASAC, Fondo storico. Arti visive, b. 3021: lettera di M. Bentivoglio a C. Ripa di Meana, Roma, 6 giugno 1978: "Ho saputo dal sig. Scarpa che la mostra si farà, ringrazio vivamente".

sua, come reclama direttamente col presidente non appena saputo che Wanda Raheli, moglie di uno dei fondatori del partito radicale, e un gruppo di femministe desideravano ugualmente impiegare quei locali: precisando che non è coinvolta in quella iniziativa, gli scrive che apprezza la "volontà di dare testimonianza della presenza operativa femminile, in gran parte esclusa dagli altri settori della Biennale", ma le pare che insistere nello stesso luogo con una serie di manifestazioni separate finisca per sembrare controproducente, "cioè una terza mostra femminile ai Magazzini del Sale finirebbe per connotare quello spazio – nell'ambito della Biennale 78 – come ghetto". E se proprio quello spazio deve essere utilizzato nel periodo tra le due "mostre femminili" già previste consiglia che "sarebbe opportuno realizzare manifestazioni di altro tipo, affinché lo spazio risulti veramente 'aperto' come vuole il suo nome"¹³. Di conseguenza il progetto "La follia del quotidiano", in cui avrebbero dovuto esporre la stessa Raheli, Dacia Maraini, Lilly Romanelli, Marisa Brusanel, Milvia Maglione, Maria Grazia Bertacci e Verita Monselles, per cui erano stati consultati per un parere anche Crispolti e Vinca Masini, viene rifiutato e Ripa di Meana deve personalmente giustificarsi con i suoi amici, adducendo ragioni legate al ritardo con cui è giunta la proposta e la coincidenza che il consiglio direttivo sia scaduto. È interessante però notare come nelle considerazioni di Mirella Bentivoglio la sommatoria di "donne", "poesia visiva" e "Magazzini del Sale" dia come risultanza l'identificazione di un "ghetto": questa sarà una parola da una parte cara all'autrice, ma d'altra parte molto spinosa. Vi è inoltre un precedente significativo, legato all'"Esposizione Internazionale Operatrici Visuali" che organizza nel 1972 al Centro Tool di Milano – un luogo importante per le sperimentazioni della neoavanguardia poetica, gestito e diretto da Ugo Carrega – in cui presenta diciotto artiste (di cui quindici saranno a Venezia) e per il

13 ASAC, Fondo storico. Arti visive, b. 3021: lettera di M. Bentivoglio a C. Ripa di Meana, Roma, 9 luglio 1978; e *Ivi*, b. 2988 - Spazio Aperto: nota manoscritta di C. Ripa di Meana, s.d. La mostra intendeva considerare come "quando l'individuo donna tenta di esprimersi e comunicare, assai spesso sceglie strumenti e mezzi che appartengono alla sfera della quotidianità domestica", avrebbe necessitato di pochi pannelli e di un registratore; le operatrici chiedono di poter aprire dal 20 agosto al 15 settembre e *ibidem*: telex di C. Ripa di Meana a Wanda e Franco Rocella, 28 luglio 1978 in cui indica ai "cari Wanda e Franco" che spiegherà meglio le dettagliate difficoltà, ma che la mostra non si può tenere soprattutto per il grande ritardo della proposta e in particolare per la situazione del consiglio direttivo scaduto, a causa del quale non si possono ottenere nuovi impegni di programma, dato che non ha l'assenso indispensabile di alcuni consiglieri.

quale Anna Bontempi Oberto scrive un testo che, in assenza di catalogo, è pubblicato nell'invito: esordendo con un quesito, domanda "perché una mostra di sole donne?", definendola "un razzismo", in particolare in quanto mostra supportata da un promotore uomo. Questa parola ha anch'essa una doppia valenza: in senso negativo in quanto identifica ugualmente una situazione di ghetto, ma anche positivo, come segno di sfida e esortazione ad accettare "una situazione razzista" in cui effettivamente si trovano, usandola "come strumento rivelatore di scandalo di questa situazione", cioè accettando "anche il rischio di un censimento umiliante", perché di genere e rivelatore di una effettiva esclusione e alienazione dal mondo della cultura, ma in realtà anche punto di forza in quanto unico modo per affermarsi in quella situazione culturale. Il "nuovo movimento in poesia, detta 'visuale' (concreta, fonetica, analitica, tecnologica, pubblica eccetera)" avrebbe infatti potuto portare a "un utopistico linguaggio manifestativo globale", a una "liberazione femminile come liberazione del linguaggio", dato che ritiene occorra "erompere in un'altra denuncia chiarificatoria del rapporto di alienazione in cui versano le donne" per superare i condizionamenti dei ruoli borghesi e il concetto che equipara le attività artistiche a merci¹⁴. Parimenti anche le altre operatrici cui è stato concesso di essere nella sezione dove poi sarà la mostra di Bentivoglio fanno sapere al presidente della Biennale che temono una situazione-ghetto: le componenti del Gruppo Donne Immagine di Varese, che non riescono a ricevere udienza e rilevano come sia "tutto in discussione, precario, niente di ufficiale", sospettose, anzi che si tratti di un "trattamento riservato alle donne in particolare alle femministe", "stanche di strappare notizie ai suoi collaboratori e di appostamenti al terzo piano di Ca' Giustinian", scrivono a Ripa di Meana alla fine di luglio, proponendo un convegno a settembre sul confronto tra emancipazione e femminismo e chiedendo fondi, reclamando

14 MART, Archivio del '900, Fondo U. Carrega: Invito della mostra "Esposizione Internazionale di Operatrici Visuali", a cura di Mirella Bentivoglio, presso il Centro Tool di Milano, 1972, con testo di Anna Oberto. Le artiste esposte che saranno anche a "Materializzazione del linguaggio" sono Bentivoglio (che aveva pubblicato dei lavori su "Bollettino Tool", edito da Carrega nel 1969), e Oberto (che nel 1975 firmerà il manifesto della Nuova Scrittura con Carrega, Corrado D'Ottavi, Vincenzo Ferrari, Liliana Landi, Rolando Mignani e il marito Martino Oberto), Annalisa Alloatti, Paula Claire, Lia Drei, Amelia Etlinger, Bohumila Grogerova, Annalies Klopheus, Liliana Landi, Giulia Niccolai, Betty Radin, Giovanna Sandri, Mary Ellen Solt, Biljana Tomic, Patrizia Vicinelli; le altre sono: Ulrike Eberle, Lisa Garnier, Silvia Trevale.

che la Biennale non deve usare il loro lavoro e domandando di non chiudere la loro manifestazione il 15 agosto, proprio perché se ne sta parlando poco e chi ne parla dice che è un "ghetto", una "cosa minore", che anche se altri, a seguire, volessero usare lo spazio non avrebbero comunque nemmeno il nome in catalogo, mentre loro vorrebbero coesistere con altri interventi di donne¹⁵. Una volta accettata di prorogare la loro presenza fino al 15 settembre (poi ridotta al giorno 3 per consentire alla Bentivoglio di allestire), il nucleo operativo di Venezia di questo gruppo rilancia però l'idea di un convegno ispirandosi a quello organizzato dalla stessa Biennale nel dicembre del 1977, *Verifiche di un quadriennio - riflessioni per il futuro*, appellandosi allo statuto che prevederebbe una programmazione basata su "temi di impegno civile" per aprire le strutture dell'ente a una partecipazione delle donne più equa e democratica, sia a livello decisionale che organizzativo che "espressivo", mentre nell'edizione del 1978 non pare loro che vi sia stata una realizzazione adeguata dell'impegno preso, sia per l'insufficiente presenza delle artiste nella mostra ufficiale, sia per la rappresentatività troppo limitata dello Spazio Aperto. Propongono dunque che quella sezione rimanga ogni anno a disposizione solo delle donne, sia per le arti figurative che per tutti i settori della Biennale, con una commissione permanente di gestione femminile che raccolga una documentazione per l'ASAC di "cultura femminista" e organizzi convegni e dibattiti, incontri sul territorio e due seminari annuali di studi, uno a livello internazionale e uno ogni settembre dedicato a "La professionalità della donna nell'arte", suggerendo un possibile primo appuntamento già alla fine di settembre presso Ca' Corner, con interlocutrici come Dacia Maraini e Simone de Beauvoir, appuntamento che non avrà luogo¹⁶. Che Mirella Bentivoglio sia una curatrice agguerrita emerge anche dall'aver ottenuto da Emilio Vedova "dieci metri in più" ai Magazzini del Sale, chiedendogli personalmente di spostare e raggruppare le sue opere appartenenti alla serie degli *Scontri* presenti a "Topologia e morfogenesi" per creare un set utile a performance, letture di poesia fonetica e proiezioni di

15 ASAC, Fondo storico. Arti visive, b. 3021: telegramma del Gruppo Immagine di Varese a C. Ripa di Meana, Varese, 5 luglio 1978 (firmato Milly Gandini); lettera del Gruppo Immagine di Varese a C. Ripa di Meana, Varese, 25 luglio 1978 (firmata Lilli e Mariuccia).

