

Temi e vicende della decolonizzazione nelle ricerche verbosive italiane

Francesca Gallo

Sapienza Università di Roma

ABSTRACT

Themes and events of decolonization in Italian visual poetry. The article explores the presence of anticolonial struggles and new forms of colonialism in Italian visual poetry between the 1960s and the 1970s. An analysis of works by Ketty La Rocca, Lucia Marcucci, Eugenio Miccini, Luciano Ori and Adriano Spatola reveals not only the pervasive presence of the Vietnam War – during which the United States became a real emblem of imperialism – but also a more articulated geography of the struggles for liberation, both in Africa and in Latin America. Visual poets, in fact, were able to combine research on expressive languages with ideological commitment: the deconstruction of the codes of commercial and mass communication leads to political criticism, even internationally. Guerrilla is not only a linguistic approach: it has also evident political content, with strong internationalist significance.

Keywords

Gruppo 70, neocolonialism, anticolonialism, guerrilla, Lucia Marcucci, Luciano Ori, Vietnam

Tutte giustificazioni ignobili. Anche quando credi di non aver mai adoperato la rivoltella, lo staffile, il tribunale, la furbizia, le macchine, il denaro, ti accorgi che hai adoperato la tua ipocrisia di civilizzato e i tuoi vizi.

Enrico Emanuelli, *Settimana nera*, 1961

Anche noi, gente d'Europa, ci si decolonizza: ciò vuol dire che si estirpa, con un'operazione sanguinosa, il colono che è in ciascuno di noi.

Jean-Paul Sartre, "Prefazione" a Frantz Fanon, *I dannati della terra*, 1962

Il 1960 è dichiarato dalle Nazioni Unite l'anno dell'Africa, anche alla luce del raggiungimento dell'indipendenza da parte di diversi stati (Enwezor 2001), tra cui il Congo, che l'anno successivo vede l'assassinio politico del leader Patrice Lumumba, e la Somalia, su cui si conclude il mandato fiduciario dell'Italia. Nel 1962 gli accordi di Evian sanciscono l'indipendenza dell'Algeria; due anni più tardi in Sudafrica, Nelson Mandela, già in carcere, viene condannato all'ergastolo. Nel 1967, in Bolivia, viene ucciso Ernesto Guevara, mentre due anni dopo il colpo di stato militare in Libia porta al governo Muammar Gheddafi. Nel 1973 gli accordi di pace di Parigi mettono fine al coinvolgimento ufficiale degli USA nella guerra del Vietnam, da dove tuttavia si ritireranno solo due anni più tardi. Nel 1974 Angola e Mozambico raggiungono l'indi-

pendenza. Questo rapido e decisamente parziale elenco di eventi e date che hanno segnato la storia del nuovo mondo globalizzato suggeriscono uno scenario che si sta lasciando alle spalle il Secondo conflitto mondiale, in una prospettiva di progressiva emancipazione dei popoli dal dominio coloniale.

Quale eco questi, e molti altri avvenimenti simili, hanno prodotto nelle ricerche artistiche italiane? Tra poesia visiva, pittura di reportage, arte povera e concettuale è presente un'attenzione verso le tensioni internazionali, spesso ampiamente rilanciate dai media? Le pagine che seguono, originate da tali interrogativi, rappresentano un primo risultato della ricognizione concentrata soprattutto nell'ambito verbovisuale, e in particolare su alcune opere e autori esemplificativi, ma poco indagati.

Per inquadrare le domande relative all'impegno politico degli artisti sullo sfondo del dibattito critico di quegli anni, tuttavia, bisogna ricordare che le Neoavanguardie e la critica che le supporta, nel prendere esplicitamente le distanze dalla tradizione che risale al Realismo socialista e prosegue nella stagione dell'Informale, in cui l'impegno e la militanza si identificano per lo più con precise afferenze partitiche, sostengono la natura complessivamente critica ed eversiva dei linguaggi e delle forme, prima ancora che dei contenuti. Concordano in tal senso, ad esempio, le autorevoli voci convocate da *Cartabianca* per il numero dedicato a *Contestazione estetica e azione politica* nel novembre 1968: la libertà è individuale, dell'“uomo in generale,” e quella dell'arte va misurata rispetto alla resistenza dell'opera/azione al mercato (*Cartabianca* 1968) sulla scorta di fresche letture marcusiane. Posizione condivisa, nel medesimo anno, anche da Umberto Eco ([1968]). Nelle ricerche artistiche verbovisive, tuttavia, i due poli convivono: i temi politici e di attualità, infatti, sono affrontati all'interno della sperimentazione sui linguaggi espressivi.

Un altro aspetto interessante del dibattito critico traspare dal resoconto, di poco successivo, delle ricerche visuali intrecciate all'approccio sociologico, fornito dalla monumentale manifestazione *Tra rivolta e rivoluzione* (1972). Nell'articolato panorama internazionale, le presenze italiane sono minoritarie e, in generale, la conflittualità sociale – o interna – ha la meglio sulle lotte anti-imperialiste. In tale sede, inoltre, emerge con chiarezza uno scivolamento – o ampliamento – semantico che può gettare luce sulle esperienze artistiche che ci apprestiamo a considerare. Il termine *colonizzazione*, infatti, nel corso degli anni Sessanta e Settanta, ha diluito il suo originario significato storico-politico a favore di un'accezione in cui la parte attiva di colonizzatori è svolta dai mezzi di comunicazione di massa, mentre a subire tale azione prevaricatrice e violenta sono individui di qualsiasi latitudine, ma concentrati soprattutto nei paesi ricchi e industrialmente sviluppati. Allora, se “nell'età dell'imperialismo dispiegato, i mass media svolgono una funzione del tutto parallela alla dinamica dello sfruttamento planetario e del dominio assoluto” (Giammacco 1972, 732), anche l'attenzione degli artisti si volge in maniera crescente verso l'imperialismo culturale.

