

a Fernanda,
splendida protagonista nella storia narrata in questo libro,
alla cui realizzazione ha dato un fondamentale apporto.

LAMBERTO PIGNOTTI
PAROLE IMMAGINI E...

PAROLE, IMMAGINI E...

1

Volume pubblicato per la mostra

LAMBERTO PIGNOTTI
PAROLE, IMMAGINI E...

a cura di Valerio Dehò

in occasione del decennale di attività
Armanda Gori Casa d'Arte
Prato 26 giugno – 26 settembre 2008
www.armandagoriarte.it info@armandagoriarte.it

Realizzazione

Gli Ori

Progetto grafico, redazione, impaginazione

Gli Ori Redazione

Traduzioni

Theresa Davis

Fotografie

Le foto delle opere sono di Mario Marchi

La foto in copertina è di Franco Falasca

Impianti

Giotto, Calenzano

Stampa

Grafica Lito, Calenzano

im·eX
PRATO

© Copyright 2008
Per l'edizione Gli Ori, Prato
Per i testi e le immagini, gli autori
ISBN 978-88-7336-324-8
Tutti i diritti riservati
www.gliori.it info@gliori.it

SOMMARIO

Valerio Dehò <i>Lamberto Pignotti</i>	9
Valerio Dehò <i>Lamberto Pignotti</i> (english text)	17
Anni Sessanta	29
Anni Settanta	49
Anni Ottanta	73
Anni Novanta	101
Anni Duemila	133
Tecniche miste su tela	181
Apparati	233



Mosca, Areoporto, 1971. Tra gli altri Umberto Eco, Lamberto Pignotti, Giuseppe D'Agata, Furio Colombo.

VALERIO DEHÒ

Lamberto Pignotti

“Il linguaggio è un incantesimo che opera sulla nostra intelligenza”

Ludwig Wittgenstein

Tra le numerose paternità intellettuali attribuite giustamente a Lamberto Pignotti, importante artista e intellettuale italiano nato a Firenze nel 1926, vi è anche quella del sintagma “poesia visiva” che tanta fortuna, e discussioni, ha avuto non solo in Europa. Il fatto è indubitabile, anche se un altro grande artista come Emilio Isgrò, che poeta visivo fu solo all’inizio della sua attività, ha provato a sottrarre questa definizione aurea che in qualche modo è stata precedentemente disseminata nella storia dell’arte, senza aver mai trovato quella forza di teoria e di progetto che è stata con chiarezza enunciata da Pignotti.

Molte delle avanguardie degli anni ’60 hanno trovato un terreno fertile nei primi decenni del ’900: le sperimentazioni futuriste o la “poesia simultanea” e i collage verbali dei dadaisti aprirono le porte a quella considerazione della lingua come materia d’intervento e trasformazione artistica. Un’illuminazione viene anche da quel genio atipico come Man Ray che nel 1924 realizza la sua “Poesia visiva” (*Lautgedichte*) che non è altro che un testo cancellato. “Il titolo *Poesia visiva*, qui adottato, è arbitrario. Nel 1924 questo termine era ancora prematuro. Sulla rivista 391, fondata dall’instancabile Francis Picabia, ove è apparsa nel giugno 1924, non vi è alcun titolo... Nell’indice curato da Michel Sanouillet per il reprint della rivista 391 l’opera viene chiamata “Poème optique” e in un secondo indice, ma assai più arbitrariamente, “Message en morse”; entrambe le definizioni rappresentano solo un tentativo per avvicinarsi maggiormente alla natura così segreta dell’opera. Precisa, infatti, Sanouillet nella stessa edizione: «Quest’opera, d’ispirazione assai dada, mira a raggiungere l’assoluta e deliberata assenza di significato e, in pari tempo, a ingenerare confusione nell’animo del lettore.»¹

In questo caso siamo dentro il visivo puro, il testo nascosto, cancellato alla Isgrò, diremmo oggi, è metafora del linguaggio rimosso. La lingua diventa corpo su

1. *Man Ray: tutti gli scritti*, a cura di Janus, Feltrinelli, Milano, 1981, p. 50.

cui intervenire, azzeramento che scalcia il significato verso terreni comunicativi diretti e referenziali, mentre la poesia sembra cibarsi dello scarto, della differenza e dell'oblio. Questo "poema-partitura" vuole agire non solo sul versante della casualità che conduce a scelte diverse a seconda di come si manifesta, ma fornisce l'esempio di una sorta di anticipazione del "depensamento" alla Derrida.