16 ASAC, Fondo storico. Arti visive, b. 3021: proposta convegno "La professionalità della donna nell'arte" (lettera del Gruppo operativo di Venezia a C. Ripa di Meana, s.d., firmata Federica di Castro, Lia Secci, Annamaria Sorteni, Riccarda Pagnozzato).

diapositive in modo da completare meglio l'esposizione senza spostare un pennello divisorio, aprendo inoltre un passaggio che conducesse in quella sorta di "ambiente"¹⁷. Deve inoltre cercare dei supporti idonei per strutturare una pannellatura continua che rivesta i muri fino a tre metri di altezza e finalmente in agosto ottiene quelli usati precedentemente per una mostra fotografica, su cui vanno però innestate delle aggiunte per coprire la parte frontale dei pilastri del Magazzino sporgenti tra nicchia e nicchia, e vengono persino presi certi materiali che erano stati commissionati per la mostra dedicata alla poesia concreta del 1969, in particolare delle basi recuperate assieme a altri parallelepipedi, sempre di proprietà della Biennale, per deporvi il materiale tipografico e i volumi-oggetto¹⁸.

Questo scarto organizzativo fa sì che tutte le artiste ricevano tardi l'invito a partecipare alla Biennale, ma essendo già in contatto con la promotrice rispondono con entusiasmo, sebbene non sempre con celerità, come Maria Lai che da Roma risponde solo il 20 agosto. Una soluzione strategica per l'allestimento è che le italiane inviino i materiali già incorniciati a Venezia, ma solo a ridosso dell'inaugurazione per evitare dispersioni, e che lei porti arrotolati la maggior parte dei lavori delle straniere che già sono in suo possesso. Altre opere verranno prestate o rintracciate da conoscenti come Rossana Bossaglia, Arrigo Lora Totino e la Galleria Marlborough di Roma. A complicare la programmazione infatti la mostra – il cui manifesto impiega un'immagine della scrittrice, pittrice e

17 ASAC, Fondo storico, Arti visive, b. 3021: lettera di M. Bentivoglio a C. Ripa di Meana, Roma, 7 agosto 1978; telegramma di M. Bentivoglio a C. Ripa di Meana, Roma 17 agosto 1978. Il presidente aveva risposto che se lei, per contatti personali con Vedova, avesse "potuto ottenere qualche metro in più", non avrebbe avuto obiezioni purché fosse chiaro che la richiesta non partiva dalla Biennale: lei aveva dunque interloquito con la moglie dell'artista che aveva confermato che lui era d'accordo e acconsentiva ad avvicinare le sue opere e a spostarle mentre la mostra allo Spazio Aperto era ancora in corso, purché ciò avvenisse solo alla sua presenza. Su Vedova ai Magazzini del Sale cfr. *Utopia e crisi dell'antinatura. Momenti delle intenzioni architettoniche in Italia. Topologia e Morfogenesi*, catalogo della mostra a cura di L. Vinca Masini (Venezia, Magazzini del Sale-Biennale di Venezia), Venezia 1978, pp. 6, 10; l'artista in quel 1978 espone anche ai Giardini alla mostra "Iconosfera urbana" a cura di Achille Bonito Oliva all'interno della rassegna "Sei stazioni per arternatura, la natura dell'arte" e a "Venerezia-Revenice" curata da Pierre Restany a Palazzo Grassi.

18 ASAC, Fondo storico, Arti visive, b. 3021: lettera di M. Bentivoglio a C. Ripa di Meana, s.l. s.d. annotazione "urgente" e lettere di M. Bentivoglio a L. Scarpa, Roma, 26 luglio e 8 agosto 1978. La curatrice, che effettua un sopralluogo con Luigi Scarpa per verificare i materiali per l'allestimento (cfr. lettera di M. Bentivoglio a C. Ripa di Meana, Roma, 9 luglio 1978 e lettera di L. Scarpa a Bentivoglio, 27 luglio 1978: Scarpa preavvisa che si troverà ai Magazzini del Sale l'1 o 2 agosto per verificare i materiali per l'allestimento). riuscirà ad impiegare due lunghi sostegni di 4 metri e una delle molte basi usate per la mostra di poesia concreta e due parallelepipedi lunghi 2 metri e altri come pedane; per l'allestimento, avverte Luigi Scarpa, le ci vorrà un'intera settimana perché il materiale è delicato, cartaceo, di piccolo formato, difficile da ordinare. Scriverà ancora a L. Scarpa il 31 dicembre per la restituzione dell'opera della Goncharova.

regista portoghese Ana Hatherly – annovera operatrici (come significativamente si fanno chiamare le artiste) di differenti paesi: ventisei sono italiane, due spagnole, nove francesi, cinque inglesi, tre tedesche, sette americane, due provenienti dalle repubbliche socialiste sovietiche, cinque russe, due jugoslave, quattro svizzere, due portoghesi, due canadesi, una austriaca, una polacca e una giapponese, due cecoslovacche, due brasiliane, una colombiana. Le performance previste in coincidenza dell'inaugurazione per i giorni 21 e 22 settembre richiedono inoltre ospitalità per le artiste, materiali di supporto per recite e azioni ma anche registratori per eseguire le "audizioni", ovvero la sonorizzazione dei nastri di poesia fonetica delle esecutrici assenti; sono in arrivo poi delle preziose diapositive dalla Russia scattate all'opera *Mondo alla rovescia* (1916) di Natalia Gončarova.

"Materializzazione del linguaggio" è proposta come una documentazione legata a uno studio condotto oramai da sette anni, e su scala sempre più ampia, "sul rapporto tra la donna e il linguaggio" e riunisce esempi di sperimentazioni "tra linguaggio e immagine" e "tra linguaggio e oggetto" accomunati dalla sigla "operazioni poetiche"¹⁹. Intende avere anche uno scopo didattico e dunque pone in apertura una sezione di premessa "storico-critica" con "alcuni materiali anonimi" considerati prove di un interesse costante della donna per la raffigurazione e la trascrizione del linguaggio, in cui si mostrano lavori in stoffa come il reliquiario del XIX secolo composto a mo' di rosa, contenente un frammento dell'abito di Santa Rosa e una strisciolina recante la dicitura che lo dichiara, ricami di alfabeti o di parole o "verbalizzati" (quale quello con archetipi ideopittografici eseguito da una paziente ricoverata per psicosi cronica proveniente dalle collezioni dello studioso e filosofo Oskar Pfister, pioniere svizzero della psicologia), ma anche "esempi di produzione popolare" e dunque tessuti folk come "prezioso deposito di archetipi", motivi ornamentali di tappeti e coperte, *molos* colombiane (un tessuto cucito su un altro tessuto la cui forma segue evoluzioni quasi calligrafiche che somigliano a grafie asemantiche), foto di

19 M. Bentivoglio, *Materializzazione del linguaggio*, op. cit., p. 2. Gli esemplari storici e di produzione popolare sono analizzati alle pp. 4-5 accompagnati dalla riproduzione di tre foto con "opere anonime del secolo scorso". Gli altri interventi in catalogo sono di Angela Bianchini, *La donna e il metaromanzo*, Silvia Mejía, *Gesto ed eufemismo femminile, Origine lunare dell'alfabeto* di Giovanna Sandri.

dolci carnevaleschi detti *frappe* o *cenci* a forma di lettere che, secondo una ricerca antropologica di Stefania Lisi dedicata alle tradizioni dell'Italia centrale, avrebbero un forte legame con antichi riti iniziatici.

