

ISSN: 2611-8378

Publicato online [www.rossocorpolingua.it](http://www.rossocorpolingua.it) il 21 marzo 2019  
© Associazione letteraria Premio Nazionale Elio Pagliarani

## **Iconismo e visualità nella poesia contemporanea: fra «arte totale» delle avanguardie e pratiche installative dell'era digitale**

Marilina Ciaco

Com'è ampiamente attestato da almeno due decenni, il mondo digitale e la cultura visuale hanno modificato nel profondo il nostro modo di percepire la realtà, di comunicare e persino di immaginare altri mondi possibili. Se in ambito letterario abbiamo di certo avuto una tradizione plurisecolare di rapporti fra segno convenzionale (verbale) e segno iconico (visuale), assistiamo oggi a un'inedita proliferazione di fenomeni complessi di interazione fra 'parole' e 'immagini', fenomeni rispetto ai quali il panorama stratificato della poesia contemporanea si rivela essere un imprescindibile terreno di sperimentazione e verifica.

I recenti studi sugli iconotesti letterari<sup>1</sup> hanno mostrato che il dispositivo semiotico dell'iconotesto, inteso come «un artefatto in cui i segni verbali e visuali si mescolano per produrre una retorica che dipende dalla copresenza di parole e immagini» (Montadon 1990), presenta una fenomenologia altamente variabile, in virtù della quale si origina una tensione, «un dialogo cui nessuno dei due media può, neanche per un momento, sottrarsi» (Cometa 2016). È tuttavia doveroso tener conto tanto della problematicità insita in tale rapporto<sup>2</sup> quanto degli usi poeticamente orientati, e quindi straniati o ricontestualizzati, che ne sono derivati prima e dopo l'avvento del web, iperspazio rizomatico che ospita infinite 'writing surfaces'<sup>3</sup>.

Potremmo dunque tentare di riassumere almeno in parte il fenomeno dell'iconismo in letteratura come una serie di pratiche testuali che includono l'utilizzo di elementi visuali, assunti principalmente attraverso la forma-èkphrasis (prevalenza del testo), la forma-emblema (rapporto ipotattico, di subordinazione, fra parola e immagine o viceversa), la forma-atlante (rapporto paratattico, di significazione diffusa, in cui si innesca una ricezione multidirezionale di parole e immagini), la forma-illustrazione (prevalenza dell'immagine); se invece non siamo in presenza di

una segnalazione esplicita del rapporto parola-immagine bensì di una pura giustapposizione fra parti avremo infine il montaggio (Cometa 2016, Carrara 2017).

Nell'ambito della poesia italiana rintracciamo i segni già maturi di un tipo di «iconismo contemporaneo» intorno agli anni Sessanta, periodo in cui forme di interazione verbo-visuale sono riscontrabili in poetiche anche distanti fra loro: l'iconismo si presenta sia nell'accezione propriamente visiva, relativa cioè ad immagini concrete, figurazioni inserite nel testo e configurazioni tipografiche (Pozzi 1981), sia nel trattamento delle componenti del linguaggio verbale come «oggetto», operazione che investe pertanto un ambito linguistico e infratestuale (Ballerini 1975, Dorfles 1996). Si dovrà senz'altro tener conto delle basi poste dalla critica strutturalista e post-strutturalista, le cui ricerche hanno costituito un orizzonte teorico di rilievo per molti poeti intenti a scardinare il sistema del linguaggio codificato, insieme alle acquisizioni della fenomenologia di Merleau-Ponty e delle teorie di Wittgenstein e Peirce sulla «somiglianza»<sup>4</sup>. All'altezza di quegli anni il principale portavoce del dibattito sull'iconismo in Italia era stato Umberto Eco, il quale avvalendosi degli strumenti della semiotica con una notevole apertura interdisciplinare aveva illustrato le ragioni che inducono a considerare il segno iconico motivato e convenzionale nel contempo: all'interno di esso i complessi rapporti fra significante e significato sono sempre influenzati sia dagli stimoli percettivi colti dal soggetto sia dai modelli culturali che determinano l'esperienza conoscitiva (Eco 1968, 1997).

In pieno boom economico e in fase di consolidamento avanzato del sistema neocapitalistico, proprio la coscienza dell'intimo legame fra valori simbolici veicolati e segni linguistici – fra «ideologia» e «linguaggio» – ha dato origine a una pluralità di sperimentazioni verbo-visuali in seno alla neoavanguardia e al Gruppo 63. Sfruttare a propria volta il potere di significazione delle immagini implicava in prima istanza un'opposizione al sistema condotta dall'interno<sup>5</sup>, sfidando la logica alienante dell'informazione massificata, degli slogan pubblicitari, delle sempre più raffinate strategie di distrazione collettiva messe in opera dal potere.

In diversi esiti testuali della nuova avanguardia quella che Jakobson definisce «traduzione intersemiotica»<sup>6</sup> si manifesta principalmente attraverso due comportamenti: l'assunzione da parte della poesia di modelli formali propri della pittura (e della musica) e la promozione di una stretta collaborazione fra le arti (Curi 1971). A titolo esemplificativo, è facilmente rintracciabile la presenza di alcuni dispositivi iconici nei testi di Antonio Porta e Nanni Balestrini, nonché di una comune tendenza – sebbene esplicitata attraverso tecniche compositive radicalmente differenti – a condurre la propria ricerca poetica nel segno di un costante dialogo fra i due codici.

Porta si avvale sin da *I rapporti* (1966)<sup>7</sup> di costruzioni sintattiche e lessicali che determinano la percezione di una parola materica, ossessionata dalla fisicità dei corpi, organici e non, che si coagulano in successioni di fotogrammi dal forte valore icastico. Gran parte dei testi contenuti nella raccolta, adottando configurazioni metrico-ritmiche variabili eppure visivamente 'compatte', si presentano come delle èkphrasis protratte, all'interno delle quali l'ansia di nominazione degli oggetti si scontra con la pulsione vitale che questi agiscono sul contesto materiale in cui si trovano o dalla quale sono agiti, in una oscillazione senza tregua fra fissità dell'inquadratura e necessità di azione consustanziale alla scena.

