

## Armando Marrocco. La scrittura come processo e ricerca antropologica

SARA FONTANA

Milano, Piazza Duomo, 28 novembre 1970. Durante l'autodistruzione dell'enorme fallo de *La Vittoria* di Jean Tinguely, Armando Marrocco canta a squarciagola *O sole mio*. Era stato Guido Le Noci, organizzatore con Pierre Restany del memorabile festival del Nouveau Réalisme, ad affiancarlo allo scultore svizzero nella preparazione dello spettacolo pirotecnico. Intonando la popolare canzone napoletana, l'artista salentino dovette modularne i versi e i suoni con quel misto di cura e spensieratezza con cui cantava in pubblico fin da bambino; una memoria resa eterna da una fotografia che verrà poi inclusa in una performance (*Ex voto*, 1980).

Artista originario di Galatina, ma milanese di adozione, sperimentatore indefesso di tecniche e materiali, Marrocco ha fatto un uso costante della parola, scritta e parlata, e soprattutto negli anni Settanta l'ha declinata in varie azioni estemporanee e sperimentali, fondate sulla scrittura come rituale, come processo intriso di ricordi e poesia consumato in presa diretta davanti al potenziale "lettore", spesso coinvolgendolo direttamente. Scrivere significa per Marrocco accumulare delle note fino a renderle illeggibili, masticare la carta con la bocca piena di inchiostro, affondare le mani nella sabbia per scavarvi la parola "arte" o incidere una lastra metallica con degli elettrodi; significa infine l'affiorare magico del segno, mediato da strumenti inconsueti come una trottola truccata, il rivelatore fotografico o la combustione dei fumogeni. Sono alcune delle pratiche performative e comportamentali che saranno oggetto del presente contributo, precedute e seguite da opere pittoriche e plastiche autonome e partecipi delle medesime istanze, alle quali invece si farà soltanto cenno. L'obiettivo è quello di rileggere la ricerca dell'artista nella prospettiva della sua particolare declinazione del rapporto tra testo e immagine, segnata da una forte componente relazionale e processuale, e di sottolineare come questo nesso ne sia stato un parametro fondante, anche se finora trascurato dalla critica.

I due versanti dell'indagine di Marrocco si profilano negli anni 1958-1962, in cui egli insegna scultura all'Istituto Statale d'Arte di Lecce e avvia una precoce collaborazione con architetti e urbanisti: l'uno è radicato nella dimensione del fare, con frequenti rimandi agli ambiti dell'antropologia e della sociologia, l'altro scaturisce dalla riflessione mentale e progettuale, nutrito dalle regole del numero e della sezione aurea<sup>1</sup>. Inizialmente l'artista affianca a una scultura organica opere pittoriche di matericità informale, dove la tela di juta esibisce frammenti verbali, e altre in cui prevale un segno libero, vicino alla gestualità del dripping più che alla scrittura. Al suo arrivo a Milano alla fine del 1962, si avvicina alle esperienze segniche e seriali coltivate dagli artisti gravitanti intorno alla Galleria Il Cenobio e adotta un approccio plastico e strutturale che resterà costante anche nella successiva ricerca, tesa però a reinterpretare le istanze esistenziali e concettuali in chiave fantastica e mitologica.

Alcuni dipinti degli anni Sessanta – inclusi i paesaggi su tela emulsionata legati a viaggi o luoghi d'affezione – registrano un repertorio di proposizioni assiomatiche dai toni austeri e didascalici, spesso relativi a tematiche identitarie, ecologiche e sociali che verranno sviluppate anche nei decenni seguenti. Si tratti di citazioni frammentarie, di parole polisemiche e ambigue oppure di *statements* di sapore concettuale, Marrocco pone pari attenzione a significante e significato, al contenuto linguistico come all'aspetto grafico e formale, alla spazialità della scrittura come alla sua materialità (Figura 1). Il ductus è corsivo e spontaneo, distante dai modi industriali del *ready-made* come dalle calligrafie lineari e posate della narrazione pop di un Valerio Adami o dalle *lettres éclatées* di Raymond Hains<sup>2</sup>.