A questi sono accostati documenti di produzione anonima perché, come spiega l'ordinatrice, "questi esempi linguistico-oggettuali del passato suggeriscono con la loro presenza una continuità simbolica" con le donne che tramite essi hanno cercato di esprimersi, per cercare un varco che indichi come la *mater*, la madre o comunque la componente femminile, abbia sempre intessuto una particolare relazione con il linguaggio. Ne sono testimonianza gli apporti femminili in letteratura sui quali interviene la scrittrice Angela Bianchini nelle pagine finali del catalogo, trattando di quel passaggio che va dalla diaristica al romanzo epistolare, ai "metaromanzi" dedicati, all'espressione dei sentimenti e della psicologia. Testi che hanno consentito un processo di emancipazione nella comunicazione, prima negata, che muove dai salotti delle letterate all'Inghilterra delle istitutrici e delle insegnanti, per dimostrare come il loro linguaggio pubblico nasca dal privato. Silvia Mejía introduce poi uno studio sulla "contenutezza del gesto femminile" che intende evidenziare come quel progresso trovi corrispondenza nei metalinguaggi impiegati dalle artiste che cercano azioni appropriate per esprimersi, come documenta il lavoro contemporaneo di Ketty La Rocca, di cui sottolinea i "gesti resi linguistici perché metaforizzati con contorni-scritture". Giovanna Sandri infine scrive dell'*Origine lunare dell'alfabeto*, per sostenere ulteriormente quanto sussistano legami tra il femminile e il segno.

La teoria di Bentivoglio, che sottolinea come questa sia una ricerca a suo avviso inedita, è proprio che la particolarità della scrittura fonetica o visuale sarebbe legata alla materia in quanto *mater*, intesa come matrice ma anche come "referente silenzioso", e che dunque queste artiste usino precipuamente questi linguaggi perché devono affermarsi contro un patriarcato che ha sempre dominato la cultura, la poesia, la letteratura e la parola. Cercare di rivalutare questa sorta di antenate serve allora ad avallare il suo discorso e a evidenziare una differenza tra maschile e femminile: questa – secondo lei – starebbe proprio nella peculiarità dell'espressione poetica, in quanto i primi si eserciterebbero di preferenza tramite forme

di cancellazione, duplicazione o sovraesposizione, mentre le seconde per "svuotamento" e "semplificazione".

Dopo quel comparto segue una piccola ricognizione dedicata agli anni Dieci e Venti del Novecento, con riproduzioni e originali di opere ritenute "precorritrici storiche" come quelle di Benedetta Marinetti, che ha creato tavole tattili (1921) e illustrazioni che hanno accompagnato le sue edizioni, delle avanguardiste russe Goncharova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova e Tatjana Vladimirovna Vecorka, di Sonia Delaunay che impiega la parola nei suoi tessuti o nel "collage logoiconico", così come, fra le esponenti del secondo futurismo, di Maria Ferrero Gussago, che compone opere con numeri e formule matematiche "in libertà" e ha esposto alla Biennale di Venezia nel 1941, e di Regina Cassolo Bracchi, esponente anche del MAC, la quale, con una sorta di paro libera interessata al suono, cerca di tracciare l'intensità e la durata delle emissioni vocali e ha incentrato parte della sua ricerca sul tradurre in tonalità di colori il canto del suo canarino.

Le operatrici sono presentate in catalogo come in una sorta di schedatura, tramite sintetici profili biografici posti in ordine alfabetico che accennano a tematiche, materie e carriera delle invitate, dunque secondo una modalità democratica e atemporale, mentre in mostra sono avvicinate per sintonie o per opportunità espositive.

Una delle artiste predilette dalla curatrice è la giapponese Chima Sunada, che ha partecipato al gruppo ASA ed è stata tra i primi in Giappone a operare nel campo della poesia concreta, esercitando in particolare la "pratica Sho", ovvero una poesia fondata sulla tradizione calligrafica nipponica, componendo però ideogrammi di grandi dimensioni e modificati, affinché assumano una forma che si avvicini al loro significato. La sua presenza alla Biennale è ritenuta significativa in quanto permetterebbe di far conoscere per la prima volta, anche tramite una performance, i fondamenti dell'arte scritturale giapponese, sebbene ne avesse già dato dimostrazione nel 1976 a Roma al circolo Urasenke, grazie all'appoggio dell'Istituto di Cultura Giapponese che ha sede proprio nella capitale. Con Bentivoglio inoltre aveva esposto a "Poesia visiva Arti visive" alla Galleria Artivisive di Roma nel 1974 e a "Tra linguaggio e immagine" alla Galleria Il Canale di Venezia nel 1976 (poi portata all'Expo Bari 1976). Altre

presenze importanti sono Maria Lai, che era stata allieva di Arturo Martini all'Accademia di Belle Arti di Venezia e che – scrive Bentivoglio – “da dieci anni traccia fili di scrittura su diari-telaio”, impiegando infatti piccoli telai da tessitura su cui intreccia trame e innesti irregolari che divengono libri illeggibili, e più di recente “scrive” con i fili su carta e stoffa tramite la macchina da cucire; oltre a Ketty La Rocca, esordiente col Gruppo 70 di Firenze e poi interessata a teatro e arti visive, che pone didascalie a contrasto su espressioni di gesti ripresi in fotografia o interviene con la scrittura su lastre radiografiche. Mancata nel 1976, in quel 1978 è oggetto di una delle retrospettive organizzate dalla Biennale che si tengono al Museo Correr ed è una delle artiste che Mirella Bentivoglio ha seguito con molto affetto, come testimonia la numerosa presenza di sue opere nella collezione che ha donato al MART di Rovereto e Trento, e per la quale scrive in catalogo come sia l'autrice dei “primi gesti linguistici incrociati”, perché appunto “i primi gesti desemantizzati, resi linguistici perché metaforizzati con contorni-scritture” li ha espressi proprio lei e questo è tanto più meritevole anche in quanto è una donna²⁰. Un numeroso versante è naturalmente composto da coloro che praticano la poesia scritta *tout court* in differenti varianti: Anna Oberto, che nel 1958 era stata tra i fondatori della rivista “Ana Etcetera” ed è significativa esponente del femminismo italiano, interessata all'analisi del linguaggio e alla grafia; l'americana Anne Sue Hirshorn che si occupa di poesia visuale e fonetica, organizzando anche manifestazioni e festival dedicati all'argomento; le componenti del gruppo lettrista Françoise Canal, che scrive poemi come spartiti per la dizione, Sylvie Fauconnier che si dedica a poesie lineari asemantiche, e poi Mona Fillières, Micheline Hachette, Jacqueline Phanelleux, Jacqueline Tarkieltaub, Janie van der Driessche e Florence Villers. Presenza significativa, già alla mostra sulla poesia concreta alla Biennale del 1969, è anche la semiologa americana Mary Ellen Solt, – in quanto curatrice di antologie e pubblicazioni sulla poesia concreta internazionale – e che compone le sue creazioni in forma di fiori, come nell'opera *Forsythia* (1965) in cui reimpiega il nome dell'arbusto in modo da ricrearne la sagoma a cespuglio. Marguerite Pinney, canadese che esercita anche la critica

²⁰ *Ibidem*, p. 2.

d'arte, struttura una poesia in cui la spazialità è molto lasca, in cui le parole sono collocate in posizione avanzata o retratta rispetto alla norma e che può essere letta secondo varie modalità verticali o orizzontali, da cui derivano sensi differenti. Biljana Tomic di Belgrado nel 1967 ha fondato quella che chiama “typoestesia”, ovvero una “poesia tipografica asemantica” in cui le parole vengono inserite in una struttura programmatica aperta che si può leggere secondo varie direzioni e si è dedicata anche alla poesia fotografica, oltre a essere organizzatrice di eventi nel settore. Poetessa visuale è anche l'inglese Jean Trevor, collaboratrice di riviste letterarie e pittrice, così come la tedesca Ilse Garnier, residente a Parigi, che scrive quella che definisce “poesia spaziale”, praticando una modalità di poesia fonetica molto radicale. Se la pittrice italiana Simona Weller riprende invece la scrittura scolastica infantile per giungere a ripetizioni di parole colorate e la tedesca Irma Blank dal 1968 dipinge “scritture silenziose” a partire da tracce misteriose, l'incisore polacca Janina Kraupe, interessata alla scrittura spontanea, interviene al momento della stampa con spessori di colori, mentre la tedesca Annalies Klopauš dipinge le parole su spartiti trasformandole da “parola-colore” a “parola-suono” o compone pagine di cemento bianco inciso con scrittura e morfemi e l'americana Wendy Stone è passata, tramite esperienze legate alla riabilitazione della dislessia,



Fig. 3

a rielaborazioni pittoriche sull'alfabeto. L'ungherese Agnes Denes, presente anche nella sezione di arti visive ai Giardini, disegna punti e linee prendendo spunto da studi sull'energia galattica, come fossero un alfabeto Morse. Suggestioni di culture altre guidano invece sia la poetessa tedesca ma residente negli USA Isela Frankenberg, nelle cui poesie a schema libero si innesta la contaminazione del ritmo della musica africana nella precisione tedesca, sia l'algerina Sasha Guiga, residente in Tunisia, che sceglie la calligrafia della scrittura araba in quanto

segno iconoclasta che sostituisce l'immagine.