Evidentemente intrecciato con la “torsione ideologica” (Tolomelli 2016) – che nel corso

degli anni Sessanta espunge il colonialismo dalla storia europea, concentrando il dibattito sull'imperialismo statunitense – tale slittamento semantico rende meno sorprendente il silenzio, emerso nel corso della ricerca e bisognoso di ulteriori verifiche, degli artisti italiani sulle vicende del colonialismo nazionale e i suoi strascichi. Dalla resistenza a riconoscere la propria storia coloniale (Labanca 2002), la cultura italiana sembra propensa a percepirsi più come vittima: ad esempio nel contesto delle ricerche artistiche, molti artisti lamentano l'imperialismo statunitense e la conseguente colonizzazione culturale, in particolare dal 1964 in avanti, a seguito delle note vicende della XXXII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia. Ancora nel 1972, solo Adriano Spatola nota che “troppi miti – compreso il mito di una risurrezione dell'arte – sono ancorati alla parola ‘rivoluzione’, alla parola ‘rivolta’, mentre meccanismi repressivi ben lubrificati garantiscono all'artista una zona franca sganciata dalla lotta di classe, mentre la difesa dei diritti dell'uomo è continuamente rimessa in forse” (1972, 768), esplicitando quella consapevolezza politica di cui la rassegna bolognese prova a dare conto su un ampio ventaglio espressivo.

Più in generale, nel periodo preso in considerazione, se da un lato sono numerosi gli artisti attenti e spesso esplicitamente impegnati nel sostenere le lotte anticoloniali e le battaglie antirazziste, e nel denunciare le violenze perpetrate da vecchi stati coloniali e nuovi imperialismi nelle aree del cosiddetto Terzo Mondo, dall'altro si registra una sostanziale *non* tematizzazione del colonialismo italiano, salvo rarissime eccezioni. Un dato sorprendente, poiché, nonostante la reale o presunta atipicità del nostro colonialismo e della sua fine (Deplano 2017), il paese continua a mantenere importanti interessi economici e politici proprio nelle ex-colonie e, d'altro canto, alla metà degli anni Sessanta, si incontrano sconcertanti rigurgiti colonialisti sulle pagine della *Domenica del Corriere* e di *Storia Illustrata*.¹ E mentre Angelo del Boca – ancora esemplificando – pubblica uno dei primi libri di denuncia dei crimini del colonialismo italiano, alla fine del decennio viene reiterata la richiesta di restituzione della stele di Axum e, nel 1970, Gheddafi espelle i cittadini italiani residenti in Libia, quasi ideale (e ideologico) completamento del processo di decolonizzazione del paese. Le ragioni di tale specifico silenzio, quindi, andranno ulteriormente indagate, soprattutto alla luce della prospettiva critica postcoloniale con cui oggi è urgente confrontarsi.

Dalla parte delle vittime

Rispetto alle tematiche che qui interessano, un posto di primo piano è occupato da Lucia Marcucci. Infatti, una delle sue prime opere, *Bravi* (1962, fig. 1), è costituita da interventi a penna sulla pagina dell'*Illustrazione italiana* su cui è riprodotta la locandina della Triennale d'Oltremare, inaugurata a Napoli il 9 maggio 1940, e bruscamente chiusa dall'entrata in guerra dell'Italia. L'iconica immagine ideata da Ugo Giannusso e Corrado Manciola – costituita dal piede dell'antico *miles* romano che scavalca il Mediterraneo e approda sulla riva lastricata di basalto – viene contornata da frecce disegnate a penna biro. Marcucci, inoltre, cancella alcune

parole dell'annuncio pubblicitario sottostante chiedendosi, retoricamente, se si tratti di un componimento poetico. Il titolo, *Bravi*, viene scritto due volte alla fine del testo stampato, come canzonatorio commento alle realizzazioni del "genio," del "lavoro" e del "valore" degli italiani in quelle regioni.



Fig. 1. Lucia Marcucci, *Bravi*, 1962, interventi a penna su pagina di giornale. Collezione Carlo Palli.

L'opera – appartenente a una serie giovanile sostanzialmente inedita, risalente al biennio 1961-62, in cui cancellature, scritte e interventi grafici minimi sono apposti su fogli di giornale già qualificati dalla compresenza di testi e immagini – è segnata dal registro ironico, in cui ci si prende beffa della retorica fascista, sia quella verbale appunto, sia quella visiva che riattualizza immagini e simboli dell'antica Roma a proprio uso e consumo. Di fronte al piede calzato messo in evidenza dal nugolo di frecce disegnate dall'artista, è difficile sottrarsi all'idea che

sullo sfondo possa ancora risuonare l'eco della meraviglia per l'impresa compiuta dal maratoneta etiope scalzo alle prime Olimpiadi del dopoguerra, svoltesi a Roma nel 1960. Abebe Bikila vince la medaglia d'oro correndo fra le spoglie della grandiosità dell'antica Roma e della sua fasulla riproposizione imperiale a opera del fascismo: vittoria che simbolicamente inaugura una nuova fase dei rapporti fra i due paesi (Scego 2016). Tale ipotesi, tuttavia, non esclude la suggestione proveniente dalla raggiunta indipendenza dell'Algeria, terra dell'oltremare francese, proprio quell'anno e dalla traduzione italiana del miliare *I dannati della terra*, di Franz Fanon, per Einaudi.

È interessante, infatti, che fra i pochi lavori del 1962, per lo più eseguiti usando le pubblicità del glorioso periodico italiano che chiude i battenti proprio allora, Marcucci scelga un'immagine parecchio problematica all'epoca sotto il profilo politico e culturale, per il riferimento alle imprese coloniali italiane durante il Ventennio, argomento quasi totalmente assente dall'agenda degli artisti italiani. Un atteggiamento apparentemente in contrasto, quest'ultimo, sia con la sensibilità dimostrata da molti – come si vedrà più oltre – verso le guerre anticoloniali degli anni Sessanta, sia ancora prima con l'impegno di Enrico Baj, Leonardo Cremonini, Renato Guttuso o Aligi Sassu – per ricordare solo i più sistematici in tal senso – a favore della guerra di indipendenza dell'Algeria dalla Francia, conclusasi appunto nel 1962 (Goudal 2019). Volendo provare a spiegare tale discrasia, si può forse fare riferimento alla sintesi proposta, ancora una volta, da Nicola Labanca: “caratteristico della fine politica del colonialismo italiano fu di essere stata decisa in seguito a una sconfitta militare, subita da ‘bianchi’ a opera di ‘bianchi’” (2002, 434). È mancata quindi, nel caso delle ex-colonie italiane, la sollevazione da parte degli oppressi che conferisce una peculiare connotazione politica alle lotte anticoloniali e, per tale via, probabilmente un maggiore valore simbolico agli occhi degli artisti.