Nasce in questo clima anche il suo primo e più importante libro d'artista, pubblicato nel 1969 dal Centro Apollinaire di Milano in un'edizione di cinque esemplari firmati (De Matteis, Maffei, 1998, p. 159, n. 1655): è il libro-oggetto in plexiglas *Uomo e formica (Habitat per formiche)*, emblematico nel suo amalgamare l'aspetto concreto, materico e vitale con quello iconico, verbale e intellettuale. Se il contenitore custodisce muschio, terra e, in occasione della personale nella galleria di Le Noci nel

---

<sup>1</sup> Lo spessore antropologico del lavoro di Marrocco è stato evidenziato, limitatamente agli anni Settanta, in un recente volume (Fontana, 2018, pp. 115-137 e passim).

<sup>2</sup> Un'ampia ricognizione sulla storia delle relazioni fra poesia e pittura, dai calligrammi dell'antichità a quelli di Apollinaire, dall'*Ursonate* di Kurt Schwitters ai *Cri-Rythmes* di François Dufrêne, si trova nel catalogo della mostra *Poesure et Peintrie: d'un art, l'autre*, allestita a Marsiglia nel 1993 (Blistène, Legrand, 1993).

1971, duemila formiche vive, la sua “copertina” trasparente ostenta la scritta in acrilico “Uomo e formica”, seguita da poche righe che recitano azioni divine: «Dio prese il vento e fece il beduino del deserto/ prese la freccia e fece il cavallo/ prese il fango e fece l'asino/ prese le feci dell'asino e fece l'abitante sedentario delle città». Le riflessioni di Marrocco sulla crescente riduzione dello spazio vitale dell'uomo e sul suo progressivo avvicinarsi alla società organizzata delle formiche, un processo a suo parere inevitabile ma, da ultimo, salvifico, sono sviluppate in un foglio dattiloscritto datato 1970, *Uomo e formica*, che attacca con l'affermazione perentoria: “L'umanità nel suo andare si inoltrerà sempre più verso un'etica da formicaio”<sup>3</sup>.

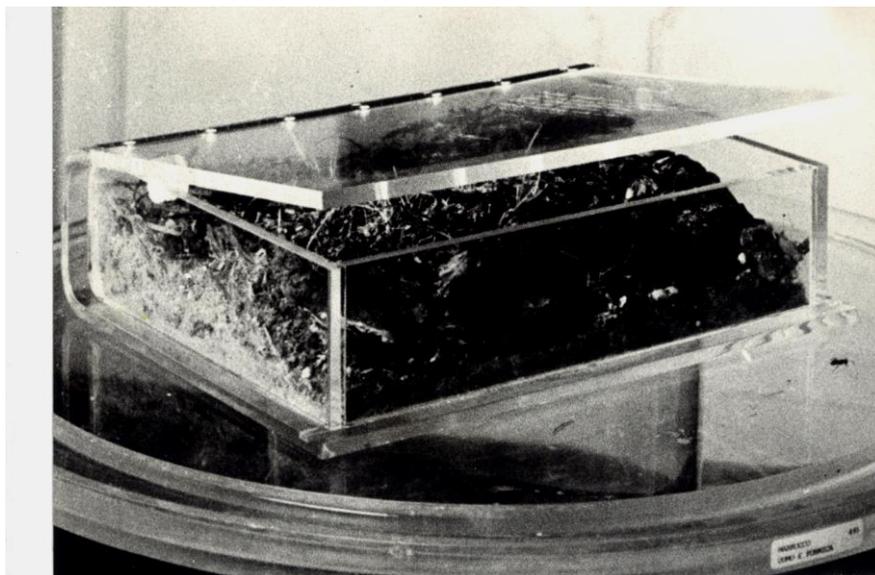
Nelle tele di quegli anni capita spesso che la sagoma della formica venga reiterata e sovrapposta, all'apparenza identica, coprendo a poco a poco la superficie fino a oscurarla per intero e approdando così a un'inedita significazione linguistica. La stampigliatura con inchiostro tipografico ricorre in altre sequenze, dove al motivo della formica subentrano il volto di Gandhi o un pentagramma musicale. È quanto accade nella serie *Sconcerto* o *Sconcerto (musiche integrate)* (Figura 2), dove l'accavallarsi di partiture, o di «punti neri formiche note o anche uomini» (come le ha definite l'artista), sembra manifestare un richiamo diretto alla componente segnica della scrittura, da altri riferito alle pagine di *Uomo e formica* (Di Genova, 2000, p. 419)<sup>4</sup>. Una teoria di quattro esemplari di *Sconcerto* è pubblicata nel 1975 nella monografia *Calendario*<sup>5</sup>, dove la didascalia della penultima tavola, quella in cui il foglio si avvia a divenire nero e illeggibile ad eccezione dell'ultimo rigo musicale, recita versi che testimoniano l'interesse per la poesia dell'artista salentino: «riesco ancora/a vedere qualcosa del/nero/queste piccole note formiche/chissà poi perché/divorano il bianco/con l'avidità di Ugolino» (Carpentieri, Restany, 1975, p. 79).