Autrici specificatamente di poesia visuale sono Lucia Marcucci, che fa parte del Gruppo 70 e produce collage con prelievi di fotografie, lettere, didascalie e fumetti (Fig. 3), Liliana Landi, che la accosta al *décollage*, la londinese Betty Radin che

impiega parole e figure prese dai mass media, come Giovanna Sandri e Anna Esposito, che usano rotocalchi e manifesti per lavorare su temi quali femminismo e antimilitarismo. Se la pittrice canadese Eleanor Schott ha effettuato una svolta dalla pittura alla progettazione e usa elementi tipici del design e della comunicazione audiovisiva per analizzare il linguaggio, l'italiana Berty Skuber preleva scritture minute e immagini per presentare dei calendari in cui ha riportato eventi segnalati da simboli che solo lei può decifrare. La scrittrice Carla Vasio, membro del Gruppo 63, accosta ai suoi testi illustrazioni di artisti, di cui è interessante esito la collaborazione con Enzo Mari per *Romanzo storico* (1975), esempio di "narrativa oggettualizzata" consistente in un pieghevole a fisarmonica che riporta dati genealogici collegabili in variabili interpretative; ugualmente legata al Gruppo 63 è Patrizia Vicinelli, interessata ai fonemi e alla dialettologia, scrittrice di poesie talora accompagnate da collages o trasformate in poesia visuale, che collabora con molte riviste tra cui "Ana Etcetera", "Ex" e "Marcatrè", con cui ha pubblicato un disco di poesia fonetica.

Altre scrivono su materiali singolari: Bianca Pucciarelli Menna, che adotta il nome d'arte maschile di Tomaso Binga, avviata la sua ricerca da scritture su carta da parati ha proceduto verso una collocazione ambientale delle opere, usando la tecnologia per ritrovare archetipi linguistici che chiama "dattilocodici", sovrapponendo due differenti segni alfabetici tramite la macchina da scrivere, al punto che il risultato diventa uno "pseudoideogramma" studiato per dimostrare una comune radice pittografica delle scritture. Annalisa Alloatti di Torino realizza "cementi matericopittorici" come tavole della legge o lapidi; Greta Schödl dalla tessitura è passata alla calligrafia e scrive su lenzuola, abiti, tubi, bidoni, ponendoli in contesti collettivi e performativi, anche all'aperto. Paola Levi Montalcini, più legata alle arti visive, prende alfabeti come simboli archetipi e attiva una scrittura visuale composta da pseudoscritture, poi trasferite anche su oggetti cinetici. Le svizzere Mira Schendel (che risiede in Brasile) e Francine Widmer scrivono poesie concrete: la prima su carta di riso, cercando un intreccio di trasparenze che poi protegge inserendole tra pannelli acrilici; la seconda su pagine di carte diverse impiegando differenti tipologie di scrittura o stampa, dalla litografia alla tipografia, dalla calligrafia all'effetto visivo.

Pur essendo esponenti della poesia visiva, altre ancora danno alle loro composizioni forma di oggetto, come la brasiliana Neide Dias de Sa, che preleva figurazioni e scritte da pubblicità o riviste per appenderle con mollette a una corda da bucato e creare *The Strip* (ovvero una striscia di fumetto), che considera un poema estendibile a piacimento, manipolabile



Fig.4

dai visitatori, così che ognuno possa leggerlo secondo la sua creatività. Il pubblico può prendere infatti una scatola contenente oggetti, ritagli di giornale e raffigurazioni da fissare con nastro adesivo a del cartone e poi applicare all'installazione. Chiara Diamantini adopera testi scolastici per inserirvi mappe, fotografie e inserti colorati, creando volumi-oggetto, una tipologia espressiva cara anche a Lia Drei, tra i fondatori del Gruppo 63, a Elisabetta Gut, che confeziona *assemblages* con immagini, testi letterari, fili, sostanze opache, e a Gisella Meo, autrice di *Leviatan* (1978) che apparentemente ha forma di libro, ma quando si apre è una bianca fisarmonica compatta che diviene un "oggetto fluente" (Fig. 4). Luisa Gandini e Anna Papparatti presentano il *Diario di una comune*, creato assieme a Marco Balzarro, che racconta in forma diaristica la loro esperienza di vita in una comunità tra il 1958 e il 1964, ma adottando una scrittura asemantica, così come la cecoslovacca Bohumila Grögerova scrive diari con procedimenti di montaggio letterario o collages dattiloscritti. La brasiliana Anezia Pacheco e Chaves ricopre minutamente con scritture oggetti simbolici in legno, a forma di casa o nido, e la russa Rimma Gerlovina dal 1974 realizza "poemi cubici", consistenti in scatole a forma di piccoli cubi in carta o legno che contengono reperti ugualmente cubici, sovrascritti con espressioni linguistiche. L'inglese Jennifer Pike produce oggetti cinetici luminosi su cui interviene con numeri, spesso reiterati; la portoghese Salette Treves, docente di estetica e critica d'arte, si è dedicata alla poesia concreta per volgere poi a "oggetti-poesia" in vari materiali, dal metallo

al cristallo alla tessitura e proprio nel 1978 ha ripubblicato in edizione italiana con Scheiwiller di Milano un suo precedente volumetto, intitolato *Lexicon* (1971). Pat Grimshaw di Londra si è mossa dal collage alla "fotopoesia", abbinando sue fotografie a "invenzioni verbali". La colombiana Silvia Mejía, che vive in Italia dove compie studi linguistici e etnografici, è interessata ai gesti e idea dunque dei *body poems* in cui evidenzia pose ambigue, ripresi in fotografia; usa tale medium anche la svizzera Anne



Fig.5

Spezzate e che lei chiama "libri-lapide in marmo".

Un altro campo molto praticato dalla creatività delle donne negli anni Settanta è quello della tessilità: tessile e poesia si intrecciano, oltre che nelle creazioni di Maria Lai, in quelle di Amelia Etlinger (Fig. 5), newyorkese autrice di poesia

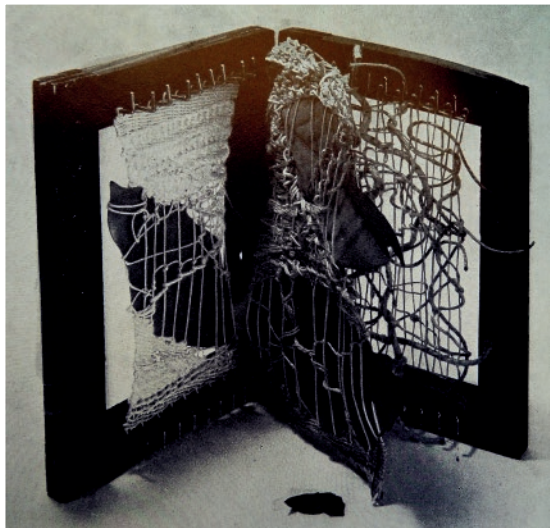


Fig.6

concreta che crea arazzi-poemi con materiali delicati e minimi come carte e inserti di fili, paillettes, parti di vegetali, che poi spedisce per posta, o della tedesca Marlise Staehelin che pone dentro tubicini di plastica trasparenti dei reperti composti dalla trasformazione "intessuta" di giornali, fotocopie, persino schede di computer o dichiarazioni di poetica di artisti quali Christo e Pascali, così pure Sveva Lanza crea

libri tessili che chiama "stelaiature" o "scrittura intessuta" (Fig. 6), Anna Paci usa filo e scrittura e l'americana Rochella Cooper compone volumi-oggetto tramite la tessitura. Operatrici interessate in particolare al suono sono Laura Marcheschi, autrice di poesia fonetica, e Evelina Schatz, che ha

Sauser Hall, trasformando in grafemi rilievi fotografici di zone archeologiche. Finanche l'opera di Mirella Bentivoglio rientra in questa categoria, trattandosi di composizioni in pietra che richiamano l'idea di lettere

concreta che crea arazzi-poemi con materiali delicati e minimi come carte e inserti di fili, paillettes, parti di vegetali, che poi spedisce per posta, o della tedesca Marlise Staehelin che pone dentro tubicini di plastica trasparenti dei reperti composti dalla trasformazione "intessuta" di giornali, fotocopie, persino schede di computer o dichiarazioni di poetica di artisti quali Christo e Pascali, così pure Sveva Lanza crea

studiato a Mosca ma vive in Italia e impiega la cultura russa per effettuare mix di sonorizzazioni di poesia sonora. È d'altronde la stessa Bentivoglio a sottolineare come "in questa mostra il linguaggio, trasformandosi in fili di materia o d'inchiostro, diviene ciò che esso è prima di tutto: suono. Lo spartito domina qui come un ordito in cui la scrittura-trama racconterà se stessa andando su e giù tra i fili tirati delle righe"²¹. Per questo le performance acquistano un valore particolarmente sentito

