

Lucia Marcucci, maestra verbovisiva

Federico Fastelli

Università degli Studi di Firenze (<federico.fastelli@unifi.it>)

Abstract

This article considers the work of visual-poetry artist and poet Lucia Marcucci. It aims to exemplify the complexity and aesthetic importance of her works. Mischievous irony, political awareness and the unending need for experimentation are but a few of the main qualities of Marcucci's work identified here. Combined, they entitle this Tuscan artist to be considered one of the masters of her artistic and literary era.

Keywords: *artist book*, *Gruppo 70*, *Lucia Marcucci*, *Neo-Avant-garde*, *visual poetry*

Die ungelösten Antagonismen der Realität kehren wieder
in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form.
(Adorno 1970, 16)¹

The wide multitude wanted to seem contrarian.
It meant that this type of nonconformism had to be mass-produced.
(Andy Warhol)

Nel 1988 la Cooperativa La Favorita di Verona pubblicava il Catalogo della Mostra itinerante dal titolo *Poesia visiva, 1963-1988: 5 maestri...*, che includeva, entro tale tassonomica insegna, opere di Ugo Carrega (1935-2014), Stelio Maria Martini (n. 1934), Eugenio Miccini (1925-2007), Lamberto Pignotti (n. 1926) e Sarenco (n. 1945). Innegabili, certo, i motivi delle autoconsacrazioni a maestri della stagione verbovisiva dei cinque artisti, eppure più che opinabile il tentativo storicizzante, intanto parziale, a dire il vero, in

¹Trad. it. di De Angelis 1977, 11: "Gli irrisolti antagonismi della realtà si ripresentano nelle opere d'arte come problemi immanenti della loro forma".

quanto gravato da alcune assenze, tra cui, qui almeno, interessa sottolineare quella di Lucia Marcucci (n. 1933).

Se fosse giusta questione di date a determinare l'alta investitura, come si può intendere dall'arco cronologico segnalato opportunamente nel titolo stesso 1963-1988 – dove, evidentemente, la seconda non chiude quell'esperienza, almeno col senno di poi, ma la prima sicuramente si pone come fondativa –, allora si sarebbero potute considerare le pionieristiche prove, oggi documentate da numerosi cataloghi, che Lucia Marcucci realizza proprio in quella famigerata, epocale e in verità molto simbolica annata del '63. Penso per esempio a *L'appetito vien mangiando* (1963), collage su carta, che, pure in forma di prototipo, almeno da un punto di vista squisitamente formale – il cosiddetto “collage largo” (Pignotti, Stefanelli 2011, 137 e sgg.) essendo probabilmente il grado zero della poesia visiva per immediatezza tecnica – mostra già le caratteristiche più tipiche e assolute della poetessa. La composizione sovrappone alcune pubblicità di generi alimentari – la famigerata scatoletta della Simmenthal campeggia, quasi alla maniera della Pop Art, al centro dell'opera, mentre su uno dei due lati è posta la pubblicità del formaggino Galbani – agli *Studi intorno all'economia politica* (1840) di De Sismondi, di cui si possono ben riconoscere, sullo sfondo, alcuni brani; ed è anzitutto la graffiante ironia, che sarà poi caratteristica strutturale dell'intero macrotesto di Marcucci (Dorfles 1993), a reggere coerentemente l'opera: lo slogan pubblicitario “l'appetito vien mangiando”, già tratto da un noto proverbio, viene completamente decontestualizzato, con il richiamo alle abitudini alimentari della civiltà contadina, trattate appunto da De Sismondi nei brani ritagliati del suo saggio. Un esercizio interpretativo mette in luce numerose implicazioni sociopolitiche, che ricollocano già l'attività di Marcucci entro le più aggiornate e innovative della sua generazione: il contrasto tra due società profondamente differenti, intanto, è qui evidentemente imposto da una nuova modernità, e si tratta di quel neocapitalismo colto nella sua fase aurorale, che sta pure alla base delle novità formali e sostanziali nell'ambito delle arti, e dunque della riflessione sulla epocale mutazione antropologica in atto tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, vero *must* del pensiero critico di quegli anni, che, in effetti, prende spunto anche dalla produzione industriale del cibo – e su questo punto tutti ricordiamo, naturalmente, la posizione estremista di Pier Paolo Pasolini, avendo indelebili nella mente, accanto ad alcune sue interviste, le ultime, certo più tarde e mostruose, declinazioni del cibo come escremento, rappresentate filmicamente nel “Girone della Merda” dello scandaloso *Salò e le 120 giornate di Sodoma* (1975). Ma c'è di più: “l'appetito vien mangiando” è anche lo slogan che meglio emblemizza la cultura del consumo *tout court*, dove è chiaro che sia l'etica del desiderio a porsi come imperativo assoluto del capitalismo avanzato che, nella sua forma più rappresentativa e diretta, la pubblicità, è da assimilare alla Legge, secondo il celebre movimento, descritto da (Lacan 2004), per cui sarebbe il nostro super-io, in epoca di consumi di