Ma le domande che Pignotti, Miccini e altri si ponevano agli inizi degli anni '60 erano altre.

È possibile riuscire a comporre della letteratura senza parole?² Esiste un linguaggio delle immagini? Può la società tecnologica che si fonda sulla comunicazione mediale essere interpretata e criticata soltanto con il vecchio e un po' stantio linguaggio verbale? Per quale motivo nell'immenso universo dei segni bisogna privilegiarne alcuni per comunicare? Non è forse vero che la pubblicità ha trovato già la strada per arrivare alla testa della gente e ha inventato uno stile comunicativo che deve interessare anche gli artisti e i poeti?

La *Poesia visiva* è stata la rottura definitiva con il paradigma della poesia di parola. Lasciando stare annose questioni su come tutto in qualche modo sia "visivo" è certo però che in questo caso abbiamo di fronte un gruppo, il Gruppo 70, delle dichiarazioni di poetica, una data d'inizio, il 1963. Ma per comprendere come, anche in questo caso, poeti come Miccini, Pignotti, Marcucci, Ori e gli altri³ si sono ritrovati per ripercorrere il clima delle avanguardie che tirano le bocce sui birilli della tradizione. Si legge nel Manifesto pubblicato dalle *Manifestazioni Artistiche Fiorentine* nel 1971 che il gruppo "... si richiama al futuro prossimo degli anni '70

2. Cfr. il capitolo *Il poema senza il poema* di Dick Higgins: "La Poesia è abitualmente un linguaggio dell'arte – non per questo non ci sono poesie che non sono minimamente formate di parole (per esempio, i poemi di Richard Kostelanetz in cui tutte le unità sono numeri)... Noi vediamo la forma e i dettagli delle lettere; il poema ci raggiunge attraverso gli occhi vanno in questa direzione più di altre. O noi ascoltiamo il suono sulla pagina – un apparato di verbi e vocali e melodie di frasi appropriate – alcune poesie sono molto chiuse alla musica e alcune sono meno... Un poema non sono le sue informazioni o i suoi significati... Il poema non è il suo look o il suo suono... Il poema non è le sue allusioni, le sue immagini, le sue metafore... Un poema non è il suo linguaggio... Un poema non è il suo senso, che cambia con ogni epoca e dipende dal punto di vista di ciascun lettore." *Horizons, The Poetics and Theory of the Intermedia*, Southern Illinois University Press, 1995, pp. 101-105.

3. Ne fanno parte, in questa fase iniziale, i poeti Lamberto Pignotti, Eugenio Miccini, i musicisti Sylvano Bussotti e Giuseppe Chiari, i pittori Silvio Loffredo, Antonio Bueno e Alberto Moretti. Successivamente si aggiungono pittori come Roberto Barni, Luciano Ori, Rino di Coste, Franco Lastraoli, Roberto Malquori, Elio Marchegiani, Adolfo Natalini, Gianni Ruffi, Antonio Ximenes, e poeti come Emilio Isgrò, Lucia Marcucci, Michele Perfetti, Ketty La Rocca, Achille Bonito Oliva, Felice Piemontese, Franco Vaccari, Antonino Russo, Giambattista Nazzaro. Nell'ottobre dello stesso anno un gruppo d'intellettuali e scrittori forma a Palermo (e ripresenta a Reggio Emilia) il Gruppo 63 di cui hanno fatto parte intellettuali come Umberto Eco, Angelo Guglielmi, Renato Barilli, Edoardo Sanguineti, Alberto Arbasino, Alfredo Giuliani. In generale è il momento in cui artisti e scrittori danno vita ad associazioni con programmi comuni. In campo artistico devono essere ricordati il Gruppo N a Padova e il Gruppo T a Milano entrambi operanti nel campo dell'arte programmata e cinetica e il Gruppo 1 a Roma che riuniva pittori e scultori.

ed è composto di poeti, pittori e musicisti che attenti ai fenomeni delle odierne comunicazioni di massa sperimentano generi artistici di viva attualità..."