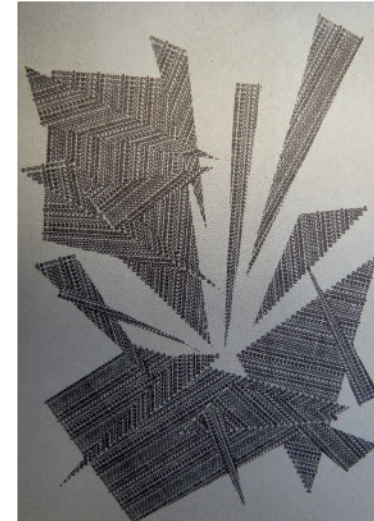


Fig.7

nelle sue intenzioni: tra le invitate, le praticano nello specifico l'inglese Paula Claire, insegnante a Oxford che si occupa di poesia fonetica e coinvolge il pubblico in improvvisazioni (Fig. 7); la portoghese Ana Hatherly, scrittrice, pittrice, fotografa e regista, che è già stata alla Biennale del 1976; la milanese Betty Danon, che essendo nata in Turchia volge dallo studio della miniatura orientale alla scrittura, fino a ridurla ai due segni primari di punto e linea, che divengono infine pentagramma e nota per compiere una indagine sonora e collegarsi alla scrittura asemantica in quelle che chiama "performance audiovisive fondate sulla sostituzione percettiva"²²; la musicista e artista tedesca Christina Kubish, che impiega anche i suoni corporei (Fig. 8),

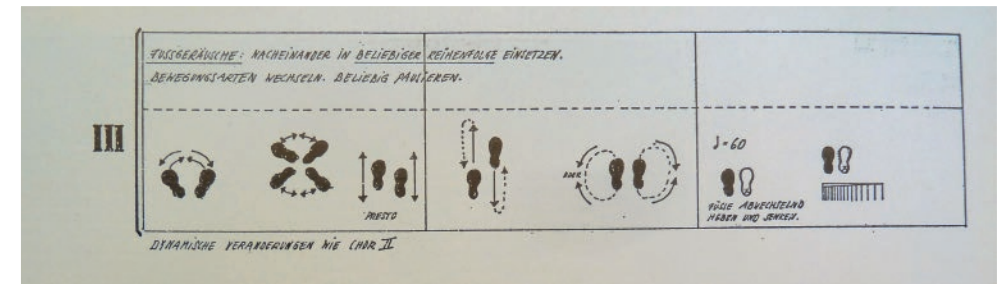


Fig.8

autrice di videotapes e performance in musei e gallerie; Katalin Ladik (proveniente dall'attuale Serbia), una delle prime performer jugoslave che si dedica alla poesia in varie forme,

²¹ *Ibidem*, p. 3.

²² *Ibidem*, p. 11.

dalla visuale alla fonetica, dalla mail art alla poesia sonora. In occasione dell'inaugurazione Mirella Bentivoglio organizza pertanto una specifica sessione dedicata alle performance, prevista per il 21 e 22 settembre, in cui avvengono quelle che chiama "sperimentazioni fonetiche sul linguaggio", videoregistrate e ora conservate all'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia. Se il videotape come documento, videoinstallazione o opera è già presente alla Biennale fin dal 1968 e in parte ne è conservata memoria nella collezione dell'ente, in questo caso l'intenzione di tenere traccia di quelle giornate è proprio merito della curatrice che, oltre a prevedere un palcoscenico adatto, insiste affinché le azioni vengano registrate, dando precise indicazioni tecniche. In caso di assenza delle artiste invitate pensa a delle "audizioni", cioè a delle espressioni verbali e sonore registrate che vengono divulgate al pubblico tramite un registratore, come già aveva previsto Lora Totino alla Biennale del 1969, e anzi in un primo momento aveva pensato di organizzare le "manifestazioni di poesia fonetica" proprio a Ca' Giustinian, suddivise in due giornate, dedicate l'una alle italiane e l'altra alle straniere²³.

Il 21 settembre agiscono dunque Chima Sunada con *Scrittura Sho* e *Sho-poesia*, Betty Danon con *Punto linea... La memoria del segno sonoro*, Patrizia Vicinelli con le sperimentazioni fonetiche *Proiettare il samurai*, Giulia Niccolai in *Harry's Bar* e *altre poesie*, Gisela von Frankenberg con *Nommologia*; il giorno 22 Marguerite Pinney con *Poesie pluridirezionali*, la stessa Mirella Bentivoglio con *Gest-azione* (che non viene videoregistrata), Anna Paci con *Agoscrittura*, Paula Claire con

23 ASAC, Fondo storico, Arti visive, b. 3021: bozza di comunicato stampa dattiloscritto da M. Bentivoglio ad ASAC s.d. (ma preparato da lei stessa in luglio). *Ibidem*: Esigenze tecniche, in cui la curatrice annota la richiesta di comporre un palco largo 10 metri e profondo 8, con un pavimento liscio idoneo a danzare a piedi nudi e *Ibidem*: Documenti con permesso di ripresa delle audizioni, 23 settembre 1978 (le artiste firmano un documento per conferire il permesso di riprendere la loro "audizione", in cui dichiarano che ognuna di esse "consente che la ripresa videomagnetica del suo lavoro fatta dall'ASAC resti in possesso dello stesso e, secondo l'art. 22 della legge 26.7.1973 n. 438, sia messa a disposizione del pubblico in sede interna ed esterna, attraverso noleggio e vendita". In una fase iniziale Bentivoglio (cfr. *Ibidem*: lettera di M. Bentivoglio a C. Ripa di Meana, 25 luglio 1978) ipotizzava si tenessero due giornate dedicate una alle italiane e una alle straniere; altre sue annotazioni sulle performance indicano che abbia suggerito di organizzare due audizioni di poesia fonetica suddivise in due pomeriggi, che potevano anche essere unificate: un primo spettacolo avrebbe compreso un'audizione dedicata all'Italia, in cui una operatrice avrebbe tenuto una performance della durata complessiva di mezz'ora più l'esecuzione di un "concerto di fumetti eseguito da una soprano americana residente a Roma, Joan Logue" cui sarebbe seguita la recitazione di poesia fonetica da parte di un'attrice italiana per una durata complessiva delle tre azioni di un'ora e mezza; il secondo spettacolo sarebbe stato dedicato alle straniere come la francese Garnier e l'inglese Claire, quest'ultima avrebbe anche potuto proseguire l'azione fonica percorrendo in gondola i canali di Venezia.

l'azione *Codestones of Venice* in tre tempi: *Seveso - Space - Stones of Venice*. Le audizioni comprendono *Language in progress* di Cristina Kubish e *Fonična interpretacija vizuelne poezije* di Katalin Ladik. Per *Stripsody. Concerto per voce sola* (1966) della mezzosoprano americana Cathy Berberian, – che consiste nella sonorizzazione e dunque vocalizzazione di una serie di fumetti, da Charlie Brown a Superman –, poiché la cantante non può essere presente malgrado risieda a Milano, è chiamata Joan Logue, una soprano americana residente a Roma, dato che – annota Bentivoglio – "in effetti il 'concerto' non viene cantato ma letto, perché si tratta di 'rumore dei fumetti' e non di note; ma per eseguirlo occorre una voce educata' e la Berberian conosce e stima la Logue"²⁴.