Alla medesima serie di *Bravi* risale un intervento grafico sulla pagina di rotocalco su cui sono illustrati l'arco di azione dei missili appena installati a Cuba e le rotte delle navi sovietiche nel golfo del Messico e attraverso il canale di Panama. L'intervento di Marcucci, dal titolo *Che musica!* (1962), mette l'accento, con la scritta “pericolo” sovrapposta o interpolata ai toponimi della carta geografica, sulle zone continentali che potrebbero essere raggiunte dagli ordigni (Palli 2013), laddove il titolo sembra alludere sarcasticamente alla cacofonia della guerra. Se dal 1963 l'artista lavora principalmente con il collage accostando ritagli da rotocalchi a colori e, pertanto, muovendosi con quell'autonomia compositiva e di montaggio caratteristica della sua produzione più nota, la sensibilità internazionalista di Marcucci, ancora per qualche tempo, tende a manifestarsi in soluzioni piane e poco destabilizzanti per l'osservatore, come nei *manifesti*, risalenti al 1964 e costituiti solo da elementi verbali, frasi di senso compiuto, accostate le une alle altre con accorgimenti grafici e di lettering. È il caso di *Proverbio cinese*, in cui il noto adagio che sollecita un impegno didattico al posto della carità si conclude con l'affermazione “le masse denutrite [...] possono destarsi dal letargo con la disperazione addosso.”² Mentre un altro lavoro della medesima serie, *L'offesa* (1964), richiama esplicitamente il con-

flitto armato non solo per il riferimento alla bomba H, ma anche perché l'artista scrive di "strumenti chimico-batterologici (capaci di provocare paralisi pazzia epidemie)" mettendo in guardia che "il destinatario può contraccambiare." Che l'opera si riferisca a una guerra asimmetrica è d'altronde dichiarato fin dall'inizio, dato che il manifesto si apre con la frase: "gettavo spezzoni da due chili sulle capanne indigene [...] ed era divertentissimo," suggerendo che il riferimento sia all'avvio dei bombardamenti statunitensi in Vietnam, vicenda destinata a coagulare l'interesse dell'opinione pubblica.



Fig. 2. Lucia Marcucci, *L'imprevedibile gioco del destino*, 1965, collage su carta. Da *Il dissenso* 7, per gentile concessione di Lamberto Pignotti.

Infatti, nel 1965, all'interno del settimo volume dell'antologia *Il dissenso*, serie curata da

Lamberto Pignotti per l'editore Sampietro di Bologna, Marcucci propone *L'imprevedibile gioco del destino* (fig. 2), composizione in cui, nella parte superiore, le parole del titolo sono accostate a una mano maschile che, dietro la schiena, impugna una pistola d'epoca. Nella parte inferiore, invece, due figure femminili – una ragazza italiana e una donna orientale con due bambini – sono sovrastate dalla frase “con voi per la pace e la libertà.” L'artista, quindi, associa la nonviolenza e l'autodeterminazione alle donne, senza riguardo per condizione sociale o nazionalità, contrapponendole all'uomo che impugna l'arma non a caso puntata proprio in direzione della donna asiatica, evidente allusione alla roulette russa, gioco d'azzardo e diffusa forma di tortura psicologica nei conflitti armati.



Fig. 3. Lucia Marcucci, *La nuova società*, 1967-68, collage su carta. Collezione Carlo Palli.

L'escalation della guerra in Vietnam, d'altronde, lascia diverse tracce nel lavoro di Marcucci: basti pensare a *Inverno in Vietnam* (1964) e a *La nuova società* (1967-68, fig. 3). Quest'ultimo, in particolare, presenta un accostamento piuttosto insolito: da un lato, un ritaglio a stampa denuncia i bombardamenti sul Vietnam del Nord finalizzati soltanto ad annientare Hanoi; dall'altro, alcune vignette di *Jodelle*, fumetto ambientato in una Roma metà antica metà contemporanea, in cui la gigantesca e spregiudicata *proconsolessa* intende impadronirsi del mondo – dato che “l'avvento di Augusto ha definitivamente spezzato le strutture organiche dell'Impero” – e sfoggia pose dominanti rispetto a figure maschili che richiamano i legionari romani.³ La tavola del fumetto selezionata dall'artista è l'unica dell'edizione italiana in cui si accenni alle tensioni sociali e politiche che contrappongono i due schieramenti. Quindi, nel nuovo ordine sociale a cui si riferisce il titolo del collage di Marcucci, le donne ricoprono ruoli di potere e sono sessualmente libere, e il Vietnam trova quella libertà nel cui nome si moltiplicano le manifestazioni pubbliche.

Nei casi fin qui considerati la sintassi visivo-verbale, per quanto franta, mantiene una sostanziale coerenza, diversamente dai collage del decennio successivo, più essenziali e in cui spesso convivono le immagini di guerra e i riferimenti all'amore romantico. Per i temi di cui ci occupiamo, un caso particolarmente interessante è *Di doman non c'è certezza* (1972), tela emulsionata con due versioni della medesima foto pubblicata rispettivamente su un quotidiano americano e uno tedesco. La fotografia del violento interrogatorio di una prigioniera vietcong ha didascalie differenti sui due organi di stampa: e *Der Spiegel*, in particolare, commenta sinteticamente: "il mondo della guerra si riflette in una foto". Marcucci si appropria di tale lettura critica, aggiungendo solo la frase del titolo, attribuita alla donna come riflessione consapevole, nella forma di un pensiero inespreso, cioè nel *balloon*.

In generale, Marcucci si posiziona dalla parte delle vittime, spesso donne e per lo più – ma non sempre – passive, con un uso piuttosto limitato di immagini crude che potrebbero essere accusate di un certo voyeurismo (Amselle, Mellott, Van Dam 2003).

Proprio nel 1972, l'artista ricorda le parole di Sarenco e Paul de Vree, appena pubblicate su *Lotta poetica*: "la poesia visiva scende in campo come mezzo di trasformazione attiva della società, sia a livello del linguaggio e dei mezzi paralinguistici, sia al livello dell'appoggio alla lotta di classe mondiale" (Marcucci 1972). Persiste, quindi, negli interessi dell'artista, accanto ai temi dell'emancipazione femminile e della critica alla cultura ufficiale cattolica e patriarcale, anche uno sguardo internazionale – almeno fino alla metà degli anni Settanta – orientato verso i conflitti sociali e non di rado concentrato sulle lotte anticoloniali.