massa, ad intimarci di “godere”, per poi colpevolizzarci di non riuscire a farlo, il godimento risultando infine perennemente insoddisfatto (Dumoulié 1999). D’altra parte, qualcuno senz’altro lo ricorderà, già Artaud, molti anni prima, aveva definito il desiderio proprio come “appétit de vie” (Artaud 1938, 154; “appetito di vita”, trad. it. di Capriolo, Marchi 1968, 217). Fatto sta che il collegamento tra desiderio quasi erotico e pubblicità di generi alimentari è sempre piuttosto diretto, e sottintende un vero e proprio bisogno della merce, desiderio di possesso della merce, proprio, che ri-organizza le dinamiche della società, e addirittura rivoluziona la percezione degli uomini che quella società, diligentemente, compongono (ovviamente si potrà fare riferimento, senz’altro, al lavoro di Deleuze e Guattari su *Capitalisme et schizophrénie* (vol. I, 1972, vol. II, 1980; trad. it. di Fontana 1975, vol. I e di Passerone 1987, vol. II) sebbene il celebre *anti-Edipo* sarà licenziato solo una decina di anni più tardi. Se ben si guarda al collage di Marcucci si vedrà, allora, come tutto ciò venga intelligentemente rappresentato con il ritaglio di una bocca di donna², incollata in verticale, da un lato, ad allegorizzare, stereotipicamente, il desiderio stesso: certo, la bocca è, prima di tutto, l’organo predisposto all’assunzione del cibo; però qui trattasi di una bocca voluttuosa, sensuale, la cui ridisposizione verticale rinverdisce la nota associazione bocca-vagina, o meglio, bocca-vagina dentata, e non ci sarà nemmeno bisogno di rimandare all’analisi condotta in *La pensée sauvage* (*Il pensiero selvaggio*, trad. it. di Caruso 1964) da Claude Lévi-Strauss (1962, 141 e sgg.) su questo punto. Così la serietà del discorso di De Sismondi, che sta sul fondo dell’opera di Marcucci, con il rigore tipografico ordinato del libro stampato, è letteralmente sormontato dalla violenza immaginativa della *réclame* pubblicitaria, al colmo del desiderio di possesso che essa stessa determina: tale desiderio è trasferito sui miti della società di massa, ovvero, come scrive Pignotti ne *Il Supernulla*, “la tecnica di persuasione utilizzata non va interpretata come tentativo di vendere merci, bensì desideri, che possono essere completamente assurdi, oppure reali, ma pur sempre creati artificialmente” (Pignotti 1974, 13).

Questo tema, che, come si vede, presenta motivi di estrema attualità per quegli anni, e pone davvero in posizione preminente il lavoro della Marcucci anche rispetto alla molto avanzata poesia visiva, è perseguito, negli anni successivi, con notevole coerenza. Si pensi, per esempio a *Quando l’America uccide*, del 1970, dove una voluttuosa e imbellettata bocca di donna pronuncia la frase di moraviana memoria “quando l’America uccide” (Moravia 1994 [1968], 1273), espressa con un fumetto nel quale una mano impugna la Statua della Libertà; oppure si pensi a *Che stupenda, deliziosa creatura* del 1972, un collage arricchito con l’intervento verbale diretto della poetessa, nel quale, di nuovo,

² Su questo punto, e in generale sulla figura della donna nella pubblicità, si veda Mucci, Pignotti (1978).

la metafora della bocca-vagina appare palese: una giovane donna, a bocca spalancata, sta per accogliere tra le proprie fauci un piccolo uomo, raccolto con un cucchiaino. È proprio il piccolo uomo a pronunciare, alla maniera del fumetto, la frase che dà il titolo all'opera, evidenziando così il palese rovesciamento del modello dominante di uomo come famelico divoratore di donne, e restituendo in verità ad un mito ben più antico la metafora positiva dell'utero come bocca (ancora, per approfondire, si potrà ricorrere a Lévi-Strauss 1962): la critica, in questo caso, si concreta sul modello femminile stesso, almeno nella misura in cui esso corrisponde, pure nella metamorfosi della donna da mangiata a mangiatrice, a ciò che gli uomini stessi desiderano, o, per dirlo con le parole della stessa Marcucci, "la donna... si ritrova simbolo oggettivato in un universo di significati creati e disposti dall'uomo" (Marcucci 1990, 391).