Se la maggior parte delle performance vengono realizzate dentro lo spazio espositivo, quella di Paula Claire, *Codestones of Venice*, che in una crasi tra *codex* e *stones* evoca il famoso testo *The Stones of Venice* (1851-53) di John Ruskin, è forse la più interessante poiché prende vita attraverso una dislocazione compiuta in tre momenti: uno all'interno dei Magazzini del Sale, intitolato *Seveso* e dedicato alla cittadina dove nel 1976 era accaduto un grave disastro ambientale, poi *Space* che viene recitato in nove lingue su tre ponti lungo il rio della Fornace e infine *Stones of Venice*, avvenuto al momento del tramonto dalle 18:30 alle 19:15, consistente in un'azione cantata in inglese e in italiano che può essere impiegata in modo flessibile e che è compiuta dall'artista lungo le fondamenta delle Zattere, volgendosi in una serie di posizioni verso le chiese del Redentore, delle Zitelle e di San Giorgio, a cui l'artista si augura partecipino non solo le persone che intervengono alla giornata ma anche gli abitanti dei dintorni (a cui tuttavia accorrono soprattutto gli studenti universitari e i visitatori della Biennale). Il testo su cui è basata, della lunghezza di circa venticinque minuti, è ideato ispirandosi agli studi sulle conformazioni dei particolari dell'architettura compiuti da Ruskin (rifacendosi a segmenti di facciate, aperture di finestre, modanature...) e a suggestioni evocate all'artista da particolari di pattern dei marmi che si rispecchiano nell'acqua, oltre che dagli stessi

24 ASAC, Fondo storico, Arti visive, b. 3021: lettera di M. Bentivoglio a L. Scarpa, Roma, 26 agosto 1978. Berberian, moglie di Luciano Berio dal 1950 al 1964, aveva cantato alla Biennale di Venezia in eventi legati alla musica e al teatro nell'aprile del 1963 per *Gardens without Walls, on electronic music* di Henri Pousseur, nel settembre del 1965 per un concerto sinfonico, nel settembre del 1966 per un concerto di musica da camera, nel settembre del 1967 per un suo concerto al teatro La Fenice.

riflessi dei canali. Se esperienze partecipative erano già state messe in atto fin dalla Biennale del 1968, è comunque un momento di grande intensità emotiva, anche per merito dell'ambientazione, e l'artista – una volta tornata a Londra – realizza nel dicembre del 1978 un piccolo libro, impiegando il testo "dell'improvvisazione/partecipazione composto per la performance" e traslando la partitura dei suoi vocalizzi in una composizione di poesia concreta suddivisa in quattro parti che possono essere performati in modo molto duttile, seguendo l'ordine di sequenza che si preferisce, secondo "un *layout* che riflette quello di quella performance", ma la cui prima azione prevede di essere cantata assieme a tutte le persone presenti alla performance e – si spera – che vivono nei dintorni²⁵.

In quel 1978, a proposito di poesia sonora, si tengono anche iniziative che riguardano proprio la registrazione di "esperienze sonore", come nel caso delle edizioni della casa editrice Kraus, composte da audiocassette contenute in una scatola di cartone, o dei dischi della casa discografica milanese Cramps che con i sette lp dell'edizione *Futura*, curata e interpretata da Lora Totino, offre un'antologia di poesie fonetiche e sonore dagli anni Venti ai Settanta che viene anche presentata a Milano grazie alla Cooperativa Intrapresa. È inoltre l'anno in cui Adriano Spatola fonda la rivista di poesia sonora in forma di audiocassetta "Baobab. Informazioni fonetiche di poesia", che dirigerà per dieci anni, e in cui si forma il gruppo Correggio Simposio Differante che rivisita concerti Fluxus, mentre a Mestre si apre il centro Verifica 8+1²⁶.

Se nella stampa locale la ricezione della mostra è davvero scarna (un brevissimo annuncio di sei righe avverte dell'apertura su "Il Gazzettino" di Venezia del 18 settembre), così come su

25 ASAC, Fondo storico. Arti visive, b. 3021: lettera di P. Claire ad A. Donaggio, Oxford, 5 giugno 1979. L'artista allega due copie della pubblicazione *Codestone of Venice*, stampata a Londra nel dicembre 1978 presso Writer Forum, di cui una è destinata a Adriano Donaggio (che dal 1970 al 1996 è stato responsabile della comunicazione della Biennale). Per una consonanza, alla 14a Biennale di Architettura del 2014, *Fundamentals*, curata da Rem Koolhaas, Giulia Foscari ha pubblicato *Elements of Venice*, Zurigo 2014, un testo derivato da una serie di studi sulle tipologie morfologiche degli elementi architettonici di Venezia, riprendendo la stessa metodologia di scomposizione degli elementi modulari applicata alla mostra del curatore.

26 Cfr. R. Caldura, *Per una riflessione sui linguaggi della modernità a Mestre: Verifica 8+1 (1978-2008)*, in *Verifica 8+1*, VEDO (Venezia DOcumenta) n. 1, a cura del Settore Comunicazione ai Cittadini e Sistema Bibliotecario Comune di Venezia, Venezia 2012: l'archivio è stato donato alla biblioteca civica di Mestre ed una selezione di opere è stata curata da R. Caldura per la mostra "Esperimenta-Autogestione e sperimentazione artistica": il caso *Verifica 8+1* presso il Centro Culturale Candiani (13/2/2010-28/3/2010). Il fondo consiste in una raccolta di 447 opere e deriva da donazioni effettuate da artisti e soci all'Associazione in occasione degli eventi espositivi.

"L'Eco di Padova" ma pure su l' "Unità", la discussione che ne nasce in quella nazionale riguarda precipuamente il suo essere un'esposizione "al femminile" e l'opinione generale è che si tratti di una mostra quasi di escluse.

Su un numero della rivista "Diario" di settembre Francesca Vellani sottolinea che Bentivoglio è fermamente convinta che "ogni manifestazione che interessi o coinvolga il mondo della donna debba essere gestita completamente al femminile" e che dunque lo stesso titolo della mostra implica una "riappropriazione da parte della donna del linguaggio, elaborato assieme all'uomo, ma poi da questo codificato in schemi che relegavano la donna al ruolo di sudditanza": la presenza stessa della curatrice avrebbe causato però "discussioni a non finire con i grafici e i tipografi della Biennale per l'impostazione del manifesto e del catalogo" e "probabilmente diatribe anche in fase di allestimento".

Giancarlo Pavanello, in un'intervista che viene pubblicata a fianco dell'articolo, le chiede apertamente se non pensi che sia una mostra di "reiette" e lei risponde che anche solo dividere gli artisti per nazionalità è comunque "un ghetto" e compiere una scelta tematica o di tendenza crea sempre degli esclusi: questa decisione però permette alle donne di mostrarsi, tanto più che le operatrici sono poche rispetto ai maschi, e commenta che la sua è una esposizione dedicata a varie forme di scrittura, che presenta pure "volumi-oggetto" persino privi di parole o esempi di "poesia gestuale" in cui alla parola si sostituisce il gesto codificato (ossia una azione di cui ognuno conosce il significato). Afferma che anzi "da un punto di vista pratico, una mostra di sole donne in un campo specifico permette di evitare esclusioni e dà il modo di fornire uno spaccato il più possibile ampio a livello internazionale in uno spazio espositivo relativamente ridotto e dunque consente di identificare eventuali costanti". Il titolo stesso intende poi indicare che "la ricerca poetico-visuale in tutte le sue forme (scrittura, poesia visiva, poesia oggettuale, ecc.) è fondata sulla parte fisica del linguaggio, sul suo suono e sulle materie dei supporti" e in particolare la parola "materializzazione" allude, con le sue prime due sillabe, alla parola *mater* nel senso di matrice, origine, materia. Lo scrittore giudica però che "ci sia di tutto un po'" e che se certe forme scritturali come la poesia concreta oramai "sono obsolete, da museificare", occorre anche considerare se sia il caso di continuare a considerare la scrittura visuale quando "esce dal quadro (obsoleto) per ritornare nel libro

e poi addirittura per diventare cinetica, dinamica, e quindi azione, evento, performance, spettacolo” o piuttosto non sia meglio dedicare “mostre e mostre-spettacolo” alle tendenze visuali e creative degli ultimi due decenni²⁷.

L'incomprensione continua su “Il Resto del Carlino”, su cui è ribadito come effettivamente sia interessante considerare la tendenza delle donne a trasformare il linguaggio in tessile, che è un elemento che appartiene da sempre alla loro storia, ma che puntualizza come “non si capisce bene perché l'indagine sia stata limitata al versante femminile, trattandosi di espressioni poetiche non specifiche dell'uno o l'altro sesso”, malgrado annoti come la curatrice già insista fin nell'introduzione in catalogo sul fatto che “alle donne sembra debbano farsi risalire le prime originali trascrizioni grafiche”, come nel caso delle russe Rozanova e Gončarova negli anni Venti o dei “gesti fuori dalla semantica regolare” di Ketty La Rocca²⁸.