Le mappe della guerriglia

Nel testo del 1972 appena citato, Lucia Marcucci scrive della poesia visiva in termini di "guerriglia," mentre nel 1974 è Eugenio Miccini a usare tale vocabolo:

la poesia visiva è una guerriglia e in quanto tale si serve non solo della parola e dell'immagine ma anche della luce, del gesto, insomma di tutti gli strumenti visibili del comunicare e deve necessariamente tendere a trasformare i propri mezzi in quelli di comunicazione di massa fino ad impadronirsene per trasformare con essi la società stessa... la poesia visiva agisce nel cuore del sistema che tutto esorcizza e rende, al limite contraddittorio e precario. ([1974], 78)

L'uso traslato è particolarmente efficace per definire l'azione di disturbo della comunicazione ufficiale, condotta con mezzi 'artigianali'. Già nel 1968, invece, Lamberto Pignotti aveva formulato un'immagine poetica e positiva, scrivendo della pesantezza del carro armato "se confrontato alla leggerezza della bomba Molotov che lo fa saltare" (1968), secondo modalità tipiche della guerriglia, appunto.

Il sostantivo era appena entrato nel lessico artistico grazie a Germano Celant (Celant 1967) e nel medesimo 1967 anche Umberto Eco scrive di *guerriglia semiologica* in rapporto alla comunicazione di massa, in particolare televisiva ([1967]). Il lemma rimanda a forme di conflitto non convenzionali, in cui una fazione debole o esigua si confronta con un nemico ben

organizzato, numericamente e militarmente soverchiante. Prima di essere usata nel contesto della conflittualità sociale urbana, la guerriglia definisce quindi soprattutto la resistenza all'occupante, sia nel caso dei partigiani europei contro il nazi-fascismo, sia nel contesto anti-coloniale, come quello algerino, per esempio.

Nell'ambito delle ricerche verbosive, tuttavia, la parola ha una fortuna precoce: infatti alla metà del decennio Ketty La Rocca firma un celebre collage dal titolo *La guerriglia* (1964-65) in cui la fotografia, prelevata da un rotocalco, di una giovane donna dai tratti orientali in posa emancipata, campeggia su un fondo bianco spezzato solo da frasi – ancora ritagli di giornale – in cui prevale l'allitterazione della t: “via a tutto trucco total executive.” Se la fonetica sembra riferirsi all'inasprirsi della guerra in Vietnam, l'immagine suggerisce che anche la seduzione entra, forse inaspettatamente, nell'ambito del conflitto armato. Al medesimo biennio risalgono anche i collage *Signora lei che ama cucinare bene* e *Le scimmie impareranno a parlare*, che denunciano la malnutrizione presso le popolazioni dell'Africa nera, e l'assunto esplicitamente razzista che accosta i neri alle scimmie antropomorfe (Di Raddo 2015). Anche per il razzismo, infatti, si può mutuare da Karen Pinkus (2003) la metafora dell'*eclissi* relativamente alle vicende del colonialismo nazionale: nelle ricerche visive di questi anni, infatti, compaiono prevalentemente le violenze perpetuate dagli americani bianchi verso la popolazione nera, e mai quelle di cui gli italiani si sono resi colpevoli solo qualche decennio prima.



Fig. 4. Ketty La Rocca, *Possiamo bruciarlo*, 1964-65, collage su carta, per gentile concessione di Archivio Ketty La Rocca.

In concomitanza con *La guerriglia*, La Rocca elabora la prima versione di *Bianco Napalm*

in cui accosta una bambina vietnamita con un neonato in spalla e un soldato con in mano un ordigno, in modo tale che quest'ultimo incomba sulla coppia indifesa e ignara. Nel collage⁴ compare anche il volto compiaciuto di Francis Joseph Spellman, arcivescovo americano sostenitore dell'intervento armato in Vietnam, dettaglio espunto dalla stampa plastificata del 1967 (Perna 2018), allo scopo di ottenere maggiore efficacia visiva priva di concessioni cronachistiche.

Più sottile la trama di riferimenti in *Possiamo bruciarlo* (fig. 4) dove, sulla riproduzione dei templi di Angkor, in Cambogia, sono incollati ritagli raffiguranti una donna in bikini, una scultura di Henri Moore dal noto simbolismo materno, Elizabeth Taylor nel colossal hollywoodiano *Cleopatra* (1963) e una piccola mappa del Pakistan con segnato il conflitto per il Kashmir indipendente, altra zona 'calda' del pianeta, anche se non raggiunge particolare visibilità mediatica.

Altrettanto ampio dal punto di vista geopolitico risulta l'orizzonte di Adriano Spatola che, insieme a Giuseppe Landini,⁵ realizza alcuni manifesti (pubblicati anche nell'antologia curata da Lamberto Pignotti, *Il dissenso 8*, nel 1965) con l'intento

di abbandonare risolutamente i luoghi consueti di consumo del prodotto [poetico] e di 'andare a cercare' il fruitore nel suo stesso ambiente. Il fatto poi che abbiano un carattere politico ha la sua importanza: si è pensato di agire, infatti, proprio là dove la tematica della comunicazione era più scopertamente inattuale. Partendo dal rifiuto della sfera statico-ottimistica del patetico, si è cercato di sovvertire – secondo un modello parasurrealista – le regole ormai istituzionalizzate del rapporto ideologia/pubblico, con l'uso delle categorie estetiche della sorpresa, dell'ironia, del grottesco. (Spatola 1965, 10)

Spatola e Landini firmano *Manifesto per il Congo* e *Manifesto per il Venezuela*, caratterizzati da un linguaggio esplicito, anche in virtù della destinazione urbana, appunto, in cui la denuncia più cruda è affidata alle parole. A proposito dello stato africano – dove l'instabilità politica segna pesantemente gli anni immediatamente successivi all'indipendenza, con guerre armate a cui partecipano indirettamente diversi stati europei, incluso il Belgio – gli autori scrivono “Negro bersaglio del Congo [...] il negro è l'uomo che deve morire. Ma adesso basta, cacciatore bianco, assassino venuto dal cielo, parà. Adesso basta, uomini bianchi [...] dovete scendere” (fig. 5). Nei disegni, infatti, il paese è paragonato a un pesce gonfio, dal cui ventre fuoriescono morti e grida di libertà. Nel manifesto a sostegno del Fronte Armato di Liberazione Nazionale del Venezuela, invece, si ricorda la pratica della tortura e della dispersione dei cadaveri dai voli militari sull'Atlantico, così come alcune vittime illustri (fig. 6).