Il dettato «scarnificato» di Porta esibisce infatti la puntualità del gesto esatto, nitido, e nel contempo il bisogno di avvicinarsi il più possibile a una «presentazione» delle immagini (Lorenzini 2009). Se si confrontano poi singoli testi come *Vegetali, animali, Quadro sinottico* e *La palpebra rovesciata* risulta evidente che a una differente collocazione visivo-tipografica corrisponda una determinata istanza enunciativa: nel primo caso la strofa unica di versi con lunghezza variabile, privi di spaziature, ricalca l'andamento concitato e diremmo quasi filmico della micronarrazione; nel secondo caso la collocazione dei versi in frammenti disseminati sulla pagina sembra segnalare uno spazio la cui logica di sintesi estrema comprende anche i 'vuoti', di testo e di senso (cui del resto allude anche il titolo); nel terzo la suddivisione in strofe perimetra quattro nuclei potenzialmente autosufficienti ma che, letti in serie, acquistano sensi ulteriori.

Appare inoltre significativo che nel periodo immediatamente precedente (1963) Porta abbia scelto di orientare in senso marcatamente verbo-visivo un'intera raccolta, *Zero*, all'interno della quale i testi, stampati in orizzontale sul supporto cartaceo in forma di rettangoli, accolgono parole incomplete o tagliate, onomatopee, frasi interrotte e rimontate per pura analogia, costruzioni sintattiche tendenti al nonsense e all'impossibilità di scioglimento razionale.

Quanto all'opera di Balestrini, la densa attività di ricerca poetica militante che la contraddistingue è stata da sempre legata a pratiche come il *cut-up* e il *fold*, con il riuso sistematico di materiali visivi e verbali provenienti dalla comunicazione massificata attraverso dislocazioni ipersegmentali, decontestualizzazioni e rimontaggi stranianti. Balestrini ha offerto sin dai primi anni Sessanta esempi di collage verbo-visuali e testi poetici «concreti» che fanno dell'immediatezza iconica una radicale scelta di campo. Il riferimento va in primo luogo a *Non capiterà mai più* (1972)<sup>8</sup>, operazione artistica in senso ampio nella quale i versi nascono soltanto in seconda istanza a partire dai collage realizzati con ritagli di giornali di quegli anni (i dodici *Cronogrammi*); le frasi estrapolate sono formulate nella lingua dominante, un «linguaggio morto» che giace su fondo nero, dove il nero «è il *piombo* nero e mai accusato (...). È lo spettacolo dei media. È onnipervasivo.» (Bello Minciocchi 2016).

I lacerti di un presente in parte mistificato, in parte ancora troppo contraddittorio per essere incorporato in una prospettiva storica coerente, ritorneranno in *Blackout* (1979), raccolta che si presenta come l'atlante illustrato di un'irreparabile sconfitta, dai toni magistralmente corali. E tuttavia Balestrini raggiunge l'apice della sua tensione epica proprio seguendo la struttura raggelata di uno schema matematico esplicitato nel testo, sulla base del quale testi e fotogrammi di varia origine sono disposti, come in una serie di tavole grafiche: la raccolta si apre con due *patchwork* e si chiude con un diagramma che illustra la modalità compositiva adoperata, nel mezzo i versi in forma di stringhe verbali sono accompagnati dalle fotografie, a segnalare «a loss of memory of an event or fact» o in alternanza «a momentary lapse of consciousness or vision»<sup>9</sup>.

L'evoluzione nel tempo della tendenza a generare interconnessioni sempre più estreme fra verbale e visuale ha poi testimoniato un chiaro sconfinamento dell'opera balestriniana nell'ambito delle arti visive, come è possibile appurare dall'ampia produzione di poesie visive datate dal 1990 al 2017<sup>10</sup>.

A proposito del Balestrini più recente si è parlato a giusta ragione di «expanded poetry» (Cortellessa 2018), ovvero di una forma di «operapoesia» nella quale, fra connessioni e sconnessioni, dislocazioni e capovolgimenti di senso, il linguaggio giunge a «liberarsi dalle parole» attraverso lo scambio sempre più intimo con le arti visive, il cinema e la musica. Le forme iconotestuali adoperate da Balestrini mostrano infatti un rapporto di interdipendenza fra immagine e parola regolato da un «paradigma di insubordinazione», sulla base del quale le reciproche differenze fra i due media sono esaltate senza l'imposizione di una lettura prestabilita, anzi favorendone l'incontro simbiotico nella motilità dello sguardo<sup>11</sup>.

Alcuni degli esiti più radicali del fenomeno iconico nell'ambito della poesia contemporanea sono poi stati legati alla figura di Adriano Spatola, che con *Verso la poesia totale* (1978) aveva consegnato il manifesto organico della poesia verbo-visuale italiana (e non solo). L'esperienza di Spatola, insieme a quella di altri poeti come Corrado Costa, Lamberto Pignotti, Arrigo Lora-Totino, Giulia Niccolai, Patrizia Vicinelli, e prima ancora Carlo Belloli, si riconnettono al precedente Movimento per l'Arte Concreta (MAC, fondato a Milano nel 1948) e alla rete artistica internazionale di Fluxus, avviando un ininterrotto dialogo che condurrà alla fondazione di riviste come «Tam Tam» e «Tèchne» e di altri numerosi movimenti artistici autonomi come il fiorentino Gruppo 70.

Le poetiche che si collocano lungo la linea verbo-visiva o «concreta», caratterizzate dall'aver adoperato pratiche di intersemiosi fra codici in modo sistematico e continuativo, hanno contribuito a elaborare testi difficilmente catalogabili entro un'unica categoria artistica dal momento che all'interno di essi l'elemento visivo, spesso accompagnato da quello sonoro, si rivela fondante.

L'operazione teorizzata e praticata da Spatola in opere come *Zeroglifico* (1966) o *Majakovskiij* (1971) postula non a caso la possibilità di un' «interlingua» che possa unificare in sé tutte le arti al fine di portare a compimento la transizione auspicata dalle avanguardie di tutte le epoche verso un «linguaggio dell'azione», in grado di reinventare la realtà attraverso una sovversione radicale di tutti gli strumenti della comunicazione umana<sup>12</sup>. Spatola si dimostra particolarmente ricettivo nei confronti degli ultimi sviluppi degli «intermedia», categoria introdotta da Higgins per descrivere le forme culturali e semiotiche nel loro complesso, progressivamente tendenti al passaggio da un regime di 'separazione' a una condizione di 'continuità'. Per il poeta proprio la «contraddizione strutturale» fra la libertà espressiva garantita da una comunicazione più fluida e l'applicazione standardizzata dei media nella società globale implica una necessaria presa di posizione da parte degli artisti, che affideranno a certe forme visuali della poesia «una tentativo di "riumanizzazione dei segni", di "rivendicazione" dell'iconografia» (Spatola 1978).