Mentre Flavio Caroli, che sul “Corriere della Sera” reclama in quello stesso mese di settembre che alla Biennale vorrebbe “*per favore, un po' d'arte*”, trattando di un dibattito sulle ultime tre ultime edizioni della rassegna tenutosi al Club Turati di Milano – in occasione della presentazione del volume *Cronache della nuova Biennale 1974-1978*, scritto da Lorenzo Cappellini con un dialogo tra Ripa di Meana e Alberto Moravia –, a cui è presente lo stesso presidente uscente Ripa di Meana, – a cui dà merito di aver trovato l'ente “agonizzante” e di averlo “tenuto in vita grazie al suo dinamismo”, avendo adottato tematiche destinate ad un'ampia risonanza –, lamenta che la qualità delle mostre di arti visive sia stata a suo avviso generalmente scarsa, che lo studio delle avanguardie sia stato condotto troppo secondo le mode e che per inserirsi in un circuito internazionale non è sufficiente importare mostre dall'estero, ma occorre progettare manifestazioni significative. Renato Barilli su “L'Espresso” intitola significativamente un suo articolo *Per sole donne* e definisce “Materializzazione del linguaggio” una esposizione in “toni dimessi”. Le imputa di essere parte di “un capitolo che si aggiunge alla questione del femminismo”, una di quelle “mostre minori cresciute sul tronco della Biennale veneziana, e su un tema tutt'altro che inedito quale quello degli aspetti grafici e sonori

27 F. Vellani, *I “segni” al femminile*, in “Diario”, 20 settembre 1978, p. 10 e G. Pavanello, *Colloquio con Mirella Bentivoglio*, in *Ibidem*.

28 *Donna e linguaggio*, in “Il Resto del Carlino”, 28 settembre 1978.

del linguaggio, oggi battutissimo, della ‘nuova scrittura’”, ma loda molto Bentivoglio: si sente che ha un grande rispetto per la sua azione e ne coglie il “fine strategico” e tattico del fare mostre “per sole donne”, cioè il fatto che fare gruppo è un modo per dare risalto a questa esperienza e soprattutto come la manipolazione di linguaggio e materia si veda bene in Maria Lai e Sveva Lanza, che rimandano alla “testilità” della scrittura, nei quaderni scritti a mano di Patrizia Vicinelli e Berty Skuber, nella chirografia di Betty Danon, Lucia Marcucci, Anna Oberto, nelle scritture ideografiche di Sunada, Paola Levi Montalcini e Giovanna Sandri, nei legami col corpo suscitati da Tomaso Binga e Silvia Mejía e nei contributi pionieristici di Ketty La Rocca²⁹.

Sul legame di quest'ultima con Mirella Bentivoglio, anche rispetto alle tematiche femministe, la critica americana Leslie Cozzi, alla luce di un approccio strutturalista e con una lettura ispirata alle metodologie di Sontag e Krauss, nota delle significative somiglianze: se in una fotografia, risalente agli anni Settanta ma non datata, Bentivoglio sorregge e al contempo entra dentro una sua opera consistente in una grande lettera a forma di O, al punto che la sua posa pare comporre la parola “io” ad affermare una dichiarazione di equivalenza tra il suo essere artista e la sua opera, anche La Rocca compone *Installazione con J* (s.d.), che in francese si legge “je” ed è dunque una sorta di affermazione di identità, di traccia indessicale che impiega anche in altre opere con la lettera “i” o “j” (come nell'opera fotografica che la mostra posta su un letto con accostata una “j”, appartenente alla stessa Bentivoglio e ora nella sua collezione donata al MART), come “una sorta di duplicazione del sé attraverso un referente linguistico”³⁰. La curatrice di “Materializzazione del linguaggio”, quando compone opere come *Il cuore della consumatrice*

29 F. Caroli, *Biennale: per favore, un po' d'arte*, in “Corriere della Sera”, 23 settembre 1978; R. Barilli, *Per sole donne*, in “L'Espresso”, 8 ottobre 1978, p. 117.

30 L. Cozzi, *Notes on the Index. Continued: Italian Feminism and the Art of Mirella Bentivoglio and Ketty La Rocca*, in *Cahiers d'études italiennes. Novecento e... dintorni*, n. 16, “On ne naît pas... on le devient”. *I gender studies e il caso italiano, dagli anni Settanta a oggi*, a cura di L. El Ghaoui, F. Fonio (atti del convegno *Gender Studies e il caso italiano*, a cura del Groupe d'études et de recherches sur la culture italienne, Université Stendhal-Grenoble 3, Grenoble, 25-26 novembre 2010), Grenoble 2013, pp. 213-234: Cozzi è curatrice dell'Hammer Museum di Los Angeles; il riferimento al termine “Index” è legato alla pubblicazione che Rosalind Krauss ha redatto per “October” nel 1977 (*Notes on the Index: Seventies Art in America*), in cui ragiona, in termini linguistici, su come occorra rintracciare “indizi fisici” su chi è il protagonista del contesto, facendo dunque riferimento all'uso del pronome personale (come “io”), e annota che la parola “you” ripetuta così spesso in Ketty La Rocca rappresenterebbe invece l'altro, il maschile. Sottolinea anche come molte artiste femministe, che pur non hanno ricevuto molta attenzione da parte della stampa, si siano dedicate a studi sul linguaggio negli anni Sessanta.

ubbidiente (1975), è vicina anche all'artista americana Barbara Kruger, che più tardi creerà opere consistenti in frasi iconiche e icastiche contrarie al consumismo, e fa parte di una schiera di artiste, tra cui vi sono appunto La Rocca (con ad esempio *Elettroadomesticati*, 1965) e Lucia Marcucci, che sono molto compromesse – in senso positivo – con il femminismo italiano. Sarà la stessa Bentivoglio che a posteriori, all'VIII Biennale Donna organizzata a Ferrara nel 1998, torna di nuovo a nominare quelle "mostre ghetto" al femminile, scrive infatti nell'introduzione in catalogo: "le Mostre-Ghetto degli anni Settanta hanno portato frutto. Hanno permesso di far concentratamente conoscere la qualità del lavoro femminile e hanno attivato scambi d'informazione. Forse l'espressione derisoria con cui questo tipo di esposizioni venne battezzato si codificherà in segno positivo proprio come le definizioni Impressionismo e Cubismo, che, nate da ironizzazioni critiche, entrarono a pieno diritto nel nobile vocabolario della storia dell'arte"³¹. Era stato dunque molto importante trovare dei luoghi specifici, come lo Spazio Aperto ai Magazzini del Sale, in cui mettere in mostra quelle ricerche, altrimenti un po' sotterranee: anche Maria Grazia Messina sottolinea che tra le realtà più interessanti che avvenivano in quel momento a Firenze, oltre a Superstudio e Archizoom associati, erano le ricerche di poesia visiva e dunque, il fatto che fossero posizionati vicino in mostra vicini in quella Biennale del 1978, a posteriori ci consente di notare quanto sia stato un episodio significativo³². Se però all'interno di quella Biennale – che compare anche nell'episodio *Le vacanze intelligenti* del film *Dove vai in vacanza?* dello stesso 1978, in cui i due coniugi romani Remo e Augusta Proietti, interpretati da Alberto Sordi (che ne è anche regista) e Anna Longo, si imbattono con sorpresa e disappunto in una serie di ricerche legate all'arte povera e ambientale e rischiano persino che Augusta, scambiata per l'"opera vivente" *Sedia con corpo adagiato*, venga venduta per diciotto milioni di lire – ci si chiede se "Materializzazione del linguaggio" sia stata una mostra

31 M. Bentivoglio, *Post-scriptum*, in *Post-scriptum. Artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, catalogo della mostra a cura di A.M. Fioravanti Baraldi (Ferrara, Palazzo Massari), Ferrara 1998, p. 4.

32 M.G. Messina, *Continuità*, in *Arte in Toscana 1945-2000*, catalogo della mostra a cura di A. Boatto (Firenze, Palazzo Strozzi), Pistoia 2002, p. 21.

marginale, essa certamente lo è stata. In effetti anche Ripa di Meana, che continua a sfuggire a quel luogo occupato dalle femministe che egli stesso ha contribuito a creare, il giorno stesso dell'inaugurazione invia da Roma un fonogramma a Bentivoglio per avvertire che non può presenziare poiché impegnato in riunioni, ma si congratula per la mostra "che lei ha così ben curato e che porta un contributo molto originale e importante al programma della biennale"³³.

Di lì a pochi giorni, con molto ritardo, addirittura il 25 settembre, una delle artiste, Amelia Etlinger da New York, amica anch'essa di Ripa di Meana, gli invia una lettera di risposta in toni affabili e confidenziali: "Accetto volentieri – scrive – di far parte di questa mostra", che nel frattempo ha già inaugurato, e annota che "la Bentivoglio è una donna e un poeta brillante che ci ha donato la bellezza da comprendere e da sentire, così io sono onorata e orgogliosa di essere parte di qualsiasi cosa sia sostenuta dalle mani e dall'anima della nostra meravigliosa Mirella!"³⁴.