In altri termini, si vuole mettere in pari l'orologio della poesia con quello della storia, aprire la ricerca letteraria alla società e al mondo della comunicazione. Ma il personale rapporto di Pignotti con la sperimentazione poetica data addirittura al 1944, partendo dalla lezione delle avanguardie storiche, imposta la sua attività di ricerca sulla dialettica tra arte e critica, tra poesia e poetica. A metà degli anni '50 inizia l'attività saggistica, chiaramente rivolta alla critica militante e al giornalismo culturale. Nel 1949 redige un giornale studentesco «Il Monitore» con scritti e figurazioni d'ispirazione neo-dadaista. La sua prima raccolta di poesie in forma di condensazioni semantiche spazeggiate e prive di punteggiatura intitolata «Odissea», è del 1954. Nel 1959, attraverso la rivista «Quartiere», da lui fondata insieme con altri poeti operanti a Firenze come Gino Gerola, Sergio Salvi e Giuseppe Zagarrio, teorizza una poesia che esca finalmente dal linguaggio prettamente letterario o poetico per rivolgersi ad altri linguaggi che chiama emblematicamente *tecnologici*, in sintonia con Max Bense che parlava di "stile tecnologico" per indicare una letteratura più oggettiva e sincronica con la società. Più tardi, nel 1968, Pignotti scriverà in *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*: "La rosa potrà essere rimpiazzata dal frigorifero in un testo poetico: tutto dipenderà dal processo semiologico in cui esso entra".

Fino alla svolta del 1963 le discussioni erano intorno alla status della poesia: quale è la differenza tra la poesia e il discorso comune? Oppure, può una frase letta su di un giornale diventare poesia? Si concorda come tutto abbia la potenzialità di diventare atto poetico se gli viene attribuita intenzionalità e finalità. Attorno allo status della poesia il dibattito si allarga anche alla questione della musica concreta: la musica rinasce dai suoni e dai rumori di tutti i giorni, la poesia deve fare altrettanto, per questo deve riappropriarsi dei linguaggi della tecnologia, quelli che hanno ancora un grado zero rispetto alla poesia stessa.

Quindi da un lato vi è la fascinazione dei linguaggi tecnologici e scientifici, dall'altro l'esigenza per l'artista d'essere protagonista di una trasformazione culturale profonda determinata dall'invasività dei mezzi d'informazione. La poesia tecnologica anticipa alcune scelte, certamente più "visive" operate dal Gruppo 70: ma è già chiaro che il compito del poeta è quello di creare poesia con gli elementi attinti dai materiali bruti della comunicazione di massa, del discorso scientifico, delle frasi fatte, di tutto quello che circuisce al di fuori del mondo dell'arte. E a

questo proposito va ricordata l'esperienza compiuta da Nanni Balestrini, poeta e scrittore non appartenente al gruppo fiorentino ma attivo su una poetica simile, quando scrisse una poesia, *Tape Mark I*, fatta di brani di vari autori e di ritagli di giornale, con una macchina elettronica IBM 7070. Questo procedimento, che è un aggiornamento tecnologico dalla tecnica dada di formare delle parole tirando fuori dal cappello a caso delle lettere, aveva ancora il sapore della provocazione. "I pezzi del mondo tecnologico – ha teorizzato Pignotti – vengono smontati, classificati, ricostruiti, rovesciati; essenziale è capire le regole del funzionamento... dunque: poesia–controfumetto, poesia–contropubblicità, poesia–controrotocalco". E ancora: "Nella poesia visiva trovate la frase fatta, lo slogan, la didascalia, la foto della diva, l'auto di serie, il volto dell'uomo politico, il fumetto. Copia, trapianto, citazione? No, lo scopo è impostare e portare avanti il discorso in modo da dare un nesso in chiave artistica a ciò che realmente ci circonda, ci riguarda, entra in noi, ma in modo per lo più caotico e acritico".