Negli intenti di Spatola il recupero dell'immediatezza iconica dell'immagine in poesia andrà ottenuto attraverso l'utilizzo congiunto di parole e immagini, in poster, patchwork, collage di varia natura (nella «poesia visiva» *stricto sensu*) o, in modo ancor più radicale, attraverso l'utilizzo delle parole *come* immagini, in configurazioni tipografiche e schemi computazionali all'interno dei quali la parola va incontro alla propria definitiva smaterializzazione e all'impossibilità di definire un senso attraverso i meccanismi consueti della significazione verbale (questo avviene nella «poesia concreta»)<sup>13</sup>. Tali pratiche, ormai non più soltanto poetiche ma afferenti a una sfera che si potrebbe definire dell' «arte totale», si erano proposte di innescare una democratizzazione della poesia mediante un cosciente autosabotaggio del sistema-poesia stesso: è dunque possibile ritenere l'atteggiamento metariflessivo e fortemente dissacratorio dei poeti visivi come una delle propaggini più longeve di un' autentica «prassi avanguardistica» in Italia.

Altro dato significativo che emerge esplorando il panorama dei decenni '60 e '70 è la concomitanza in alcuni autori dell'utilizzo di dispositivi iconotestuali in senso lato e di una radicale rielaborazione dei generi letterari che assottiglia in modo sempre più tangibile il confine di per sé fluttuante fra 'prosa' e 'poesia'. È il caso di Elio Pagliarani, che con il romanzo in versi *La ragazza Carla* (1960)<sup>14</sup> presenta lo svolgimento di una trama organica, sapientemente costruita in ogni dettaglio ritmico-finzionale, attraverso una serie di sequenze scandite graficamente dall'alternarsi di versi lunghi – marcatamente prosastici – e versi più brevi, spesso in carattere corsivo; questi ultimi ospitano un'alternanza straniante di voci che si sovrappongono entrando in tensione reciproca con la «voce» principale. In I, 7 il verso corsivo segnala – avviando un ulteriore processo di straniamento che si innesta sul primo – le prescrizioni disumanizzate contenute nel manuale di dattilografia della

giovane, inscenando un discorso parallelo di carattere più che «prosastico», denso com'è di lessemi tecnico-burocratici e perifrasi standardizzate.

In seguito, dopo aver attraversato un labirinto kafkiano di indicazioni in stampatello maiuscolo, titoli aziendali e non-luoghi metropolitani («il cielo contemporaneo» di Milano), in III, 7 gli endecasillabi in rima alternata o incrociata veicoleranno, al contrario, una sorta di «coro tragico» che medita sui destini generali degli individui e sul conflitto inevitabile con la storia, da cui soltanto l'intensità dei sentimenti può in parte redimerci.

Oltre ai casi sopra citati, si potrebbe procedere lungamente nel passare in rassegna i differenti casi di iconismo poetico rintracciabili all'altezza di quella particolare congiuntura storica. Finanche in autori apparentemente 'non visivi' è possibile ricostruire l'evoluzione di fenomeni autonomi di sperimentazione linguistica che coinvolgono un trattamento iconico-visivo dello spazio testuale, secondo quella che è stata definita una convergenza del testo verso la *dimensione metonimica* (Genette 1972). La presenza di una molteplicità di segnali grafici (disegni, bianchi orizzontali, verso 'a gradino', parole trattate come indicatori tipografici, etc.), nonché la progressiva tendenza a percepire il verso stesso come struttura puramente grafica, hanno infatti comportato una progressiva disgregazione delle unità metriche e ritmico-sintattiche tradizionali, fino a sancire un netto avvicinamento del testo poetico alle pratiche iconografiche e pittoriche (Giovannetti 2010, 2017).

In Andrea Zanzotto possiamo ad esempio notare un particolare utilizzo degli elementi verbali in chiave iconica soprattutto nella seconda fase di composizione, a partire da *La Beltà* (1968); è tuttavia con *Il Galateo in bosco* (1978) che il testo si arricchisce di segni iconici di vario tipo: simboli, disegni abbozzati o stilizzati, cartine geografiche, animali, giochi visivi<sup>15</sup>. Un discorso analogo di «sperimentalismo laterale» potrebbe ritenersi valido per personalità come Emilio Villa, eclettico fautore di una definitiva 'cosificazione' dell'opera poetica, secondo una ferma volontà di autoannichilimento, e per Amelia Rosselli, il cui iconismo metrico su base musicale rappresenta un forte elemento di singolarità all'interno del panorama poetico coevo.

Operando ora un considerevole balzo in avanti, appare evidente che nell'odierna età globale e digitale gli sviluppi del web come canale maggioritario di diffusione e fruizione di testi poetici abbiano innescato una profonda mutazione tanto su un piano dell'elaborazione testuale quanto sul piano della fruizione, trasformando sostanzialmente il modo in cui intendiamo il fare poetico. La mutazione socio-economica e tecnologica che stiamo vivendo negli ultimi vent'anni esige alcune considerazioni preliminari:

- assistiamo oggi a un'inedita proliferazione dei testi, disseminati non solo all'interno degli spazi virtuali deputati alla diffusione di contenuti letterari (riviste e *lit blog*) ma anche sulle pagine personali dei singoli utenti iscritti ai social network, spesso esterni all'ambito degli 'addetti ai lavori';
- le pratiche caratterizzanti del *web content editing* sanciscono definitivamente il dominio del medium visivo sulla parola scritta, pertanto i testi (letterari e non) risultano frequentemente corredati da immagini e materiali audiovisivi che intessono relazioni iconotestuali complesse con il tessuto verbale, integrandosi con esso nell'atto di lettura e ricezione da parte dell'utente;
- alcuni filoni della cosiddetta «poesia di ricerca» degli anni Duemila si propongono di rifunzionalizzare tali pratiche all'interno di strutture testuali inedite, che vedono una sempre più frequente integrazione dell'elemento iconico-visivo all'interno del tessuto verbale del testo. Ne derivano costruzioni segniche complesse, spesso concepite *ab origine* per la fruizione attraverso il web e pertanto collocate in una dimensione apertamente intermediale: il lettore è chiamato a sondare il testo attraverso una pluralità di canali semantici, a vivere l'esperienza del testo come spazio nel quale svolgere un'azione (Giovannetti 2017).