Fig. 5. Adriano Spatola, Giuseppe Landini, *Manifesto per il Congo*, 1965, stampa tipografica. Da *Il dissenso 8*, per gentile concessione di Maurizio Spatola.



Fig. 6. Adriano Spatola, Giuseppe Landini, *Manifesto per il Venezuela*, 1965, stampa tipografica. Da *Il dissenso 8*, per gentile concessione di Maurizio Spatola.

Infine, nel *Manifesto per il Vietnam* i marines statunitensi vengono paragonati a parassiti che si nutrono di cadaveri e disseminano escrementi radioattivi. La composizione, infatti, è

dominata da un mostruoso insetto, dotato di attributi simili a quelli di un elicottero, che porta sfere contrassegnate dalla inequivocabile H e, all'interno, trasporta arti umani e oggetti vari. Immagini visionarie, che hanno nella disarticolazione picassiana di *Guernica* e nella grafica di Georges Grosz i più evidenti antecedenti, ma che aspirano a restare messaggio politico, più che a trasformarsi in opera d'arte (Ragon 1968).

Landini e Spatola realizzano anche altri manifesti, come ad esempio quelli per l'*Agitazione per il Vietnam* a Reggio Emilia, il 4 aprile 1967 (Bulgarelli, Rivi, Stefani 2018): una delle tante manifestazioni che punteggiano la penisola in quei mesi e che trovano nella marcia *Dal Nord e dal Sud per il Vietnam*, del novembre 1968, un momento particolarmente simbolico, in cui migliaia di cittadini comuni portano, nelle parole di Gianni Toti, "attraverso l'Italia quel parallelo della coscienza, quella geografia lontana" (Toti 1968).

Il Vietnam sotto gli occhi di tutti

Dalla metà degli anni Cinquanta le vicende della decolonizzazione sono lette soprattutto attraverso il filtro del confronto USA-URSS (Valent 2016): e gli Stati Uniti, nell'opinione pubblica più avvertita, da protagonisti della Liberazione alla fine della Seconda guerra mondiale si trasformano nel giro di dieci anni in superpotenza aggressiva, che opprime popolazioni animate da principi socialisti, o semplicemente non allineati all'egemonia capitalistica (De Micheli 1970).

Tra i poeti visivi, Luciano Ori sembra aderire in maniera esplicita a tale punto di vista in *La legge del Napalm* (1966, fig. 7), in cui sulla pubblicità del nuovo modello della Porsche, il glorioso coupé cabriolet 911, l'artista si è limitato a incollare la frase del titolo.⁶ L'opera, pur rinunciando alle immagini del conflitto pubblicate sui giornali e nell'esiguità dell'intervento autoriale, è particolarmente efficace: Ori accosta in maniera immediata e lucida un bene di lusso – di fabbricazione tedesca e la cui casa automobilistica aveva ricevuto le attenzioni di Adolf Hitler negli anni Trenta – esportato in tutto il mondo e divenuto uno status symbol, a una delle armi più crudeli di cui gli americani hanno appena ammesso ufficialmente l'impiego in Vietnam (Crainz 2003) allo scopo di stremare la resistenza vietcong nella boscaglia. Il Napalm, tuttavia, viene qui proposto sotto forma di legge della fisica: il modello di vita iconicamente evocato dall'auto sportiva, con tutto l'indotto di sistema produttivo e consumi relativo, è inevitabilmente legato – da Ori – a una politica estera aggressiva. Proprio la tela emulsionata derivata da tale collage è esposta nella mostra *Tra rivolta e rivoluzione*, nel cui catalogo Alberto Boatto evidenzia la forza dell'espressione verbale:

la parola allora non riproduce la realtà, bensì entra in conflitto con essa, la sopprime. La parola non segna l'evasione dal mondo, ma la sua distruzione; è il negativo che fa il vuoto nella realtà così com'è affinché vi possa fare irruzione quell'universo altro, senza misura che attraversa l'uomo e penetra il linguaggio nella sua totalità, in quanto parola della coscienza e parola dell'immaginario. (Boatto 1972, 701)