---

<sup>3</sup> Questo e tutti gli altri scritti di poetica di Marrocco, nonché i comunicati stampa delle mostre citati in seguito, sono conservati nell'Archivio Armando Marrocco a Bollate (Milano).

<sup>4</sup> Giorgio Di Genova riconduce anche le pagine di *Uomo e formica* al filone della Poesia Visiva con “contaminazioni segnico-informali”, passando attraverso i “pentagrammi figurati di Grandville”.

<sup>5</sup> Pubblicato dalle Edizioni Apollinaire dopo quattro anni di gestazione, con una cura maniacale nell'impaginazione delle immagini commentate e dei testi di Pierre Restany, di Toti Carpentieri e dello stesso Marrocco, *Calendario* andrebbe definito “libro d'artista”, nel solco di note operazioni concettuali.



*Habitat per formiche*

Uomo e formica, 1970

(libro in acrilico trasparente)

contenuto: muschio, terra, 2000 formiche vivi

In copertina:

Dio prese il vento e fece il beduino del deserto

- prese la freccia e fece il cavallo

- prese il fango e fece l'asino

- prese le feci dell'asino e fece l'abitante  
sedentario delle città.

Esibizione, *centro Apollinaire*, arte Milano

Armando Marrocco

Fig. 1 – Armando Marrocco, *Arte moderna e contemporanea*, 1964, fotografia di Armando Marrocco, Courtesy Archivio Armando Marrocco, Bollate (Milano)