Nello specifico, ci troviamo di fronte a diversi processi creativi rispetto ai quali gli strumenti dell'ermeneutica tradizionale risultano limitati: numerosi testi degli anni Zero attestano in modo evidente un *carattere installativo*, proponendo un quasi totale dissolvimento del soggetto poetico e dei modelli formali canonici attraverso l'utilizzo di pratiche testuali oggettivizzanti, che pongono in rilievo gli elementi iconico-visivi del testo.

Il riferimento principale va al progetto *g.a.m.m.m.*, fondato dai poeti Marco Giovenale, Gherardo Bortolotti, Michele Zaffarano e Alessandro Broggi, e consistente nella creazione di un estesissimo archivio online volto alla diffusione di «scritture non assertive»<sup>16</sup>. Le linee di poetica espresse da questi autori si riconnettono a esperienze di area anglofona e francofona (quelle ad esempio di Jean-Marie Gleize, Christophe Tarkos, K. Silem Mohammed), dichiarando esplicitamente un'intenzione di apertura interdisciplinare e transnazionale. Le pratiche installative rintracciabili all'interno dei loro testi prevedono sia l'interazione fra codici, con il frequente utilizzo di immagini e video, sia la messa in opera di procedure verbali de-soggettivizzanti, fortemente critiche nei confronti della poesia lirica soggettiva: *asemic writing*, *glitch*, *flarf*, *googlism*<sup>17</sup>, progressiva convergenza verso la *prosa in prosa* – una tipologia testuale apparentemente estranea alla versificazione, che si presenta come una porzione, una monade, uno «spazio circoscritto» di prosa.

La ricerca poetica condotta da Marco Giovenale attesta un'eclettica esplorazione delle pratiche testuali sopra citate, che meglio si comprendono se si considera l'inscindibilità dell'attività poetica in senso stretto dall'attività di diffusione di contenuti letterari via web. Abbiamo pertanto una doppia articolazione del circuito di enunciazione-ricezione: da un lato, i testi pubblicati in raccolta rendono conto soltanto in parte della vasta quantità di materiali presenti sul web; dall'altro, uno stesso testo – verbale e visivo – può essere soggetto a modifiche dal momento che risulta diffuso sia mediante l'oggetto libro (veicolato dal mercato editoriale), sia mediante una piattaforma multimediale *open source* che vede il testo costituirsi come *interfaccia*, infinitamente interrogabile e fruibile da parte dell'utente.

Nella raccolta *Shelter* (2010) possiamo già rintracciare la presenza di versi irregolari con l'utilizzo marcato di segni tipografici e bianchi orizzontali; le strofe spesso corrispondono a scene catturate meccanicamente da un obiettivo impersonale, e tuttavia l'insistenza sulla nudità degli oggetti è sistematicamente accompagnata da bruschi passaggi dall'esterno verso l'interno, la descrizione di uno spazio fisico trasmuta in traccia mnestica o associazione onirica, come se si stesse eseguendo una radiografia – o un elettroencefalogramma – durante l'atto della percezione oculare. Proprio l'«ossessione dell'osservazione: referto, scatto, b/n da morgue, o accensione cromatica improvvisa, segmento di pellicola, frame, campo fisso», unita a un asintattismo in cui il soggetto è apparentemente dissolto, consentono al lettore di entrare attraverso una «terza persona lirica» nel «ritratto quasi cubista, ricombinatorio, "elementale" del dolore altrui» (Ostuni 2010).

In *Il paziente crede di essere* (2016) la struttura di *prosa in prosa* veicola in modo ancor più evidente la registrazione passiva di un occhio cinematografico che oscilla fra un iniziale offuscamento con progressivo ingrandimento dell'oggetto attraverso addendi frastici dubitativi o negativi («Sono collocati nello stesso spazio. Da fermi, si spostano. A gambe ferme. Sono colorati, non sono pappagalli, è probabile», da *Descrizione di un luogo*) e, di contro, un'improvvisa nitidezza fisica della visione («Corpi vincolati come facendo una cortina continua di carne. Sono questo; e dunque darsi il compito di contarli è piuttosto puerile.», da *Difesa*), dove emerge con chiarezza il discorso epidittico (Culler 2015). Guardando poi ai numerosi materiali pubblicati sulle pagine *differx* e *slowforward* il grado di sperimentazione sulle forme verbo-visuali è massimo: possiamo reperire numerosi esempi di *glitch* e *asemic writing*, immagini costruite attraverso la rielaborazione digitale di materiali visivi preesistenti in relazione alle quali è pressoché impossibile parlare di «significato» in senso tradizionale. Vi si manifesta, al contrario, una presa di distanza dalla nozione stessa di significato, un consapevole rovesciamento ironico dell'inevitabile 'asseritività' insita in tutte le forme assunte dal codice verbale.



Altro caso degno di nota è quello di Mariangela Guatteri, la cui attività di ricerca ha sempre spaziato fra testi scritti, opere visive e sonore, video, installazioni ambientali, lavori intermediali ad ampio spettro che si collocano tanto nell'iperspazio virtuale quanto in una dimensione più propriamente pratica, performativa e collettiva. Nel libro di poesia *Stati di assedio* (2011) i versi brevi, spesso brevissimi (dei «code-verse»)<sup>18</sup> esibiscono una struttura proteiforme che si espande sulla pagina coniugando lessico della corporeità, quasi da referto medico-anatomico, e codici algebrici di programmazione, in un regime di compenetrazione di piani fra l'umano e il cibernetico per il quale «l'oggetto animato diviene pròtesi di quello inanimato, in un continuo *morphing* creatura-cosa-creatura» (Federici 2011).