I lavori di Lamberto Pignotti trattano con ostinazione dei problemi della comunicazione e dell'informazione: ampliamenti, cancellazioni, sovrapposizioni e interruzioni dei canali di divulgazione di massa provocano poetiche deviazioni di senso, inversioni ironiche dei significati, sorprese che ne aumentano il valore informativo. *Guerriglia semiologica*, la definiscono Pignotti e Miccini, che precisano "Mentre le comunicazioni di massa tendono a trasformare le figure retoriche in cliché... per fini di asservimento, di dominio, la poesia visiva cerca di rubare ciò che è stato rubato: i rapporti tra le cose e le parole, tra i significati e i significanti: i segni, insomma. Ponendosi come una scuola di guerriglia semiologica, essa prospetta potenzialmente – nell'ambito di una società dei segni, nell'ambito di una società di massa – un'autentica rivoluzione culturale". Alcune caratteristiche del suo lavoro lo contraddistinguono in modo sostanziale. I poemi-collage sono dei veri e propri *cut-up* in cui però l'elemento casuale viene per così dire accettato, ma non è mai l'elemento fondativo. Molto importante è anche la serie "Visibile/Invisibile" che inizia negli anni '70 e in cui il testo scritto annuncia un vuoto, crea una dimensione ulteriore e critica dell'immagine a cui si sovrappone. La fotografia presa dalle riviste o dai giornali sono il supporto per una scrittura che vuole aprire un nuovo senso all'immagine stessa. Così nella serie delle "De-com-posizioni" la cancellatura, abrasione, diventa un modo per rispondere alla censura additiva della comunicazione mediale. L'arte non vuole aggiungere qualcosa, ma mostrare sempre di più i meccanismi di trasmissione dell'informazione centralizzata

del potere. Bisogna ridare significazione al visibile attraverso l'invisibile. Ma è tipico anche di Lamberto Pignotti un certo stile Pop sempre irridente in cui però l'ironia destabilizza l'opera portandola sul piano della crisi. I francobolli sono un esempio di grande ufficialità perché vengo emessi dagli stati nazionali. Inoltre, hanno sovente una funzione commemorativa, istituzionale, monumentale perché rispondono all'esigenza di una scala gerarchica di valori. Questi vengono irrisi dall'inserimento di un fumetto che esce dalla bocche di questi personaggi importanti appunto perché *francobollizzati*. Il francobollo diventa un fumetto, subisce uno scarto di codice e diventa poesia visiva cambiando di segno. Non sono solo le parole che ingannano, possiamo parafrasare August Strindberg, sappiamo benissimo che le immagini fanno di peggio. Lo stesso uso ripetuto in Pignotti di immagini erotiche o *glamour*, deriva sempre dalla considerazione che la seduzione mediale passa attraverso i soliti istinti, e per demitizzarla bisogna portarla ad un grado di eccesso e di banalizzazione che la rende innocua. La bella donna discinta è l'icona della comunicazione popolare più attrattiva ed è anche un modello sociale da demitizzare.

Inoltre Pignotti è un poeta autenticamente sinestetico (*sine aesthetica*, cioè fuori dall'estetica crociana) perché si serve di segni pertinenti ai codici della vista, dell'udito, del gusto, del comportamento, dello spettacolo. Alcune sperimentazioni straordinarie nascono sempre negli stessi anni d'esordio, nel 1963, con le *cinépoesie* realizzate con Bueno, la Marcucci e Miccini, con gli spettacoli di Chiari (*Poesie e no* 1), o la mostra-spettacolo del '65 chiamata "Luna park" e ideata da Antonio Bueno, dando decisamente un chiaro segnale di spostamento della poesia verso una *totalità* ormai strettamente legata alle arti visive. Ha anche realizzato in forma teatrale *Poesie e no*, i *nastri logo-musicali*, i *poemi kitsch* e *Luna-park*, i *chewing poems*, le performances come *Lamberto Pignotti scrive versi immortali*. Erano tentativi, soprattutto quelli più propriamente "tecnologici" ancora abbastanza semplici, ma accanto a questa spettacolarizzazione dell'arte, alla ricerca del coinvolgimento dello spettatore, alla definitiva consacrazione dell'intermedialità come espressione della comunicazione contemporanea, compare quell'elemento caratterizzante della *Poesia visiva* che consiste nel decontestualizzare le immagini e quindi offrendole al lettore sotto un'altra lettura critica e attiva. Questa resta la caratteristica dell'artista-poeta fino ai suoi lavori attuali, e nasce dalla sfiducia nei confronti della parola, la sua insufficienza ad esaurire la realtà contemporanea. La parola non sembra recuperabile, allora come oggi può solo cercare forme collaborative e simbiotiche con