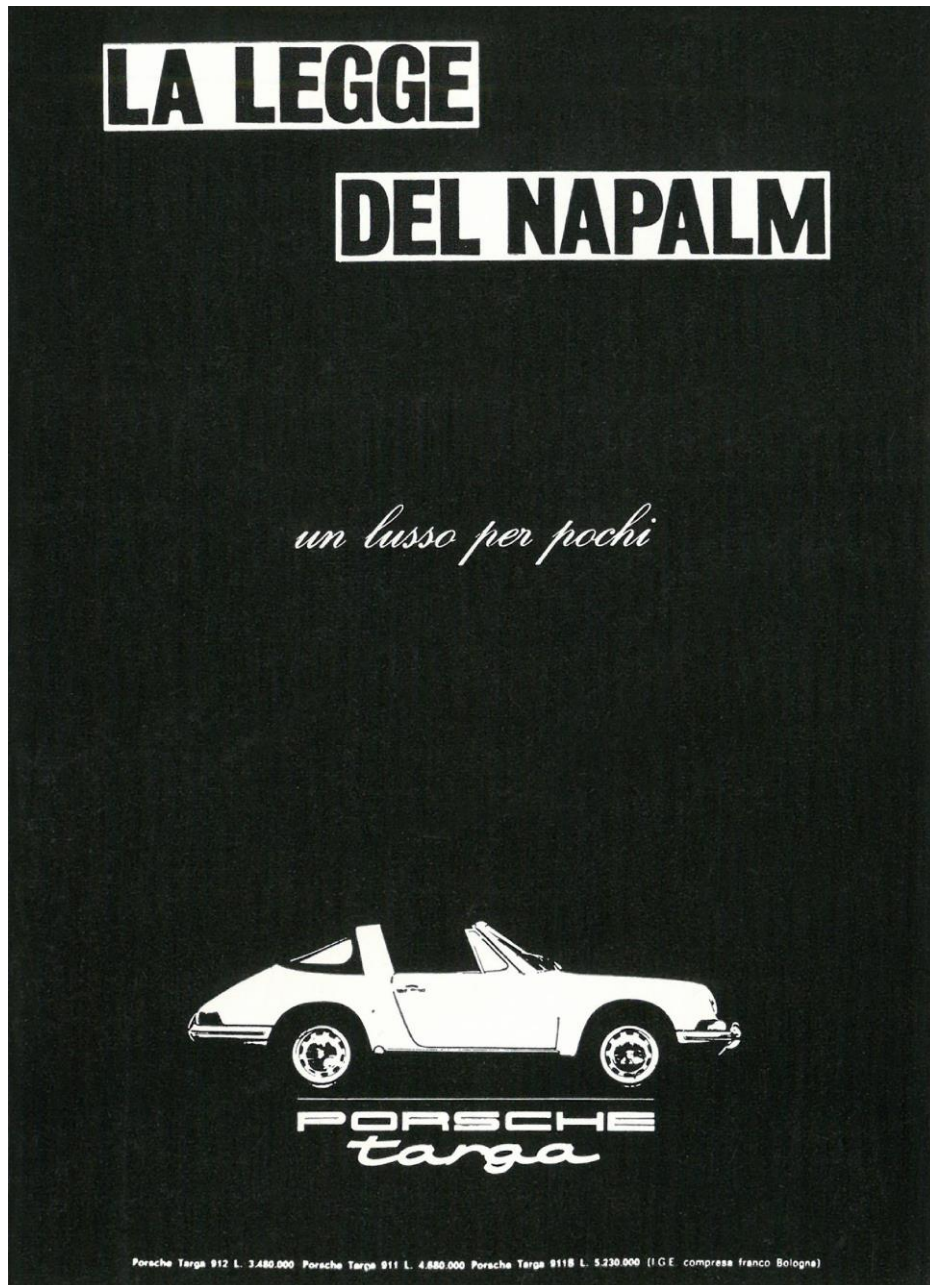


Fig. 7. Luciano Ori, *La legge del Napalm*, 1966, collage su carta. Archivio Luciano Ori, per gentile concessione di Frittelli Arte Contemporanea.

In quel medesimo 1966, in uno dei collage del *Teatro visivo*⁷ (fig. 8) di Ori spiccano i loghi di alcune delle principali compagnie petrolifere – tra cui anche l'italiana Agip – trasformati in scudi di cavalieri in armatura. La tavola intitolata *Il ritorno dei guerrieri - Scena di massa*, all'interno di una cornice costituita da ritagli di riproduzione di latte di olio motore Agip, mette in scena la marcia di fanti (sui cui scudi ci sono i loghi di alcune case automobilistiche), dei cavalieri e di un soldato che sta trasportando un lanciarazzi, che si allontanano da un paio di nuclei abitati – resi in maniera stilizzata e infantile con ritagli colorati. Ulteriori elementi narrativi sono suggeriti dalla rappresentazione antica di prelato e dalla pubblicità dell'orzo solubile *Ecco* con l'omino che usa il contenitore dell'alimento come un tamburo. Sul rullo dei tamburi di guerra, si potrebbe parafrasare, i soldati rientrano da un attacco, armati dagli interessi dell'industria

petrolifera e benedetti dalla Chiesa cattolica. Un’opera decisamente originale, sia dal punto di vista estetico, sia nell’accostamento – ancora più esplicito che in *La legge del Napalm* – fra interessi economici legati all’oro nero e aggressione militare. Già nel 1965 d’altronde Ori pubblica alcune poesie lineari dai chiari toni antimilitaristi, come *La giusta domanda*, in cui mette in luce l’alienazione della ferma militare e il conseguente restare ammalati dei giovani dalla “mistica e retorica militare” (Ori 1965, 39). Ma il dato che fa della tavola di *Teatro visivo* un unicum – insieme a *Bravi* di Marcucci – nel corpus qui preso in esame è la presenza di riferimenti italiani che rendono il paese partecipe degli interessi che legano sviluppo economico e guerre d’aggressione, secondo dinamiche evidentemente neocoloniali.



Fig. 8. Luciano Ori, *Teatro visivo*, 1966, collage su carta. Archivio Luciano Ori, per gentile concessione di Frittelli Arte Contemporanea.

Nella produzione più tarda di Ori, invece, gli echi della guerra in Vietnam non ancora conclusa vengono risolti in maniera meno esplicita dal punto di vista visivo, come per esempio in *Requiem per un vietcong op. K. 725* (1973), in cui i riferimenti iconografici lasciano il posto a un approccio più mentale, tipico della sua musica visiva, affidato al titolo funereo e a una partitura fatta solo di pause, cioè di silenzi (Ori 1975).⁸

La sconfitta americana in Vietnam, infine, viene celebrata con sottile ironia in un *Poem tampon* (1975, fig. 9) di Umberto Attardi, tutto risolto nella combinatoria verbale di frasi segmentate dal duplice e ironico significato.⁹

Lamberto Pignotti, una delle voci più autorevoli e note del Gruppo 70, tra il 1963 e il 1966 si interessa al processo di normalizzazione dell’Algeria, con alcuni interventi di collage apposti

sulle pagine di *Vie Nuove* (e risalenti al 1962, appunto), ma dedica al Vietnam diversi lavori, fra cui di particolare interesse la composizione di francobolli manipolati in cui le icone di quelli di Francia, Germania, Gran Bretagna, Italia e Stati Uniti pronunciano – riprodotta nel *balloon* – l’invocazione *Vietnam* (1967, fig. 10). La soluzione è particolarmente efficace, anche perché tra le figure allegoriche e le riproduzioni artistiche, sui francobolli compaiono anche i ritratti di George Washington e della regina Elisabetta¹⁰: le vicende del piccolo stato asiatico, sembra suggerire Pignotti, sono sulla bocca di tutti, al centro dei rapporti internazionali. Negli anni seguenti i riferimenti a tale conflitto si moltiplicano nel lavoro di Pignotti, fino alla serie dei *Souvenir*, interventi grafici e verbali su foto di giornale, in cui ricorrono i conflitti africani e asiatici di quegli anni.



Fig. 9. Umberto Attardi, *Poem tampon*, 1975, timbro su carta. Da *Documenti oggi*, 1976, 2-4: 14.



Fig. 10. Lamberto Pignotti, *Vietnam*, 1967, collage su carta, per gentile concessione dell’artista.