In *Figurina enigmistica* (2013) l'architettura compositiva dell'opera si complica ulteriormente: non è facile identificare come 'poesia' o 'prosa' questi testi altamente eterogenei sia sul piano strettamente linguistico-stilistico che su quello visivo e intermediale. Si passa dalle paradossali descrizioni in forma di «esempio» intorno a oggetti tanto più geometricamente scanditi quanto più inafferrabili sul piano della percezione, a dei testi che potremmo definire regolativi o prescrittivi, all'interno dei quali l'autrice fornisce delle «istruzioni per l'uso» al lettore, chiamato in modo diretto ad attivare il meccanismo testuale attraverso comportamenti di *implementazione*. Si intende qui per 'implementare' l'atto di costituire anche sul piano pratico le condizioni di esistenza di un testo, plasmandone in tal modo una fisionomia specifica (Giovannetti 2017).

L'operazione in questione rimanda infatti alla presenza di riquadri vuoti, di stringhe di puntini da completare attraversando una selva di enigmi ipercodificati dei quali verrà fornita nelle pagine successive la soluzione. Spesso l'installazione testuale vede la propria estroflessione 'pratica' emanciparsi dal significante grafico e irradiarsi lungo un secondo livello della rappresentazione: durante la lettura in pubblico Guatteri allestisce infatti performance collettive nelle quali il pubblico – *non* l'autore nel proprio delirio egotico – è chiamato a compiere gesti, a seguire le procedure dettate dal testo, a 'verificare' le parole entro il perimetro dell'azione rituale. Questa performance invertita di segno sembra così restituire i sensi dello spazio lirico alla loro natura adornianamente intersoggettiva e plurale.

All'interno della stessa raccolta troviamo poi dei veri e propri iconotesti, anch'essi legati al campo semantico dell'enigma e del crittogramma intermediale. Siamo infatti di fronte a «soluzioni dei cruciverba» che presentano griglie alfanumeriche con elaborazioni fotografiche digitali sullo sfondo. È possibile riconoscere la sagoma grottesca, in un bianco/nero radiografico, di un maiale, elementi

pseudo-naturali poco definiti occultati dietro la struttura puntiforme di un test di logica, e ancora sovrapposizioni di codici verbo-visuali di varia natura, *glitch*, stringhe di testo in cui la sequenza algoritmica e il pittogramma arrivano a confondersi segnando il collasso interno di interi millenni di segni. Sembrerebbe inappropriato persino parlare di «sfondo» e «figura», tanto si resta invischiati, fra grafemi e pixel, nel dominio universale dell'*interferenza*.

Affine a quella dei poeti di *g.a.m.m.m.* è la ricerca poetica di Andrea Inglese, che sin da *Inventari* (2001) sembra prediligere il verso lungo, semi-prosastico, dall'andamento 'narrativo' o comunque più marcatamente comunicativo rispetto alla media dei testi ascrivibili entro la medesima area. Frequente è la suddivisione del testo in blocchi compatti di strofe lunghe all'interno delle quali la ricognizione percettiva di «figure di mondo» cede spesso il passo alla riflessione epistemologica e politica, con l'affiorare ripetuto di *sententiae* gnomiche (Ostuni, 2010) che ritraggono un tessuto sociale sfaldato, privo di qualunque orizzonte di palingenesi eppure ancora vivo, pulsante nel silenzio di una routine banale. Fra i numerosi lavori svolti in ambito intermediale e installativo assume un particolare rilievo la rivista online *Descrizione del mondo* fondata nel 2015, nella quale Inglese ha riunito esclusivamente testi, propri e altrui, già correlati di immagine, al fine di esperire sin dalla fase dell'elaborazione testuale la compresenza di medium verbale e medium visivo nonché l'impossibilità di continuare a considerare il medium stesso come puro contenitore, come McLuhan aveva bene intuito<sup>19</sup>. La definizione del progetto appare in questo senso mirata a valorizzare il ruolo delle pratiche installative nell'ipercontemporaneità:

La descrizione è un'azione linguistica, è un enunciato, è un oggetto simbolico e materiale. Il mondo è il luogo di tutti gli eventi e di tutti gli oggetti che si possono descrivere. (...) Questo progetto, nella sua formulazione germinale, si è dato la forma di un'*installazione collettiva*, ossia di un luogo in cui poter mettere in rapporto oggetti diversi portati da soggetti diversi, descrizioni-reperto portate da autori o raccoglitori di descrizioni. Questa installazione collettiva vorrebbe essere poi *itinerante*, cercando ogni volta occasioni concrete d'incontro, e nello stesso tempo vorrebbe costituirsi come *archivio virtuale*, di ciò che la nutre e la consuma, di ciò che la precede e la segue, in termini di materiali, documenti e riflessioni. Questa installazione collettiva, infine, ha bisogno di uscire dalla specificità del genere o della disciplina. Vuole poter inventare forme e costruire concetti, raccogliere fedelmente documenti e travisarne altri, muovere dalla scrittura poetica per andare altrove.<sup>20</sup>

Volendo qui attenerci a un numero limitato di esempi, si potrebbe affermare che un atteggiamento poetico e critico analogo a quello espresso da Inglese è rintracciabile in un altro poeta contemporaneo, Alessandro De Francesco; in quest'ultimo caso il livello iconico-visivo emerge con

evidenza sia nel formato cartaceo, sia nella trasmigrazione del testo su piattaforma o supporto digitale, giungendo all'elaborazione di opere intermediali di grande interesse e complessità.

Nella recente raccolta *La visione a distanza* (2018) i testi presentano nel formato cartaceo una veste grafica altamente composita, che vede l'alternarsi di versi brevi frammentati, porzioni di testo che sconfinano nella prosa, strutture tipografiche marcatamente verbo-visive con stringhe di testo inscritte o sovrascritte all'interno di un perimetro di senso che corrisponde alla pagina bianca. D'altra parte, i lavori di De Francesco sono stati da sempre caratterizzati da un'apertura interdisciplinare e intermediale, al punto che le procedure di sperimentazione operate sul linguaggio verbale, visivo e sonoro hanno spesso coinvolto l'utilizzo di tecnologie avanzate come la realtà virtuale e aumentata, all'interno di un contesto di fruizione che preveda una relazione di tipo interattivo fra autore e lettore (*Augmented Writing, Reading Environments e Poetry-based Virtual Reality Environments*).