le immagini. Nel momento in cui crolla la barriera tra i codici, non è più necessario affermare nessun tipo di centralità, ma la democrazia semiotica implica pari dignità ai segni. La stessa parte verbale del messaggio poetico visivo è spesso ridotta ad un'enunciazione stringata, essenziale, in perfetto stile da messaggio pubblicitario. Vi è perfino il tentativo, ma si tratta di lontane analogie, di far corrispondere a questo enunciato uno *status* di "atti atomici elementari" (Arrigo Lora Totino) e in queste espressioni si avverte l'influenza del *Tractatus* di Wittgenstein che costituì in origine una riflessione della teoria dei tipi di Bertrand Russell. In ogni caso si tratta di inserire la specificità dell'arte nelle scienze dell'uomo, al pari di altre discipline e segnatamente in quel periodo dello strutturalismo.

Il linguaggio non viene azzerato per analisi, consunzione o per esplosione grafemica, come nel caso della *Poesia concreta*: viene riportato nell'alveo di una semiosi globale. Ma rispetto al mondo mediale (allora il computer era un'ipotesi e non una realtà) è possibile affermare che la posizione della *Poesia visiva* fosse di totale resa? Tutt'altro. "Da questo punto di vista – ha scritto Filiberto Menna – la *Poesia visiva* segna il riconoscimento del valore e dell'importanza delle immagini e al tempo stesso vuole essere un atto di ritorsione contro il loro abuso. Muovendo da queste premesse, il poeta visivo organizza la superficie del quadro sulla base di una struttura in cui parola e immagine sono organicamente legate e contribuiscono insieme al significato estetico dell'opera."⁴ Ogni poesia visiva, almeno per tutti gli anni '60 e '70, è uno strumento conoscitivo e critico della società, e contro la "verità" dei media. Parole e immagini sono trovate. "In questo senso – ha scritto Eugenio Miccini – parole e immagini (ma anche i gesti, i suoni, ecc.) della *Poesia visiva* contribuiscono a un vero e peculiare riciclo estetico della grande massa che i mezzi di comunicazione di massa mettono in circolazione. Di conseguenza ciò che è implicato non è una parodia, non un'ironica consapevolezza, ma una consapevolezza critica che inverte i segni e il senso delle comunicazioni sociali, che agisce nel cuore del sistema come un cavallo di Troia. In una parola, come è stato detto, la *Poesia visiva* è una «guerriglia semiologica»."⁵ È appena un attimo ricordare quanto gli anni '60 abbia contato la politica e quanto la stessa arte si sia impegnata in direzione del sociale. Basti tener presente, non solo il fatto che Miccini ricordi oltre vent'anni dopo questo slogan, ma non si può non citare il suo

4. Filiberto Menna, intervento nel catalogo della mostra "La poesia visiva (1963-1979)", Vallecchi, Firenze, 1979, p. 20.

5. Eugenio Miccini, *La diversità della poesia visiva*, nel catalogo della mostra "Visual poetry", Rara International, Illasi (VR), 1990, p. 25.

"Piano regolatore insurrezionale di Firenze" (1972) e naturalmente ricordare una rivista fondamentale come quella fondata e sostenuta con ogni mezzo da Sarenco (all'inizio con Gianni Bertini e Paul De Vree) che non a caso si chiamava *Lotta poetica*, riprendendo in chiave artistica il sintagma *Lotta continua*, nota formazione dell'extra sinistra. E molte pratiche della *Poesia visiva* sono rimaste destabilizzanti rispetto al sistema dell'arte.⁶ Si voleva mettere in crisi il mercato, dare la possibilità a tutti di diventare artisti con forbici e fantasia, ma anche mettendo in piedi operazioni più articolate. Si tenta quindi di recuperare semanticamente i messaggi delle comunicazioni di massa utilizzando proprio quel linguaggio alienato che ci viene quotidianamente riservato da fumetti, fotoromanzi, cinema; e come restituire la "merce al mittente". La poesia esce così dal libro e si fa "visiva"; si appende alle pareti, si "legge" nelle gallerie; viceversa la pittura si fa "poesia".