La poesia visiva di Marcucci, basterebbero questi pochi esempi, si dimostra estremamente originale e senza dubbio seminale: qualità, entrambe, che si richiedono, appunto, ad un maestro. Ciò, ovviamente, anche sul piano dell'evoluzione delle tecniche impiegate, e del rapporto tra il codice verbale, quello visivo e il supporto che ne raccoglie le reciproche interferenze. È ancora il 1964 quando, insieme alle prove di "collage largo", e quindi ai tentativi della cosiddetta poesia tecnologica, Marcucci pensa e realizza una serie di manifesti composti con caratteri in legno, con i quali, si capisce, il tentativo è quello di appropriarsi dei supporti tipici della propaganda politica, ribaltando ideologicamente la funzione dello stesso medium, ora ricondizionato e costretto a supportare una prassi estetica, che, evidentemente, è pure immediatamente politica. Un chiaro esempio di ciò è costituito da *Proverbio cinese* (1964), nel quale la celebre frase "se dai un pesce ad un affamato lo sfamerai per un giorno, se gli insegnerai a pescare lo sfamerai per sempre" è provocatoriamente seguita dalla chiosa "ma gli esperti, concependo secondo ragione, dichiarano apertamente che le masse denutrite mutando un mito o una leggenda possono destarsi dal letargo con la disperazione addosso", dove è caustico il controcoro della soluzione radicale, non senza una chiara eco del pensiero di Marcuse³, al canto liberale di una soluzione pacifica, ma palesemente paternalistica, relativamente alle sperequazioni economiche mondiali, all'alba di quel processo oggi noto col termine di globalizzazione. Al di là dell'aspetto semantico delle stringhe verbali utilizzate, comunque, interessa ora il mezzo espressivo, poiché, dopo la grande intuizione di Marshal McLuhan, solamente cambiando il medium sarà possibile cambiare il messaggio. Già in questa prima fase, sebbene prevalga, come sottolinea Rossana Apicella, e con lei parte considerevole della critica, "un eccessivo verbalismo" a fronte di

³ Ci si riferisce, ovviamente, alla posizione *lato sensu* terzomondista di Marcuse, il quale, come noto, confidava nelle possibilità emancipatorie delle moltitudini dei paesi più poveri e sfruttati del mondo. Si veda Marcuse (1967).

una non sempre raggiunta complementarità tra parola e immagine (Apicella 1974, 3), si deve constatare l'instancabile tendenza della poetessa a trasferire la sperimentazione di nuovi codici e nuove tecniche compositive all'interno di media storicamente egemonizzati dal punto di vista ideologico dal potere capitalistico: ridurre le necessità conflittuali apparentemente extra-artistiche di questo momento, che, a mio avviso, resta tra i più originali dell'intera carriera di Marcucci, a questioni di composizione degli spazi del collage, ovvero alla compiuta fusione-complementarità di parola e immagine, è assai ingenuo ideologicamente, e molto riduttivo dal punto di vista squisitamente estetico. La sintassi verbovisiva in generale, infatti, non si limita agli elementi grammaticali consueti, siano essi costituiti dalla parola o dall'immagine, o dall'eventualmente raggiunta (o meno) singlossia. È la mutazione concettuale della disposizione del soggetto di fronte all'opera d'arte stessa, a partire dalla presa di possesso di un medium estraneo alla comunicazione poetica, a costituire il fuoco di tale sperimentazione, così che la poesia visiva, specie se colta nella sua fase "tecnologica", può essere inclusa a livello dell'arte figurativa, e analizzata con gli strumenti propri di tale disciplina, solo in un senso molto rudimentale: essa, come afferma la stessa Marcucci, è essenzialmente l'opera autonoma del conflitto dell'uomo con i mezzi di comunicazione di massa, nell'ambito di una "guerriglia semiologica", così definita dallo stesso Gruppo 70, che mira alla riacquisizione da parte della poesia e delle lettere della "refurtiva verbale estorta dal sistema tramite le sue comunicazioni di massa (giornalismo, pubblicità, eccetera)" (Pignotti 1974, 117). Si pensi, in questo senso, alla serie di interventi che Lucia Marcucci compie sulle "civette" di alcuni quotidiani, ovvero sui poster cinematografici o pubblicitari, nei quali, talvolta, può mancare del tutto l'"immagine", e, allo stesso tempo, l'aspetto semantico soprattutto del segno verbale appare ancora di fondamentale rilevanza. Le intromissioni verbali dalla stessa artista, a commentare alla maniera del fumetto le immagini sullo sfondo, si pongono proprio come un cambiamento di segno di queste ultime: ho in mente opere come i vari *Sigh* della fine degli anni Sessanta, oppure *Waah*, del 1968, nei quali la "civetta" retrostante viene sbeffeggiata con ludica e quasi monellesca arbitrarietà da una scritta a tempera realizzata a mano libera, in palese e stretto rapporto con le scritte spontanee sui muri delle metropoli, che saranno, come è noto, strumento contestativo importante del movimento studentesco. Tali tecniche saranno certo affinate in opere realizzate qualche anno più tardi, come *Wham*, del 1972, in cui un fermo-immagine delle previsioni meteorologiche condotte in televisione dal colonello Bernacca è commentato dalle scritte a mano dell'artista che coprono con le parole "wham", "sob" e "certo è così" le carte geografiche d'Europa e d'Italia; oppure in *Di doman non c'è certezza* (1972), capolavoro paradossale, ed esempio chiarissimo di *black humor*, dove una celebre foto che ritrae una giovane viet-cong con un fucile americano puntato sulla tempia è chiosata, appunto, dalla spiazzante citazione da Lorenzo il Magnifico. E se "il mondo