Le artiste dunque avevano capito che era un'occasione importante.

33 ASAC, Fondo storico, Arti visive, b. 3021: Fonogramma di C. Ripa di Meana a M. Bentivoglio riportato su carta intestata dell'ASAC, Venezia, 20 settembre 1978.

34 ASAC, Fondo storico, Arti visive, b. 3021: lettera di A. Etlinger a C. Ripa di Meana, New York 25 settembre 1978: "Bentivoglio is a brilliant woman and poet. (...) Has given us beauty to understand and to feel for love! (...) Mirella Bentivoglio is an onward stream of the waterfall of the wind(s)un that calm the heart! So it is I am honoured and proud to be a part of anything that holds in the hands and soul of our beautiful Mirella!".

Didascalie

NICO STRINGA

- Fig. 1 Emilio Isgrò, *Catalogo Oltre il collage*, Galleria 1+1, Padova 1966;
- Fig. 2 Emilio Isgrò *Catalogo Poesie visive*, Galleria d'arte Il traghetto, Venezia 1966;
- Fig. 3 Luciana Cossovel, *What about the eighties in art?*;
- Fig. 4 Luciana Cossovel, *Sorry but the eighties will be mine, Sincerely yours.*

ELISA PRETE

- Fig. 1 Raoul Schultz, *Calendario*, 1963;
- Fig. 2 Raoul Schultz, *Nuove strutture*, 1963;
- Fig. 3 Raoul Schultz, *Senza titolo*, 1968;
- Fig. 4 Raoul Schultz, *Toponomastica*, 1968;
- Fig. 5 Raoul Schultz, *Numeri anagrafici*, 1967-68;
- Fig. 6 Raoul Schultz, *Lettera anonima*, 1968 ca.

STEFANIA PORTINARI

- Fig. 1 Manifesto della mostra "Materializzazione del linguaggio" (1978) con elaborazione grafica da opera di Ana Hatherly;
- Fig. 2 Copertina del catalogo "Poesia concreta. Indirizzi concreti, visuali e fonetici" a cura di Dietrich Mahlow e Arrigo Lora Totino, Sala delle Colonne, Ca' Giustinian, Biennale Teatro 1969;
- Fig. 3 Lucia Marcucci, *AA, bb, cc*, 1968;
- Fig. 4 Gisella Meo, *Leviatan*, 1978;
- Fig. 5 Amelia Etlinger, *Busta*, 1976;
- Fig. 6 Sveva Lanza, *Libro tessile*, 1975;
- Fig. 7 Paula Claire, *Soundsword*, 1972;
- Fig. 8 Christina Kubisch, *Spartito*.

PATRIZIO PETERLINI

- Fig. 1 *Winterreise*, Archivio Conz, Verona 2007.

LUIGI VIOLA

- Fig. 1 Luigi Viola, *Viola*, caratteri adesivi su carta, cm.11,2x16,8, 1970;
- Fig. 2 Luigi Viola, *Apoesia*, inchiostro e timbri su carta, cm 16,3x11,8, 1970;
- Fig. 3 Luigi Viola, *In quibus membris corporis humani sacra religio*, performance e film 16 mm, Galleria Pilota, Milano, 1973;
- Fig. 4 Luigi Viola, *Renaissance*, performance, Venezia, 1975;
- Fig. 5 Luigi Viola, *Interphonic Diamonologue*, performance, GAM, Bologna 1977;
- Fig. 6 Luigi Viola, *A 5' writing*, video b/n, sound, 5', 1977;
- Fig. 7 Luigi Viola, *Alice*, fotografia su alluminio, 30x40 cm (cadauna), 1977 (part.);
- Fig. 8 Luigi Viola, *Archetipo della notte*, cibachrome, cm. 21x35, 1980;
- Fig. 9 Luigi Viola, *The breath of the word*, aerografo computerizzato su carta, cm. 110x100 cm, 2010.

AGOSTINO CONTÒ

- Fig. 1 Invito per *Letteratura e critica*, Cà dei Ricchi, Treviso 1977;
 Fig. 2 Baobab, n. 4, *Il dolce stil suono*, audiocassetta. Ed. Publiart Bazar, Reggio Emilia, 1980;
 Fig. 3 *Dolce stil suono*, foto di gruppo, 1980 ca.;
 Fig. 4 *Factotum book*, n.2, Poesia Sonora 1. Ed. factotum-art, Brescia 1978;
 Fig. 5 Trio Phoesia, *Programma 1*, foglio dattiloscritto, 1979.

CARLO MARCELLO CONTI

- Fig. 1 Carlo Marcello Conti, *Scatole*, Campanotto editore, Pesian di Prato (UD), 2009;
 Fig. 2 Carlo Marcello Conti, *Con/tenuta*, Campanotto editore, Pesian di Prato (UD), 2011;
 Fig. 3 Carlo Marcello Conti, *E fa dis fa poemi sonori*, Campanotto editore, Pesian di Prato (UD), 2012;
 Fig. 4 Carlo Marcello Conti, *Poesia ostinatamente*, Campanotto editore, Pesian di Prato (UD), 2013.

GIOBATTÀ MENEGUZZO

- Fig. 1 Post-it, Archivio La Casabianca, Malo (VI), 2015;
 Fig. 2/3 La Casabianca. Dal 1978 Museo della grafica d'arte, Malo (VI), (foto d'interni), 2015;
 Fig. 4 Giobatta Meneguzzo, Archivio La Casabianca, Malo (VI), 2015.

LUIGI BONOTTO

- Fig. 1 Yoko Ono, *Dream*, 2013. Installazione negli spazi della Azienda Bonotto SpA, Molvena (VI).

LUCA FARULLI

- Fig. 1 László Moholy-Nagy, *Bauhausbücher 8. Malerei, Fotografie, Film*. Hesse und Becker, Leipzig 1927.

PIER LUIGI CAPUCCI

I riferimenti sono direttamente inclusi e commentati nel testo.

ANTONELLO TOLVE

- Fig. 1 Tomaso Binga, *A Dante A DDenta (part.)*, dattilocodice, cm. 56 x 21, 1982;
 Fig. 2 Tomaso Binga, *dattilocodice*, cm. 56 x 21 (ognuno), veduta dell'installazione, 1982 (Courtesy, Galleria Tiziana Di Caro, Napoli);
 Fig. 3 Maria Lai, *Serie Parole su Tela*, tela, filo di cotone, cm. 130x60, 2004;
 Fig. 4 Maria Lai, *Diario n.2*, tela, carta, filo di cotone cm. 26 x 18 x 1,5, 1980 (Courtesy Galleria Tiziana Di Caro, Napoli; Studio Stefania Miscetti, Roma);
 Fig. 5 Magdalo Mussio, *Senza titolo*, tecnica mista, trittico, cm. 33,5 x 64 (incorniciato), 1975 (Courtesy Galleria Tiziana Di Caro, Napoli; Il Falconiere, Ancona).

SANDRO SPROCCATI

- Fig. 1 Jiri Kolař, *Allegro*, 1962;
 Fig. 2 Emilio Villa, *Coro della Schola Cantorum*, collage tipografico su disco di vinile, 1965 ca.;
 Fig. 3 Mirella Bentivoglio, *Poema-oggetto: vita*, 1968 ca.;
 Fig. 4 Giulia Niccolai, *Poema & Oggetto*, 1971 ca.;
 Fig. 5 Maurizio Nannucci, *Scrivere sull'acqua*, sequenza fotografica, 1973.

Avvertenza: le didascalie hanno solo funzione di informazioni di base, in riferimento ai testi e alle relazioni. Per questo, a volte, possono risultare incomplete.

Verbovisioni
1 mostra / 2 incontri

Testi di:

Luigi Bonotto
Riccardo Caldura
Pier Luigi Capucci
Carlo Marcello Conti
Agostino Contò
Alessandro Di Chiara
Luca Farulli
Giobatta Meneguzzo
Patrizio Peterlini
Francesco Poli
Stefania Portinari
Tiziano Possamai
Elisa Prete
Sandro Sproccati
Nico Stringa
Luca Taddio
Antonello Tolve
Luigi Viola

Mimesis Edizioni

24,00 euro

ISBN 978-88-5754-035-1



Riccardo Caldura è autore di saggi di estetica, storia dell'arte e teoria dell'arte; svolge attività di curatore per mostre e progetti d'arte contemporanea; è docente all'Accademia di Belle Arti di Venezia.