Operando una serie di confronti trasversali fra i testi risalenti al periodo neoavanguardistico e i testi elaborati negli ultimi vent'anni è possibile rintracciare una forma di continuità e tuttavia, se di «tradizione» si può parlare, occorre tener bene a mente le forti problematicità implicate in tale nozione, in particolare se si considera il fenomeno culturale dell'«avanguardia» nel suo complesso, in parte tuttora irrisolto. L'iconismo contemporaneo, oltre a riattivare ancora una volta l'atavico interrogativo circa i rapporti fra «parola» e «immagine», ci pone di fronte una seconda questione di complessità pari se non maggiore: può esistere una *tradizione dell'avanguardia*?

Il Bürger di *Teoria dell'avanguardia* considerava l'avanguardia un fenomeno già di per sé confinato entro i limiti del primo Novecento poiché le pratiche rivoluzionarie introdotte dalle prime avanguardie avrebbero irrimediabilmente perduto il proprio carattere di «novità» e sarebbero state pertanto destinate all'assorbimento neutralizzante da parte del sistema-arte<sup>21</sup>. Tuttavia nella critica al concetto di «nuovo» introdotto dall'estetica di Adorno («L'autorità del nuovo è quella dello storicamente inevitabile»<sup>22</sup>) è Bürger stesso a sostenere che si potrebbe far uso di tale categoria soltanto «se si trattasse di spiegare un mutamento dei *mezzi* di rappresentazione artistica», fenomeno di fatto verificatosi con la brusca accelerazione della mutazione tecnologica e con l'avvento del digitale.

In questa direzione, Olivier Quintyn ha recentemente proposto un'analisi transistituzionale dell'opera d'arte in generale, intento che nella sua ideale 'postfazione' alla teoria bürgeriana egli connette all'idea di un' arte «incorporated» presentata da Stallabrass<sup>23</sup>, ovvero un'arte che, considerando l'influsso delle nuove tecnologie e delle forme partecipative frammentarie dello spazio

pubblico inteso come rete, si costituisca come un'incessante interrogazione sulla possibilità di attraversare la propria natura istituzionale per giungere a un suo – quantomeno parziale – superamento. Ne consegue a questo punto una riformulazione della domanda<sup>24</sup>:

L'arte può essere *implementata* o *attivata* nella vita pratica attraverso un modello radicalmente diverso rispetto a quello della fusione utopica fra l'arte e la vita, ad esempio producendo delle rappresentazioni utili o degli strumenti *re-istituenti* per degli effetti pragmatici locali?(...) Un'arte critica post-avanguardistica potrebbe forse costituire un *terreno*, senza alcuna predeterminazione del suo orientamento, dove si potrebbero esperire localmente delle *riarticolazioni* dell'agire sociale.

Nell'attuale società delle immagini quanto affermato da Quintyn risulta non dissimile dai propositi manifestati da diversi poeti contemporanei che, rifunzionalizzando gli strumenti offerti dal web e dalle pratiche intermediali di creazione dei contenuti, hanno elaborato opere nelle quali dei dispositivi iconotestuali di varia natura inducono il lettore-spettatore a interrogarsi sulle strutture alla base della significazione verbo-visuale e sui rapporti complessi di oggetti e di forze che vi si agitano, oltre che *sulla superficie*, ben più al di sotto.

In questo senso la parziale 'paternità' ideologica e linguistico-stilistica degli esiti testuali attestati nei decenni precedenti merita senz'altro di essere indagata e al tempo stesso storicizzata e contestualizzata, poiché appare indispensabile tener conto delle irriducibili specificità che sono da considerarsi appannaggio esclusivo delle scritture di ricerca contemporanee<sup>25</sup> e del particolare statuto del fatto letterario nell'era digitale. Il problema dell'iconismo si configura insomma per propria natura come *problema aperto* di fronte al quale, più che congetturare soluzioni, è ben più auspicabile tentare di tracciare poche linee interpretative, parziali ma utili, che tengano conto del necessario binomio di continuità e differenza.

Oggi come ieri le «immagini» veicolate dalla poesia contemporanea attestano una volontà di *resistenza* della parola poetica a una società sempre più disumanizzata e disumanizzante, al cui interno proprio il costante sforzo di comprensione di una pluralità di processi in fieri potrebbe rivelarsi decisivo per garantire ancora uno spazio d'azione alla poesia.

## **BIBLIOGRAFIA CRITICA ESSENZIALE**

ADORNO T. (1970), *Teoria estetica*, Torino, Einaudi.

AGOSTI S. (1972), *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli.

ID. (2006), *Il testo visivo. Forme e invenzioni della realtà da Cézanne a Morandi a Klee*, Milano, Marinotti.

BALLERINI L. (1975), *La piramide capovolta: scritture visuali e d'avanguardia*, Venezia, Marsilio.

BAUMAN Z. (2002), *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza.