della guerra si riflette in una foto”, come recita il titolo in tedesco (*Die Welt des Krieges spiegelt sich in einem Photo*) del numero del *Der Spiegel* (16 novembre 1967) che ospita la celebre immagine, l’ideologia filoamericana si riflette più chiaramente nel primo dei due ritagli della suddetta foto, prelevato dal *Times* (16 novembre 1967), nel quale la didascalia in lingua inglese razionalmente descrive: “A woman suspected of belonging to the Viet Cong is questioned near Tam Ky, northest of Saigon, with a United States trooper’s rifle pressed to her head”. Ma, insomma, sembra dirci Marcucci, è proprio questo che si vede nella foto? L’opera, allora, non si limita a commentare sarcasticamente l’impassibilità colpevole delle testate giornalistiche, con un inaspettato, terribile, paradossale, ma, di più, sembra cercare di dare voce ai pensieri della giovane ritratta; pensieri, che, in verità, sono davvero l’oggetto escluso dai repertori dell’informazione, e che, per il tramite della nostra tradizione colta, naturalmente decontestualizzata, invitano a riflettere sulle precarie condizioni di chi vive una guerra.

Sensibilità politica, quindi, insieme ad una salace ironia fanno della Marcucci un’operatrice culturale d’avanguardia perfettamente consapevole delle implicazioni teoriche e ideologiche sovrintese dalle proprie operazioni estetiche: “nei miei intendimenti” scrive la poetessa in *Il guerrigliero androgino* l’opera doveva essere un “volgare” il più vicino al mondo d’oggi, un “volgare” però carico, pregnante, politicizzato, guerrigliero, scomodo (Marcucci 1990, 398). Si tratta, in primo luogo, di praticare una critica dei mezzi espressivi dell’arte, scegliendo, appunto, un “volgare” che si distanzi apertamente da qualsiasi “lingua nobile” della nostra tradizione, da qualsiasi “latino” artificiale, per continuare con la stessa metafora, ma che sappia diventare poi, immediatamente, critica, anche, della funzione dell’opera d’arte, in aperta opposizione con qualsiasi forma di arte come intrattenimento, arte come consolazione alla vita alienata del borghese inserito. In questo senso, a sovrintendere le funzioni politiche dell’oggetto estetico sta una critica a tutto campo della funzione dell’artista, chiamato da Marcucci e da tutto il Gruppo 70, al di là del formale scioglimento del movimento nel 1969, a fare seriamente i conti con le condizioni reali del proprio operare, e, dunque, a prendere atto di un rapporto tra arte e comunicazione in generale irreversibilmente mutato, e necessariamente da reimpostare: “attraverso l’opera ridefinirsi infine come facenti parte di una cultura dinamica, una cultura che tagli i ponti con le tradizioni, i ruoli imposti, una cultura che tragga dal passato ciò che le possa servire per muoversi” (Marcucci 1990, 398). Osservati alla luce di queste tre diverse critiche, collage come *Un sistema che cambia* e *Non possumus*, entrambi del 1971, o ancora *Conservo il mio posto*, dell’anno successivo, acquistano un significato ora eversivo ora polemico altrimenti incomprensibile. In *Un sistema che cambia*, per esempio, la frase “l’ordine delle cose fa l’ordine delle idee”, di origine aristotelico-tomista (come si deduce da *Summa Theologiae*, I, V), ma probabilmente tratta da un celebre passaggio dell’*Ethica* (1677) di

Spinoza (“ordo et connexio rerum idem est ac ordo et connexio idearum”, *Ethica*, II, pr. VII), è affiancata a due immagini sensuali di donne seminude in pose erotiche, ed è seguita da un altro ritaglio che recita “buongiorno”. L’immagine, a forte impatto visivo, dato il contenuto sessuale espresso dal corpo femminile, è utilizzata normalmente dai mass-media come strumento atto alla vendita non solo dell’eventuale prodotto, ma del desiderio *tout court* (Pignotti, Mucci 1978). L’operazione di Marcucci è qui quella di rovesciarne il segno attraverso il semplice contrasto dell’immagine stessa con l’aspetto semantico di ritagli verbali. Se infatti il primo ritaglio annuncia “un sistema che cambia”, con diretto riferimento alla società dei consumi e all’esplosione delle libertà individuali, finanche di natura sessuale, il secondo inchioda tali apparenti libertà alla loro verità fattuale siccome, appunto, “l’ordine delle cose fa l’ordine delle idee”, ovvero sia, in termini più diretti, il pensiero è immagine, per così dire, schematica e secca della realtà, dove si capisce che quelle fotografie di donne nude, emblematizzando già il desiderio maschile, diventano chiaramente manifestazione di un pensiero dominante maschile, che incessantemente riduce la donna entro tali, preconfezionate, dimensioni. Così, il “buongiorno” che chiude l’opera, esprime, col massimo grado di sarcasmo, ciò che tutti sanno, fingendo di non saperlo: il sistema cambia ma non cambia il potere, che infatti rimane saldamente nelle segrete mani degli stessi dominatori, ovvero, si potrebbe dire per il caso specifico che il controllo dell’essenza simbolica della realtà resta pura sovranità maschile (e qui si dice maschile, ma la questione potrebbe allargarsi al modello di dominatore simbolico per eccellenza, che è ovviamente maschio, bianco, ricco e in salute).