L'aspetto politico, l'impegno della *Poesia visiva* è certamente argomento centrale, ma non si devono tralasciare le posizioni più dedicate all'analisi strutturale dei nuovi messaggi poetici. Il messaggio logo-iconico rimette in discussione i rapporti fra i segni, le incidenze tra i significanti e fra i significati, le nuove possibili relazioni hanno come conseguenza una ridefinizione del segno stesso. Pignotti affrontando il problema della definizione di nuovi messaggi ha fornito una serie di tecniche di formazione: il calco, la contaminazione, il paradosso, la ripetizione, la concentrazione sono regole sempre valide da tenere presente. Il rapporto tra immagine e parola non deve essere di tipo statico, ma dinamico. La parola, la frase non accompagnano l'immagine ma interagiscono con essa. "La *Poesia visiva* per essere tale, pretende un effettivo rapporto, una vera interazione fra parole e immagini visive in un unico contesto, e non la loro semplice convivenza."⁷ D'altra parte il testo visivo si presenta come unitario, globale, non discreto, mentre il testo verbale possiede un codice basico. Per questo anche i tentativi di sottoporre il linguaggio visivo ad un'analisi strettamente impostata sul modello del codice linguistico non è andato a buon fine. Renato Barilli, che sicuramente è stato il critico d'arte e letterario che ha seguito più da vicino le vicende delle neoavanguardie tra poesia e arti visive, ha riconosciuto al Gruppo 70 la primogenitura nell'attaccare e superare la prigione della gabbia tipografica.

Lo stesso Pignotti parlando della pluralità di messaggi logo-iconici lanciati nella

6. Si veda al proposito quanto ha scritto Umberto Eco, nelle conclusioni del suo *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975.

7. Lamberto Pignotti, in "Poesia e/o Poesia, a cura di Eugenio Miccini, Sarnic, Brescia, 1972.

nostra società ha parlato di “civiltà del neo ideogramma...” includendo di tutto dai fumetti, ai giornali, alla segnaletica stradale fino alle sigle cinematografiche.”⁸

È significativo che si senta riparlare di ideogrammi come nei *Cantos* pisani di Ezra Pound (iniziati nel 1917 e portati avanti tutta la vita), ma è certamente significativo di come prima come realtà poi come metafora, la perfezione di una lingua fondata su di un rapporto omologo tra il significante e il significato, resta uno degli obiettivi della poesia verboiconica.

Ma certamente questa società continua a sfornare modelli sociologici ed estetici che vanno continuamente affrontati dalla ricerca verboiconica anche oltre la fine del millennio. L'arte di Lamberto Pignotti e il suo inseparabile coté critico-saggistico prosegue con grande naturalezza fino ai giorni nostri proprio perché l'artista ha saputo mantenere una libertà ludica di irridere qualsiasi incongruenza del mondo comunicativo. Stilisticamente la sua evoluzione lo ha condotto dalla carta alla tela emulsionata, non solo per venir fuori dei limiti, ampiamente sondati e collaudati del collage e della pagina classica in A4, ma anche per una sorta di rivisitazione dell'intero lavoro con una tecnica nuova. L'artista ha sempre privilegiato il piacere estetico dell'opera, non si è mai attardato in complicati intellettualismi, ma ha cercato sempre il motto di spirito, la battuta spiazzante, una particolare piacevolezza del lavoro che fosse attraente per il pubblico. Queste tele creano una grande opportunità per una rilettura dell'intero lavoro in una chiave in cui l'artisticità risulta ancora più determinante e coinvolgente.