Di solito, infatti, i poeti visivi aderiscono alla critica dell’imperialismo capitalista statunitense servendosi del risalto che i mezzi di comunicazione di massa danno proprio alla guerra in Vietnam. In diversi lavori del 1968 di Eugenio Miccini, ad esempio, sebbene le composizioni

diano conto di una prospettiva politica via via più cupa e violenta (Cinelli 2017), ritorna la frase *dite all'americano che non abbiamo paura*, a sottolineare la determinazione a resistere del popolo vietnamita. Le immagini, in questi collage, si concentrano sulla potenza aerea e marittima statunitense: *I signori della guerra* (1968, fig. 11) è giocato sul contrasto tra una coppia affacciata al parapetto di una nave da crociera incorniciata dalla frase *rilassatevi sull'Atlantico al centro di un mondo fidato*, da un lato, e le fotografie a colori (riprese da rotocalchi) con i cadaveri, gli sfollati, i prigionieri, le manifestazioni pacifiste contro i soldati schierati, dall'altro (Miccini 2002). Nel denunciare sia la presunta 'lontananza' della guerra dal mondo confortevole in cui si muove la maggior parte della popolazione occidentale, che si può permettere quindi una certa indifferenza, i collage di Miccini possono essere accostati, in sede critica, alla famosa serie *House of Beautiful: Bringing the War at Home* (1967-72, Fassi 2010) di Martha Rosler.¹¹



Fig. 11. Eugenio Miccini, *I signori della guerra*, 1968, collage su carta. Collezione Carlo Palli.

Fuori dal contesto verbosivo, d'altronde, la lotta del popolo vietnamita e la solidarietà che esso incontra presso ampi settori dell'opinione pubblica, soprattutto giovanile, si riverbera in varie opere sgranate lungo la seconda metà del decennio – da *Vietnam* (1965) di Michelangelo Pistoletto, al cortometraggio omonimo (1967) di Mario Schifano, fino al celebre *Igloo di Giap* (1968) di Mario Merz (Viva 2015) – e oltre. Negli anni Settanta, poi, la cartografia della conflittualità neocoloniale si allarga e si modifica, ma il valore politico e simbolico di Davide contro Golia tende a perdurare.

Note

¹ Si veda *Storia illustrata*, 1965 (giugno e novembre) e 1966 (febbraio); per la *Domenica del Corriere* si veda Labanca 2002.

² Il lavoro è pubblicato nel catalogo della personale alla Galleria Inquadrature 33, di Firenze, nel 1972. Quando possibile si è dato conto delle mostre e/o pubblicazioni delle opere, per non perdere di vista circolazione e visibilità dei lavori considerati, selezionati tuttavia sulla scorta della maggiore pregnanza alla prospettiva qui proposta, all'interno di un corpus vasto e articolato che comprende riferimenti al Terzo Mondo e al razzismo.

³ Il fumetto francese *Jodelle* – caratterizzato da protagoniste femminili disinibite e spregiudicate, e da espliciti contenuti erotici in una vicenda di improbabile spionaggio e controspionaggio – ha un'unica edizione italiana, stampata nel 1968 (con copyright 1969), motivo per cui si propone una datazione più estesa, rispetto alla data del 1967 che compare sull'opera, accanto alla firma dell'artista, in basso a destra.

⁴ Riprodotto nel catalogo della mostra *Parola e immagine mostra nazionale di poesia visiva*, Galleria La Soffitta, Firenze, 1967.

⁵ La poesia visiva italiana ha diverse anime e numerosi raggruppamenti, i cui esponenti condividono talvolta canali di diffusione e occasioni espositive, come nel caso dei volumi curati da Pignotti.

⁶ Al collage del 1966, intitolato *La legge del Napalm* (riprodotto in *Luciano Ori Poesia Visiva*, catalogo della mostra, Firenze: Techne, 1972: 16), segue la versione su tela emulsionata, con il titolo *Un lusso per pochi*, del 1972 (riprodotta in *Tra rivolta e rivoluzione immagine e progetto*, catalogo della mostra, Bologna: Arti grafiche, 1972: 285).

⁷ La serie è al centro della personale *Luciano Ori: teatro visivo 1966*. Galleria Inquadrature, Firenze, 1973. Ringrazio Lisa Baroni Frittelli per il fondamentale aiuto nell'accesso alle opere e alla documentazione di Luciano Ori.

⁸ Ringrazio Luca Miti e Michele Sganga per gli scambi di opinioni sull'opera verbo-musicale.

⁹ Riprodotto in *Documenti oggi*, 1976, 2-4: 14.

¹⁰ Riprodotto in *Panorama*, 11 maggio 1968: 62.

¹¹ Per uno sguardo d'insieme sull'impatto del conflitto vietnamita sull'arte americana si veda Ho 2019; Tyson 2019.

Riferimenti

Amselle, Jean Loup, Noal Mellott, e Julie Van Dam. 2003. "Primitivism and Postcolonialism in the Arts." *MLN* 4 (118): 974-988.

Boatto, Alberto. 1972. [senza titolo]. In *Tra rivolta e rivoluzione: immagine e progetto: arte- iconografia politica, cinema, comunicazioni di massa, musica, teatro, urbanistica e architettura: documenti*. Catalogo della mostra a cura dell'Ente Bolognese di manifestazioni artistiche, 701. Bologna: Arti grafiche.

Bulgarelli, Stefano, Luciano Rivi, e Cristina Stefani, a cura di. 2018. *Io sono una poesia. Parole sui muri e le arti negli anni Sessanta tra Modena e Reggio Emilia*. Catalogo della mostra. Modena: Sagep-Musei Civici.

Celant, Germano. 1967. "Arte povera. Appunti per una guerriglia." *Flash Art* 5.

Cinelli, Barbara. 2017. "La poesia visiva dalla comunicazione alla rivolta." In *Lotta poetica. Il messaggio politico nella poesia visiva 1965-1978*, a cura di Benedetta Carpi De Resmini, 131-139. Guidonia (RM): Iacobelli.

Contestazione estetica e azione politica. 1968. *Cartabianca*, novembre.

Crainz, Guido. 2003. *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*. Roma: Donzelli.

De Micheli, Mario. 1970. *Arte Contro 1945-1970 dal realismo alla contestazione*. Milano: Vangelista.

Deplano, Valeria. 2017. *La madrepatria è una terra straniera. Libici, eritrei e somali nell'Italia del dopoguerra (1945-1960)*. Firenze: Le Monnier.