In anni più recenti tale riflessione si declina in toni differenti e trova una propria *pars construens* nell’abbandono dell’intervento critico diretto della poetessa, così che alcune opere di Marcucci si trasformino in veri e propri spot, cartelloni pubblicitari che apertamente strumentalizzano a propria volta l’immagine femminile più stereotipata, proponendo, invero, come oggetto reclamizzato la poesia stessa, o, talvolta, la figura del poeta o della poetessa, della donna, o, ancora, di temi elusi e spariti dal dibattito comune, come la rivoluzione. Ho in mente opere come *Il riposo del guerriero* (2002), dove il primo piano del procace seno di una modella diventa lo sfondo su cui Marcucci può scrivere, a mano libera, una frase tratta da “Poesia di lotta” (1943) di Ho Chi Minh (1890-1969): “bisogna armare i canti del nostro tempo. Anche i poeti imparino a combattere in campo aperto. Anche i poeti”⁴. Oppure, si pensi a *Ecce femina docta* (2002), dove il tentativo è quello di ridefinire l’immagine stessa della donna, utilizzando il modello medesimo proposto dal potere

⁴ Marcucci non riporta fedelmente la versione originale della poesia nella traduzione di Joyce Lussu: “Bisogna armare d’acciaio / i canti del nostro tempo. / Anche i poeti / imparino a combattere!” (Lussu 1998, 266).

fallico, ma risemantizzandolo, in modo da strapparlo al dominio da cui è stato storicamente determinato. Questa prassi, che è tipica dei movimenti di liberazione coloniale, oppure della battaglia condotta negli Stati Uniti da Malcolm X, appare particolarmente efficace perché non rimpiange retrospettivamente una mitica e antistorica condizione edenica che precede il potere maschile, né rinnega una situazione reale in nome di qualche immaginifico futuro, ma sfrutta i margini di azione, gli antri lasciati pericolosamente non custoditi da quel potere stesso, risultando tanto più pericolosa quanto più calata nello stesso presente, tanto più efficace quanto più capace di rifiutare la logica ghezzante della compartizzata battaglia gender di matrice postmodernista. Nel caso delle opere di Marcucci, infatti, l'immagine avvenente della donna ripresa dal degradante uso pubblicitario è ricondotta allo status di donna dotta, ed è quindi sottratta al potere sul terreno che esso stesso ha approntato: quell'immagine della donna fornita dalla pubblicità è il punto di partenza attraverso cui riformulare una nuova e libera identità femminile, occasionando il massimo danno al potere che l'ha originariamente costruita. Siamo di fronte, evidentemente, ad un superamento del collage visivo a carattere dichiaratamente satirico. È un approdo, questo, cui Marcucci giunge tra gli anni Novanta e i primi anni Duemila, dopo un percorso che la critica ha già segmentato in varie tappe. Come sostenuto da Rossana Apicella, infatti, già dopo il 1971 l'opera della poetessa si arricchisce della scoperta del tema archeologico in chiave ironica, rappresentato, per esempio, "dalla fotografia della statua antica corrosa dal tempo; dalla stampa antica, per lo più, raffigurante la 'caccia alle streghe', l'inquisizione, le torture inflitte agli infelici sospettati di avere commercio col Diavolo; dai basso-rilievi delle cattedrali gotico-romaniche con un fitto intrico di Diavoli e dannati; dalla incisione erotico-galante di ispirazione Arcadica" (Apicella 1974, 3). Tali materiali vengono usati "in funzione opposta a quella Decadentistica: non c'è lo spleen, la nostalgia delle vecchie pietre corrose dal tempo, la malinconia letteraria delle 'città morte'.... La singlossia ironica, piccante, godibilissima, della Marcucci deriva piuttosto dal 'contrasto' delle figure archeologiche, con la esplosiva 'modernità' dell'elemento fono-semantico" (Apicella 1974, *ibidem*). Negli anni successivi, inoltre, Lucia Marcucci si dedica alla pittura e al disegno, riscoprendo, come indicato tra gli altri da un attentissimo Gillo Dorfles (1993), pure la dimensione del vero e proprio quadro, ovvero alla realizzazione di "libri d'artista", su cui piace in conclusione, brevemente, soffermarsi, poiché proprio in essi convergono, a giudizio di chi scrive, tutti i maggiori pregi dell'attività artistica della nostra, quasi che la poetessa vi sapesse esportare le principali singole acquisizioni della propria arte, oltretutto della propria visione del mondo, finalmente sintetizzate nella forma deputata, per eccellenza, a tramandare (e tradire) la cultura nella modernità occidentale.