In questo modo Pignotti continua a cercare territori diversi e nuovi per la propria espressività andando direttamente ad intervenire in un terreno più prossimo alla pittura. In un certo senso queste nuove sinestesie mettono insieme il lavoro sul collage, la fotografia, con l'aggiunta d'interventi diretti sulla tela spostandosi verso un'operatività più prossima alla pittura. L'avventura continua.

8. Lamberto Pignotti, *La civiltà del neoidoogramma*, in “ES”, n. 6, 1977, p. 93.

VALERIO DEHÒ

Lamberto Pignotti

Language is a bewitchment of our intelligence”

Ludwig Wittgenstein

Among the many intellectual legacies rightly attributed to Lamberto Pignotti, the important Italian artist and intellectual born in Florence in 1926, there is also the “visual poetry” syntagm, which has been so widely recognized, and debated, not only in Europe. This fact is unquestionable, although another great artist, Emilio Isgrò, who was a visual poet only at the start of his career, tried to take credit for this noble definition, which was somehow previously disseminated in art history, without ever finding the strength of theory and project so clearly pronounced by Pignotti. Many of the avant-gardes of the '60s found fertile terrain in the early decades of the 20th century: Futurist or “simultaneous poetry” experiments and Dadaist verbal collages opened the door to a consideration of language as a material for artistic intervention and transformation.

Further illumination came from that atypical genius Man Ray who, in 1924, realized his “Visual poem” (*Lautgedichte*), which is simply an erased text. “The title I adopted, *Visual poem*, is arbitrary. In 1924 this term was still premature. In the magazine 391, founded by the indefatigable Francis Picabia, where it appeared in June 1924, there is no title... In the index edited by Michel Sanouillet for the reprint of magazine 391, the work is called “Poème optique”, and in a second index, but much more arbitrarily, “Message en morse”; both definitions are only an attempt to come closer to the secret nature of the word. In fact, Sanouillet notes in the same edition, “This work, of very Dadaist inspiration, aims to achieve absolute and deliberate absence of meaning and, at the same time, to engender confusion in the reader's soul.”¹

In this case we have entered into the purely visual; the hidden text, erased in the style of Isgrò, as we would say today, is a metaphor for repressed languages. Language becomes a body on which to intervene, an annullment that pushes meaning

1. *Man Ray: tutti gli scritti*, ed. Janus, Feltrinelli, Milan 1981, p. 50.



Firenze, Galleria Vigna Nuova, 1965. Presentazione di *Nuovi riti, nuovi miti*, di Gillo Dorfles. Nella foto, da sinistra, Giovanni König, Giuseppe Chiari, Marco Dezzi Bardeschi, Lara-Vinca Masini, Gillo Dorfles e Lamberto Pignotti.

Giorni passati a conquistare
ora dimenticate conquiste.
Ormai ogni soluzione
è irrimediabilmente esatta.
Scadono i sogni
e restano le solite cose.
La noia cerca invano
qualcosa da rinnegare.
Il futuro è riluttante a entrare.

Da *Significare*, Leonardi editore, Bologna 1957

Days passed winning
long since forgotten conquests.
By now every solution
is irremediably precise.
Dreams expire
and the usual things are left.
Boredom seeks in vain
something to repudiate.
The future is reluctant to enter.

From *Significare*, Leonardi editore, Bologna 1957

Appetitosa era la ragazza che transitò l'altro giorno sul Pamir,
l'acrocoro più elevato della terra, aspro, montuoso,
coperto di macchie e di boschi, e per giunta
inesplorato ancora.

Ma io c'ero a vederla passare, quell'appetitosa ragazza.
Io e un pompiere. Ci guardammo compiaciuti,
e quando ormai la ragazza era svanita,
ridiscendemmo insieme
nella zona dove le pianure del nord
sono più vicine a quelle del sud.
Chissà perché io mi sento sempre così frivolo
quando l'Asia raggiunge la sua massima altezza media!

Da *Le nudità provocanti*, Sampietro Editore, Bologna 1965;
già pubblicato ne «Il monitore», numero unico, Firenze 1954

Alluring was the girl walking the other day
along the Pamir, the highest plateau on earth,
harsh and rocky covered with brush and woods,
and moreover as yet unexplored.
But I was there to see her pass by, that alluring girl.
Me and a Fireman. We looked at each other, enchanted,
and when the girl had vanished, we went down together
into the zone where the northern plains
are closer to the southern ones.
Who know why I always feel so inconsequential
when Asia reaches its greatest average height!