Di Raddo, Elena. 2015. "Non è tempo per le donne di dichiarazioni". Ketty La Rocca e la

- questione di genere.” In *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, a cura di Francesca Gallo e Raffaella Perna, 97-117. Milano: Postmediabooks.
- Eco, Umberto. [1967] 1973. “Per una guerriglia semiologica.” In *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell’ideologia italiana*, 290-298. Milano: Bompiani.
- . [1968] 1973. “Vietando s’impara.” In *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell’ideologia italiana*, 303-316. Milano: Bompiani.
- Enwezor, Okwui. 2001. “The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa. 1945-1994. An Introduction.” In *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994*. Catalogo della mostra a cura di Okwui Enwezor. Munich: Prestel.
- Fassi, Luigi. 2010. “Arte e ideologia. Appunti per una decolonizzazione della cultura.” In *Arte-mondo. Storia dell’arte, storie dell’arte*, a cura di Emanuela De Cecco, 123-139. Milano: Postmediabooks.
- Giammaco, Roberto. 1972. “Sulla cultura della colonizzazione.” In *Tra rivolta e rivoluzione: immagine e progetto: arte-iconografia politica, cinema, comunicazioni di massa, musica, teatro, urbanistica e architettura: documenti*. Catalogo della mostra a cura dell’Ente Bolognese di manifestazioni artistiche, 732-735. Bologna: Arti grafiche.
- Goudal, Emilie. 2019. *Des damné(e)s de l’hisotire. Les arts visuels face à la guerre d’Algérie*. S.l.: Les Presses du Réel.
- Ho, Melissa, a cura di. 2019. *Artists Respond: American Art and the Vietnam War, 1965-1975*. Catalogo della mostra. Princeton: Princeton University Press.
- Labanca, Nicola. 2002. *Oltremare. Storia dell’espansione coloniale italiana*. Bologna: Il Mulino.
- Marcucci, Lucia. 1972. *Poesia visiva*. Firenze: Techne.
- Miccini, Eugenio. [1974] 2013. [senza titolo]. In *La poesia visiva. 1963-2013 Omaggio al Gruppo 70*. Catalogo della mostra a cura di Claudio Cerritelli e Melania Gazzotti, 78. Mantova: Tre Lune.
- . 2002. *Quella che vi abbiamo raccontato è una storia d’amore. Eugenio Miccini*. Catalogo della mostra. Mantova: Paolini.
- Ori, Luciano. 1965. “La giusta domanda.” *Nuova presenza* 19-20: 39.
- . 1975. *Luciano Ori pittura tecnologica / poesia visiva / 1963-1974*. Catalogo della mostra. Firenze: Galleria Giorgi.
- Palli, Carlo, a cura di. 2013. *Catalogo generale delle opere di Lucia Marcucci. Primo volume dal 1961 al 2011*. Verona: Parise.
- Perna, Raffaella. 2018. “Il mito ci sommerge. La poesia visiva di Ketty La Rocca.” In *Ketty La Rocca 80. Gesture, Speech and Word*. Catalogo della mostra a cura di Francesca Gallo, 27-43. Ferrara: Biennale Donna.
- Pignotti, Lamberto. [1968] 2011. *La madonna e la seggiola*. In *La povertà dell’arte*, pnn. Bologna: De Foscherari.
- Pinkus, Karen. 2003. *Empty Spaces: Decolonization in Italy*. In *A Place in the Sun: Africa in Italian Colonial Culture from Post-Unification to the Present*, a cura di Patrizia Palimbo, 299-320. Berkley-Los Angeles-London: University of California Press.
- Ragon, Michel. 1968. *L’artiste et la société. Refus au intégration*. In *Art et contestation*, 23-40. Bruxelles: s.n.
- Scego, Igiaba. 2016. “La maratona della rivincita. Abebe Bikila, Roma 1960.” In *Presente imperfetto. Eredità coloniali e immaginari razziali contemporanei*, a cura di Giulia Grechi e Vittoria Gravano, 99-105. Milano: Mimesis.

Spatola, Adriano. 1965. "Nota poetica e biografica." In *Il dissenso 8*, a cura di Lamberto Pignotti, 10. Bologna: Sampietro.

———. 1972. [senza titolo]. In *Tra rivolta e rivoluzione: immagine e progetto: arte-iconografia politica, cinema, comunicazioni di massa, musica, teatro, urbanistica e architettura: documenti*. Catalogo della mostra a cura dell'Ente Bolognese di manifestazioni artistiche, 767-768. Bologna: Arti grafiche.

Tedeschi, Francesco. 2011. *Il mondo ridisegnato. Arte e geografia nella contemporaneità*. Milano: Vita & Pensiero.

Tolomelli, Marica. 2016. "Dall'anticolonialismo all'anti-imperialismo yankee nei movimenti terzomondisti di fine anni Sessanta." *Storicamente* 12 (27). Ultimo accesso 30 giugno 2019. DOI: [10.12977/stor643](https://doi.org/10.12977/stor643).

Toti, Gianni. 1968. *Dal Nord e dal Sud per il Vietnam*. Testo del documentario. Regia di Franco Taviani, Unitelefilm, AAMOD. <http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8600001106/22/dal-nord-e-dal-sud-per-il-vietnam.html>. Ultimo accesso 7 luglio 2019.

Tyson, John. 2019. "New Tactics in the Vietnam Era: Far from Vietnam." <https://www.nga.gov/features/new-waves/far-from-vietnam.html>. Ultimo accesso 7 luglio 2019.

Valent, Lucio. 2016. "Decolonizzazione e decolonizzazioni: una ricostruzione storica." *Altre Modernità* 16 (11): 3-16.

Viva, Denis. 2015. "Nomadismo e guerriglia: l'Igloo di Giap di Mario Merz." In *Arte italiana postbellica*, a cura di Lara Conte e Michele Dantini. Numero monografico di *Predella* 37: 129-149.

Francesca Gallo teaches Contemporary Art History at Sapienza University of Rome and is a board member of the Consulta Universitaria per la Storia dell'Arte (CUNSTA). She studied art and art criticism as well as artistic techniques and methods in the twentieth century. Her interest in Italian Neo-avant-gardes – artists, critics, journals and exhibitions – has a specific focus on videoart and performance (see *Ricerche di Storia dell'Arte*, respectively 2006 and 2014; *L'Uomo nero* 2018). She devoted her PhD research to the exhibition *Les Immatériaux* (Centre Pompidou 1985), about which she published several essays and a book (Rome 2008). She has co-curated *All'alba dell'arte digitale. Il Festival Arte Elettronica di Camerino* (Mimesis 2018) and *Gianni Melotti, La fotografia è facile. Giuseppe Chiari nelle immagini degli anni Settanta* (Giunti 2019).