In tal quadro, si dovranno da subito distinguere due grandi macro-categorie, riconoscibili sia in senso formale che concettuale. Da un lato si dovranno sistemare i volumi a tiratura limitata, pubblicati da editori più o

meno d'avanguardia, che prevedano una circolazione editoriale o, nel caso specifico esoeditoriale; dall'altro i cosiddetti libri-oggetto, estranei a qualsiasi circolazione libraria, e concepiti, in quanto copie uniche, come opere d'arte concretizzate nella forma del libro, ovvero che a tale forma, semplicemente, alludono. Relativamente a quest'ultimo insieme si pensi per esempio alla serie dei libri oggetto-soggetto dei primi anni Duemila: scatole di legno che richiamano la forma esteriore del libro cartaceo, e che in realtà sono puri supporti materiali per l'opera verbovisiva della poetessa, la quale, peraltro, nello stesso periodo si serve anche di vecchi schermi di personal computer, oppure macchine fotografiche e telefoni cellulari, con la medesima funzione. Oppure si pensi a opere come *Vros* (1995), in cui la forma del libro resta solamente una reminiscenza, e diventa struttura su cui operare con tecniche quasi scultoree.

Appartengono alla prima categoria, invece, opere molto differenti tra loro, ma che comunque si inseriscono in una logica letteraria, indipendentemente poi dai mezzi espressivi utilizzati. Il primo volume da inserire in questo insieme è *Io ti ex-amo. Romanzo tecnologico*, pubblicato come inserto dalla rivista *Techne* di Eugenio Miccini, nel 1970, sebbene l'edizione originale autoprodotta in unica copia dall'artista sia databile 1966. Come in quasi tutti i casi di questo tipo, il significato diciamo extraletterario, e quindi propriamente politico dell'opera coincide con il suo porsi ai margini del mercato. Nella fattispecie, però, anche considerando la data di realizzazione, *Io ti ex-amo* merita di essere analizzato al di là delle sue implicazioni diciamo dimostrative, che nel caso corrispondono proprio ad un gesto politico implicito nella propria dimensione esoeditoriale, per metterne a fuoco, piuttosto, gli aspetti testuali, che restano comunque in una certa misura di ordine concettuale e dimostrativo. Il volume, infatti, sembra porsi in linea, certo come momento estremo di aperta parodia del genere del romanzo rosa, con una tendenza tipica della neoavanguardia letteraria degli anni Sessanta, volta alla distruzione delle collaudate ed abusate tecniche del realismo letterario, secondo una logica avviata dal Gruppo 63 – penso al Balestrini di *Tristano* (1966), in particolare – che passa, proprio come nel romanzo tecnologico di Marcucci, attraverso un uso radicale del *cut-up* e del montaggio verbale, e il cui fine più elementare è quello di frustrare qualsiasi aspirazione passiva dell'eventuale lettore, provocando al contrario la necessità di un suo intervento nella "scrittura", per dirla alla Barthes, dell'opera medesima (Spignoli 2014). E d'altra parte l'interesse per le infinite potenzialità del montaggio era stato manifestato da Marcucci anche in altri ambiti, come quello rappresentato dalle cosiddette "cinepoesie", realizzate nei tardi anni Sessanta, e composte attraverso alcuni spezzoni di opere cinematografiche preesistenti (*Volerà nel 70*, 1965; *Pugni, pistole e baci*, 1966; *Cavalcate*, 1966; *Cinepoesia*, 1967).

Diverso, ma comunque da leggersi in chiave narrativa, è il caso di *Nove stanze*, pubblicato dall'editore Enrico Riccardo Sampietro nel 1972, nella collana "Underground/a", come sesto numero della collana. Si tratta di un volume composto da nove cartoline non rilegate, numerate e titolate, che pre-

sentano, ognuna, un collage verbovisivo, ancora di chiara matrice tecnologica. L'opera interessa soprattutto perché permette di soffermarsi sul funzionamento di una narrazione di matrice non (solamente) verbale, in piena conformità con gli intenti programmatici di numerosi libri di poeti visivi – penso non solo al celebre *Schemi* di Stelio Maria Martini (1962), che è, probabilmente, il capostipite del genere, ma anche a molta parte della produzione libraria dei membri del Gruppo 70, durante e dopo l'attività dello stesso, da Miccini (specialmente il *Piano regolatore insurrezionale della città di Firenze*, 1972; ma anche *Eros & Ares*, 1979; o il più concettuale *Romanzi colorati*, 1992), a Pignotti (su tutti: la serie dei *Journal*, ovvero il più recente *Tre romanzi*, 1992), sino a Luciano Ori (*Io c'era*, 1967). Insomma, i libri di poesia visiva, sebbene la critica abbia sovente tralasciato questo aspetto, si configurano non raramente come alternative alla narrazione verbale, sfruttando e dilatando a proprio vantaggio le potenzialità narrative dell'immagine e della pubblicità (Spignoli 2014). Tali narrazioni, come facilmente comprensibile, appaiono talvolta come feroci parodie del genere fotoromanzo, talaltra aspirano alla creazione di meccanismi dell'intreccio fondati sulla sinergia tra i due codici impiegati, secondo una logica certamente appresa dal fumetto, ma in verità debbono considerarsi come un genere letterario autonomo, la propria sintassi articolandosi attraverso l'estensione e il coordinamento della loro specifica misura grammaticale minima, naturalmente costituita dalla singola composizione verbo-visiva, entro una trama vera e propria, che si dà, appunto, come risultato del rapporto che tali misure minime intrattengono tra loro. È un linguaggio specifico, proprio, o, comunque, un tentativo di linguaggio. Così, nel caso di *Nove stanze*, già la numerazione delle cartoline appare come un'indicazione sintattica: le tavole acquistano il loro significato complessivo progressivamente. L'accostamento stridente tra le immagini di politici di spicco, quasi tutti di area democratico-cristiana, e alcune avvenenti modelle o donne dello spettacolo, manifesta ovviamente tutta la vena satirica dell'opera. La scelta del numero nove non è casuale e sottintende in primo luogo una radicale degradazione della sacralità cristiana, confermata dai titoli delle prime tre cartoline, *Il nome*, *La fede*, *Il miracolo*, in una sorta di "passione" neocapitalistica, di un Cristo/neoconsumatore/cittadino italiano nella società di massa crocefisso alla terza cartolina, agonizzante alla sesta, e che spira definitivamente di fronte alla nona e ultima composizione. D'altra parte anche il termine "stanze", oltre a richiamare la tradizione poetica italiana, e a sottolineare che le singole cartoline rappresentano, per così dire, le strofe di uno stesso componimento, è allusivo, e si può intendere come un riferimento alla stanza da letto, considerata la natura pseudo-amorosa degli inserti verbali e il fatto che ogni cartolina presenta una coppia (o, in un unico caso, un trio) di persone. Le stringhe di testo sono tratte perlopiù da spot pubblicitari, e completano, difatti, un meccanismo che ha come fine ultimo la perturbazione del messaggio stesso. Si pensi alla quarta cartolina, intitolata *La decisione*, in cui