From *Le nudità provocanti*, Sampietro Editore, Bologna 1965;
previously published in «Il monitore», single edition, Florence 1954



Copertina di *Il mestiere di poeta*,
a cura di Ferdinando Camon, 1965



Copertina di «Nuovi Argomenti», diretta
da Moravia e Carocci, 1962

I personaggi e gli avvenimenti
sono frutto della fantasia dell' autore;
voglio dirti che non è amore,
che tuttavia attraversando la città
o ricorrendo a una nuova grammatica, che è amore,
ma suggerisce la possibilità di una soluzione diversa,
come dicevo: che il cielo è nitido
fino ai margini dell'orizzonte e si vede,
che l'autentico e il falso si alternano
e si scambiano secondo un gioco che sta dentro le parole,
che così alla fine riesce impossibile
spiegare le contraddizioni, che tuttavia
di solito le cose vanno in questo modo.

da *Questa storia o un'altra*, Guida editore, Napoli 1984

People and events
are the fruit of the author's imagination;
I want to tell you that it's not love, that continually crossing the
city
or making use of a new grammar, that it's love,
but suggests the possibility of a different solution,
like I said: that the sky is clear
to the edges of the horizon and you see,
that the authentic and the false alternate
and change places in a game that lies within words,
that this way in the end it proves impossible
to explain the contradictions, that nevertheless
usually things go like that.

from *Questa storia o un'altra*, Guida editore, Naples 1984

Le parole, tanto per citarle, nel loro farsi criticamente
su un materiale già dato,
nell'approssimare un'apparenza quotidiana,
non mancano di insinuare la possibilità d'una ... ,
e se la loro lucida follia insiste moltiplicandosi,
per la loro ossessiva iterazione divagatoria,
chiamate a sciogliere una metafora,
ci riportano al senso che celano,
costringono la nostra curiosità ad aprirle,
ci fanno complici dell'orrore che vi troviamo dentro,
e allora veramente le parole ...

da *Vedute*, Florida editore, Roma 1982

Words, just to cite them, in their critical application
to an already-given material,
in the approximation of an everyday appearance,
never fail to insinuate the possibility of a Ò,
and if their lucid folly persists in multiplying,
due to their obsessive digressive repetition,
called upon to unravel a metaphor,
they lead us back to the meaning they hide,
they force our curiosity to open them,
they make us accomplices in the horror we find inside them
and then words truly Ò

from *Vedute*, Florida editore, Rome 1982



Roma, Galleria Editalia, 1986. Dibattito con Enrico Crispolti, *La macchina, mito futurista*.

Bisognerà ricominciare a dire tutto da capo

In principio era dunque l'ironia.
Parole insopportabili e troppo dette:
lui le ridice e con gusto.
Non c'è bisogno di stare al gioco se il gioco è noioso.
Intanto via tutto, l'amore; tornano ad ora insolita,
poi l'amore di nuovo e ancora parole.
Tutto il resto era l'ironia.
Sì, stai in casa lontano da casa, e scusatemi la banalità.
Bisognerà ricominciare a dire tutto da capo
in modo che parole e fatti stiano insieme,
ma i fatti si moltiplicano, e via, non c'è tempo da perdere,
attenti alle curve, e io non sono quello che ero sopra.

da *Tutte le direzioni*, Edizioni Empiria, Roma 1988

*We'll need to start saying everything over again
from the beginning*

In the beginning it was irony.
An unbearable and overused word: he says it again,
and with gusto.
There is no need to play the game if the game is boring.
In the meantime, away with everything, love;
they return at an unexpected hour,
then love again and more words.
All the rest was irony.
Yes, stay home far from home, and pardon my banality.
We'll need to start saying everything over again
from the beginning
so that words and deeds stay together,
but deeds multiply, and away, there's no time to lose,
watch out for the curves, and I'm not what I was above.

from *Tutte le direzioni*, Edizioni Empiria, Roma 1988