- BARTHES R. (1960), *Il grado zero della scrittura*, Milano, Lerici.  
 ID. (1975), *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi.  
 ID. (1985), *Saggi critici*, Torino, Einaudi.  
 ID. (2002), *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi.
- BENVENISTE E. (1966), *Problèmes de linguistique generale*, Paris, Gallimard.
- BENVENUTI G., CESERANI R. (2012), *La letteratura nell'età globale*, Bologna, Il Mulino.
- BOLTER, J., GRUSIN R. (1999), *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press.
- BURGER P. (1974-1990), *Teoria dell'avanguardia*, Torino, Bollati Boringhieri.
- CARRARA G. (2017), *Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo*, in «Comparatismi» n.2.
- CASSIRER E. (1964-67), *Filosofia delle forme simboliche*, Firenze, La Nuova Italia.
- COMETA M., COGLITORE R. (a cura di) (2016), *Fototesti*, Macerata, Quodlibet
- CORTELLESSA A. (2011), *Tennis Neurale. Tra letteratura e fotografia*, in *Arte in Italia dopo la fotografia: 1850-2000*, catalogo della mostra a cura di M.V. Marini Chiarelli e M.A. Fusco, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, 21 dicembre 2011-4 marzo 2012, Milano, Electa.
- CULLER J. (2015), *Theory of the Lyric*, Cambridge MA, Harvard UP.
- CURI F. (1971), *La "distruzione del modello lineare" e la letteratura d'avanguardia*, in *Metodo storia strutture*, Torino, Paravia.
- DOGANA F. (1990), *Le parole dell'incanto. Esplorazioni dell'iconismo linguistico*, Milano, Franco Angeli.
- DORFLES G. (1966), *Poesia concreta (poesia visuale, poesia trovata, poesia tecnologica, poesia sperimentale)*, in "Modulo", n.1.
- ID. (1996), *Il divenire delle arti*, Milano, Bompiani.
- ECO U. (1962), *Opera aperta*, Milano, Bompiani.
- ID. (1968), *La struttura assente*, Milano, Bompiani.
- ID. (1979), *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- ID. (1997), *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani.
- EMERSON L., BANLIEU D. (2013), *Writing Surfaces*, WLU Press.
- GARRONI E. (2005), *Immagine linguaggio figura*, Roma-Bari, Laterza.
- GENETTE G. (2006), *Figure I, II, III*, Torino, Einaudi.
- GILMAN E. B. (1989), *Interart Studies and the 'Imperialism' of Language*," in *Art and Literature I*, ed. by Wendy Steiner, spec. issue of *Poetics Today* 10, 1.
- GIOVANNETTI P. (2005), *Modi della poesia italiana contemporanea*, Roma, Carocci.
- ID., LAVEZZI G. (2010), *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci
- ID. (2017), *La poesia italiana degli anni Duemila*, Roma, Carocci.
- ID., INGLESE A. (2018), *Teoria & Poesia*, Milano, Biblion.
- GHIDINELLI S. (2013), *L'interazione poetica. Modi e forme della testualità della poesia italiana contemporanea*, Napoli, Guida.
- GOMRINGER E. (1966), *Dal verso alla costellazione: scopo e forma di una nuova poesia*, in "Modulo", n.1.
- GOODWIN C. (2003), *Il senso del vedere*, Roma, Meltemi.
- JAKOBSON R. (1985), *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, Torino, Einaudi.
- JENKINS H. (2006), *Convergence Culture*, New York, New York UP.
- KRIEGER M. (1992), *Ekphrasis: The Illusion of The Natural Sign*, Baltimore – London, John Hopkins UP.
- LORENZINI N. (1988), *Il frammento infinito. Percorsi letterari dall'estetismo al futurismo*, Milano, Franco Angeli.

- ID. (1991), *Il presente della poesia (1960-1990)*, Bologna, Il Mulino.
- ID., COLANGELO S. (2013), *Poesia e storia*, Milano, Mondadori.
- LOTMAN J. M. (1970), *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia.
- McLUHAN M. (1967), *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore.
- MELANDRI E. (1968), *La linea e il circolo*, Milano, Quodlibet.
- MERLEAU-PONTY M. (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- MITCHELL W.J.T. (2009), *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, A. L. Carbone, F. Mazzara, V. Cammarata, Milano, Cortina.
- ID. (2018), *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Johan&Levi.
- MOLES A. (1973), *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Denoël.
- MONTADON A. (a cura di) (1990), *Iconotextes*, Paris, Ophrys.
- OSTUNI V. (a cura di) (2010), *Poeti degli Anni Zero*, «L'illuminista» n.30.
- PEIRCE C. (1931-58), *Collected Papers*, Cambridge MA, Harvard UP.
- PIGNOTTI L. (1968), *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Roma, Lerici.
- ID. (2005), *Scritture convergenti. Letteratura e mass media*, Pasian di Prato, Campanotto.
- PITTOZZI A. (2016), *Poesia da guardare. Considerazioni sulla Conceptual Writing*, in «Poli-Femo» n.16, Milano, Liguori.
- POLIDORO P. (2012), *Umberto Eco e il dibattito sull'iconismo*, Roma, Aracne.
- POZZI G. (1981), *La parola dipinta*, Milano, Adelphi.
- QUINTYN O. (2015), *Valences de l'avant-garde*, Paris, Questions Théoriques.
- SCHAEFER H. (2015), *Poetry in Transmedial Perspective: Rethinking Intermedial Literary Studies in the Digital Age*, Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies, n.10.
- SIMONE R. (edited by) (1995), *Iconicity in language*, Amsterdam - Philadelphia, John Benjamins.
- SITI W. (1975), *Il realismo dell'avanguardia*, Torino, Einaudi.
- SPATOLA A. (1978), *Verso la poesia totale*, Torino, Paravia.
- WAGNER P. (1996), *Icons - Texts - Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin – New York, Walter De Gruyter.
- ID. (1995), *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution*, London, Reaktion Books.
- WITTGENSTEIN L. (1980), *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Milano, Adelphi.

## **SITOGRAFIA ESSENZIALE**

**<http://www.ledonline.it/index.php/transmedialiteracy> (International Journal of Transmedia Literacy)**

**<http://www.gamm.org>**

**<http://slowforward.wordpress.com>**

**<http://differx.blogspot.com>**

**<https://www.descrizonedelmondo.it>**

**<http://www.nazioneindiana.com>**

**<http://www.leparoleelecose.it>**

**<http://www.alfabeta2.it>**

**<http://www.lietocolle.com/ulisse/>**

## NOTE

<sup>1</sup> Il riferimento è a Montandon 1990. Si vedano anche: P. Wagner, *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution*, London, Reaktion Books, 1995; Michele Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in *Fototesti*, a cura di Michele Cometa e Roberta Coglitore, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 69-115.

<sup>2</sup> Mitchell intende l'immagine/testo come «divario problematico, frattura o rottura della rappresentazione (...). Il termine "immaginetesto" designa opere (o concetti) compositi e sintetici, che combinano immagine e testo. "Immagine-testo" con il trattino designa relazioni tra il visivo e il verbale.» (Mitchell 1994-2017, p.49)

<sup>3</sup> L. Emerson, D. Banlieu, *Writing Surfaces*, WLU Press, 2013, citato da Pitozzi 2016, p.79: «(...) la natura dei media e delle superfici – dal fumetto al disegno, fino alla costruzione formale del testo – diventa una parte integrante della composizione testuale. Emerson e Banlieu definiscono questo principio come "writing through writing" (...). Essa non ha, infatti, soltanto un valore metafinzionale e meta-riflessivo sul gesto di scrivere, ma apre a una pratica che propone una riflessione tecnica e critica sull'impiego dei media. »

<sup>4</sup> Si veda il rapporto tra il «vedere come» in Wittgenstein e l' «essere come» in Pierce.