una giovane Loretta Goggi sembra pronunciare la frase “il cuore me lo dice”, accanto al volto di Amintore Fanfani, commentato da una sorta di didascalia che recita “Fanfani suona la carica”, il tutto sotto il titolo “quando un uomo decide”, ripreso dal celebre spot di Atkinson “quando un uomo decide è per sempre”. È evidentissimo qui quanto la stessa Marcucci dichiara nella quarta di coperta del volume, ovvero che

... se l'informazione è legata all'originalità e alla non-probabilità ci accorgiamo che certi particolari elementi di disordine accrescono l'informazione che apparirà di una inconsueta forma comunicativa per il modo singolare di usare il segnale (immagine/slogan) e di dirottarne il senso. I mass-media vanno considerati come un insieme di stimoli presignificanti ed usati appunto perché già codificati come tali. Agendo su questo sistema con delle connotazioni di valore emozionale (accostamenti insoliti, ribaltamento dei valori costitutiti ecc) abbiamo lo scarto dalla norma e il raggiungimento di un certo quoziente entropico. Il messaggio si fa ambiguo e offre al fruitore molteplici referenze e relazioni. (Marcucci 1972, quarta di coperta).

A differenza del singolo collage, quindi, il libro verbovisivo si pone pure un problema per così dire di articolazione sintattica delle opere verbovisive, affrontando di petto la strutturazione – appunto – narrativa su cui un potere investe e organizza il proprio linguaggio e su cui fonda l'immaginario che desidera affermare. Se è vero, infatti, che “ogni élite del potere fonda il suo prestigio sul linguaggio, variamente trasformato in vero e proprio rituale all'indirizzo del proprio culto”, come scrive Pignotti (1974, 32), è pure vero che quel linguaggio si struttura nella forma di una grande narrazione, chiamata a spiegare e giustificare la realtà: la pubblicità, prima di essere uno strumento di reclamizzazione di un determinato prodotto, è uno strumento di costruzione di un immaginario, un mondo ideale che si offre come modello all'uomo consumatore reale, il quale, più che essere invogliato ad acquistare il singolo prodotto, deve potersi riconoscere in quel modello stesso. In tal senso, davvero, *Nove stanze* appare come una sorta di summa della speculazione teorica del Gruppo 70 e della sperimentazione poetica della fase “tecnologica” della poesia visiva, a conclusione di quella prima fase del percorso di Lucia Marcucci.

Infine, per concludere, prendiamo in considerazione un ultimo libro di Marcucci, *Memorie e Incanti. Extraitinerario autobiografico*, pubblicato da Campanotto nel 2005. Si tratta, questa volta, di un libro dall'impianto senz'altro più tradizionale, cui la poetessa ha affidato molte delle sue memorie, in una sorta di bizzarra autobiografia, intanto originale in quanto prende spunto da fatti e questioni apparentemente marginali rispetto alla propria attività artistica. L'operazione è nondimeno interessante perché si tratta quasi di decostruire il genere autobiografico, in anni peraltro in cui tale genere gode di rinnovato successo. Anche in questo caso, quindi, una forma di arte trasgressiva, apparentemente semplice, e forse meno pretenziosa rispetto a più osannate declinazioni neoavanguardiste, ma di straordinaria coerenza ed

efficacia. Coerenza ed efficacia di cui Marcucci è sempre stata molto consapevole, e che ci piace riassumere, a mo' di *explicit*, con le sue stesse parole: “ho molti dubbi sull'impostazione del mio ‘vivere’ ma non ho dubbi sulla continua mutazione e trasgressione – ludica – della mia opera” (Marcucci 1993, 23).