<sup>5</sup> Per una trattazione organica del tema il riferimento principale va a Edoardo Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1978.

<sup>6</sup> Cfr. Jakobson 1985.

<sup>7</sup> Antonio Porta, *Tutte le poesie*, a cura di Niva Lorenzini, Milano, Garzanti, 2009.

<sup>8</sup> Nanni Balestrini, *Le avventure della signorina Richmond e Blackout*, a cura di Cecilia Bello Minciocchi, Milano, DeriveApprodi, 2016.

<sup>9</sup> Nanni Balestrini, *Le avventure della signorina Richmond e Blackout*, a cura di Cecilia Bello Minciocchi, Milano, DeriveApprodi, 2016.

<sup>10</sup> Nanni Balestrini, *Caosmogonia e altro*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, DeriveApprodi, 2018.

<sup>11</sup> Cfr. Cortellessa 2011.

<sup>12</sup> *Verso la poesia totale* si apre infatti con la seguente dichiarazione d'intenti: «L'interlinguaggio (...) non è sovrapposizione di un sistema linguistico dato alla realtà, ma invenzione, della realtà, di un sistema linguistico elementare-totale disponibile a qualsiasi tipo di comunicazione; (...) pretende di presentarsi sia all'operatore che al fruitore come metodo dell'avventura, come sistema del disordine, e, poiché la ricerca è impossibile senza progettazione, questa contraddizione risulta "creativa".» (Spatola 1978, pp.3-4).

<sup>13</sup> Si segue qui la distinzione fra poesia visiva o verbo-visiva e poesia concreta illustrata in Spatola 1978, p.30.

<sup>14</sup> Elio Pagliarani, *La ragazza Carla*, Milano, Mondadori, 1962.

<sup>15</sup> I due principali riferimenti sono: Andrea Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, Milano, Mondadori, 2009 e Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2011.

<sup>16</sup> La definizione di «scritture non assertive», accompagnata da una serie di dichiarazioni di intenti e di poetica, è consultabile sul sito <http://www.gammm.org>.

<sup>17</sup> Giovenale elenca "quattro categorie più una" per definire tali pratiche testuali: new sentence (Silliman); prosa in prosa (Gleize); googlism/flarf (Mohammad); scrittura concettuale (Goldsmith); loose writing. «Ron Silliman parla di new sentence a proposito di una frase che si innesta volentieri in una sintassi e macroarticolazione o sequenza di frasi che in qualche modo rimandano a concatenazioni tipiche del sillogismo, a segmenti relati, legati (o che esibiscono legami, o che implicitamente chiedono al lettore di vederli, di sentirli stabiliti), proprio nel momento in cui la normale, razionale, dimostrata-dimostrabile descrittibilità e consequenzialità è (giusto grazie a quelle stesse frasi) fatta saltare, gettata in crisi. (...) Si ha prosa in prosa (espressione di Jean-Marie Gleize) quando viene registrato un azzeramento dei marcatori del poetico. Che questo accada tramite poesie che debordano costantemente in prosa, o per via di prosa che è (solo) prosa, o per via di elencazioni, liste, dissipazioni tassonomiche, racconti non narranti (interrotti, iperframmentati),

---

conta poco. Sono strategie o eventi testuali legittimi. L'essenziale, penso, è semmai l'eliminazione – dal piano delle scritture – del piano delle retoriche e dei tropi stabiliti. (...) La definizione di googlism è in buona parte tutta presa da e compresa in un riferimento semplicissimo al più noto e usato (e funzionale ma anche “usurato”) motore di ricerca. Accolto nel sistema della letteratura come strumento di scrittura, elemento nodale. Tuttavia K. Silem Mohammad, che di googlism e del movimento flarf è teorico e autore, specifica che quelle che emergono attraverso googlism non sono frasi e storie e pagine e materiali e occorrenze e insomma oggetti trovati, “found” (come il Merzbau di Schwitters o i readymades di Duchamp) bensì “sought”, attivamente cercati, cacciati (chased), perseguiti-perseguitati e così – coerentemente – montati in testo, stabiliti, formati, costruiti, torniti, ripresi e ‘stabilizzati’. (...) Nella scrittura concettuale (di cui si parla spesso in panels e contesti e reading e convegni vicini comunque anche a googlism e flarf) è invece la procedura a sostituire la forma. La bontà del testo è praticamente coestensiva con la bontà dell'idea (intenzione, programma, progetto procedurale) di base. (...) Più difficile parlare di loose writing, e circoscriverne il campo. (...) Se di loose writing si può parlare, come credo, in riferimento a pagine tanto memorabili quanto antiretoriche, “informali” ma non informi, in diversi autori che hanno operato nella capitale e in Italia negli ultimi trent'anni, non possiamo stupirci che i risultati materiali, sulla pagina, di costoro, siano tanto convincenti quanto quelli di chi, in altri paesi, scrive e fa flarf, o googlism, o new sentence, e spesso scrittura concettuale.» Per ulteriori approfondimenti si rimanda a <https://gamm.org/2018/10/22/quattro-categorie-piu-una-loose-writing-marco-giovenale-2011/>

<sup>18</sup> Federico Federici, Postfazione a Mariangela Guatteri, *Stati di assedio*, Verona, Anterem, 2011.

<sup>19</sup> Cfr. McLuhan 1967.

<sup>20</sup> Da: <https://www.descrizonedelmondo.it/il-progetto/>

<sup>21</sup> Bürger 1990, pp.67-68.

<sup>22</sup> Adorno 1970, pp. 35-36.

<sup>23</sup> Julian Stallabrass, *Art Incorporated. The Story of Contemporary Art*, Oxford UP, 2004, citato in Quintyn 2015, p.56.

<sup>24</sup> Quintyn 2015, pp.57-58.

<sup>25</sup> Sono state qui citate le seguenti raccolte: Marco Giovenale, *Shelter*, Roma, Donzelli, 2010; Marco Giovenale, *Il paziente crede di essere*, Roma, Gorilla Sapiens, 2016; Mariangela Guatteri, *Stati di assedio*, Verona, Anterem, 2011; Mariangela Guatteri, *Figurina enigmistica*, Roma, Ikona Liber, 2013; Andrea Inglese, *Inventari*, Genova, Zona, 2001; Alessandro De Francesco, *La visione a distanza*, Osimo (AN), Arcipelago Itaca, 2018.