Riferimenti bibliografici

- Adorno T.W. (1970), *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1970. Trad. it. di Enrico De Angelis (1977), *Teoria Estetica*, Torino, Einaudi.
- Apicella Rossana (1974), *Marcucci*, Venezia, Galleria Il Canale.
- Artaud Antonin (1938), *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard. Trad. it. di Ettore Capriolo, Giovanni Marchi (1968), *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix (1972), *Capitalisme et schizophrénie: L'Anti-Edipe (L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia)*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix (1972), *Capitalisme et schizophrénie 1: L'Anti-Edipe*, Paris, Les Éditions de Minuit. Trad. it. di Alessandro Fontana (1975), *L'Anti-Edipo. Capitalismo e Schizofrenia*, Torino, Einaudi.
- (1980), *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit. Trad. it. di Giorgio Passerone (1987), *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- De Sismondi Simonde J.C.L. (1837), *Etudes sur l'économie politique*, Paris, Treuttel et Würtz. Trad. it. di Id. (1840), *Studi intorno all'economia politica*, Capolago (Cantone Ticino), Tipografia e Libreria Elvetica.
- Dorfles Gillo (1993), *Lucia Marcucci: miscellanea*, Firenze, Centro d'Arte Spazio Tempo.
- Dumoulié Camille (1999), *Le désir*, Paris, Armand Colin. Trad. it. di Sergio Arecco (2002), *Il desiderio. Storia e analisi di un concetto*, Torino, Einaudi.
- Fastelli Federico (dal 2012), voci “Lucia Marcucci”, “Nove stanze”, in Teresa Spignoli (dal 2012), *Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, sito scientifico e database creati nell'ambito del programma FIRB “Futuro in Ricerca 2010”, <<http://www.verbapicta.it/>> (10/2015).
- Lacan Jacques (2004), *Le Séminaire. Livre X. L'angoisse: 1962-1963*, Paris, Edition du Seuil. Trad. it. di Adele Succetti (2007), *Il seminario. Libro X. L'angoscia, 1962-1963*, Torino, Einaudi.
- Lévi-Strauss Claude (1962), *La Pensée sauvage*, Paris, Plon. Trad. it. di Paolo Caruso 1964, *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore.
- Lussu Joyce (1998), *Tradurre poesia*, Milano, Mondadori.
- Marcucci Lucia (1970), *Io ti ex-amo. Romanzo tecnologico*, Firenze, Tèchne.
- (1972), *Nove stanze. Racconto visivo*, Firenze, E. R. Sampietro.
- (1990), “Il guerrigliero androgino. La donna, l'opera, la poesia visiva”, in Daniela Corona (a cura di), *Donne e scrittura*, Atti del Seminario internazionale (Palermo 9-11 giugno 1988), Palermo, La Luna, 389-400.
- (1993), *Miscellanea*, a cura di Gillo Dorfles, Centro d'Arte Spaziotempo, Firenze.
- (2005), *Memorie e incanti. Extratinerario autobiografico*, Pesian di Prato, Campanotto.

- Marcuse Herbert (1964), *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industrie gesellschaft*, Neuwied-Berlin, Luchterhand. Trad. it. di Luciano Gallino, Tilde Giani Gallino, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Torino, Einaudi.
- Miccini Eugenio (1972), *Piano regolatore insurrezionale della città di Firenze*, Firenze, Sampietro.
- (1979), *Eros & ares*, Monsummano, Centro d'arte moderna Bonelli.
- (1992), *Romanzi colorati*, Lecce, Conte.
- Moravia Alberto (1994 [1968]), “Quando l'America uccide”, in Id., *Viaggi. Articoli 1930-1990*, a cura e con introduzione di Enzo Siciliano, postfazione di Tonino Tornitore, Milano, Bompiani, 1273.
- Ori Luciano (1967), *Io c'era*, Firenze, Libreria Feltrinelli.
- Pignotti Lamberto (1974), *Il supernulla. Ideologia e linguaggio della pubblicità*, con il contributo di Omar Calabrese, Firenze, Guaraldi.
- Pignotti Lamberto, Mucci Egidio (1978), *Marchio & Femmina. La donna inventata dalla pubblicità*, prefazione di Carla Ravaioli, Firenze, Vallecchi.
- Pignotti Lamberto (1992), *Tre romanzi*, Lecce, Conte.
- Pignotti Lamberto, Stefanelli Stefania (2011), *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, Pasian di Prato, Campanotto.
- Poesia visiva, 1963-1988: 5 maestri. Ugo Carrega, Stelio Maria Martini, Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti, Sarenco* (1988), Illasi (VR), Edizioni cooperativa “La Favorita”.
- Saccà Lucilla, a cura di (2003), *Lucia Marcucci. Poesie visive 1963-2003*, Firenze, Centro d'arte Spaziotempo.
- Spignoli Teresa (2014), “Poetica e retorica della poesia visiva”, in Teresa Spignoli, Marco Corsi, Federico Fastelli, Maria Carla Papini (a cura di), *La poesia in immagine / L'immagine in poesia. Gruppo 70: Firenze 1963-2013*, Pasian di Prato, Campanotto.