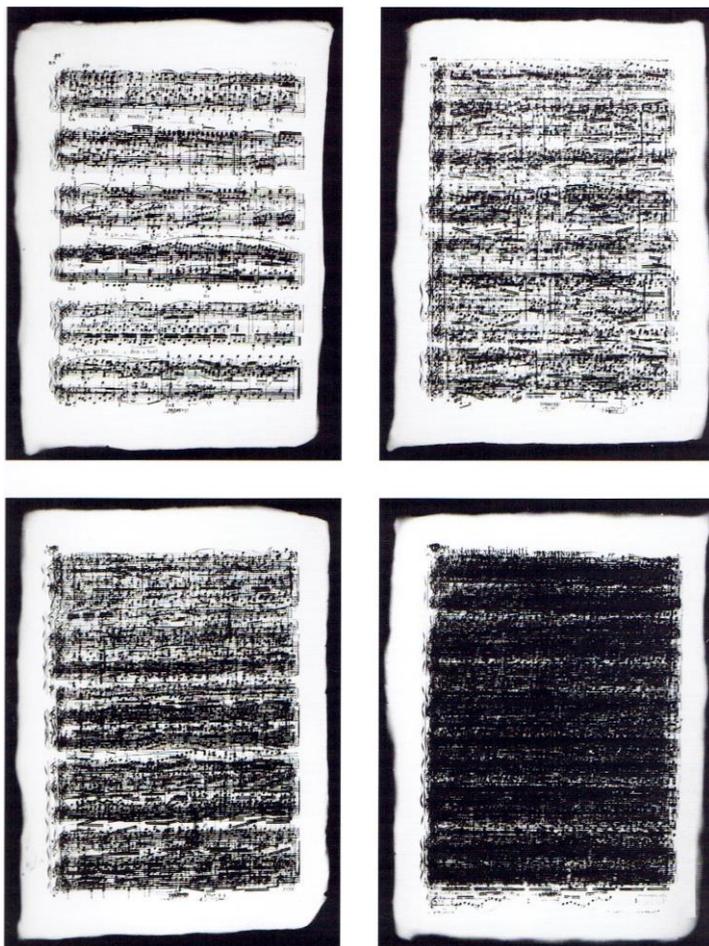


Fig. 2 – Armando Marrocco, *Sconcerto*, 1970, fotografia di Tiziano Ortolani, Courtesy Archivio Armando Marrocco, Bollate (Milano)

Al di là dell'affinità concettuale con la poetica dell'assenza e della cancellatura di Emilio Isgrò, visivamente *Sconcerto* potrebbe richiamare l'operazione *Vive* approfondita da William Xerra negli stessi anni, in cui la formula tratta dal lessico tipografico evidenzia il recupero di qualcosa che era cancellato (Bellora, 1987, pp. 179-184). La ricerca dell'identità attraverso frammenti, che Quintavalle individua come punto focale nella costante alternativa tra presenza e assenza di Xerra (nel solco di analoghe operazioni avanguardistiche di Man Ray), si rivela un'ossessione anche nel lavoro di Marrocco (Quintavalle, 1976, pp. 8, 11).

Con quattro pagine di *Sconcerto (musiche integrate)* realizzate nel 1970, Marrocco verrà incluso nella sezione "Identità" della rassegna *Testuale. Le parole e le immagini*, una delle prime mostre istituzionali dedicate in Italia al caleidoscopico rapporto tra parola e immagine nell'arte del Novecento, allestita nel 1979 alla Rotonda della Besana a Milano e curata da Luciano Caramel e Flavio Caroli. Nella stessa sezione sono presenti tra gli altri Mirella Bentivoglio, Ugo Carrega, Martino Oberto, Luca Patella, Vincenzo Accame, Roman Opalka e Robert Barry; in catalogo, un testo scettico e disilluso di Marrocco, *Madre metropoli*, affronta il rapporto tra «parole e immagini», mezzi di comunicazione di massa e spazio «artistico»:

È da vent'anni che tutti i giorni sono bombardato da «parole e immagini» fuori e dentro casa, dagli angoli delle strade, nello scuro di un cinema, dall'elettrodomestica televisione e da dove non? È da vent'anni o poco meno che mi illudo o meglio ci illudiamo (vedi pop art) alienando «parole immagini» in uno spazio «artistico». Ci siamo illusi che il connubio «parole e immagini» fosse una grande novità artistica mentre succhiavamo tutti: artisti, pianificatori, futurologhi, avvocati, critici d'arte, pubblicitari, architetti e operai funamboli delle grandi insegne luminose, dalla madre metropoli e dal suo fuori. In questo territorio senza confini non mi sento di sostenere ipotetici particolari valori artistici, sia per fedeltà a un principio di obiettività, sia per il rispetto che devo agli altri. Per questo non voglio esprimere alcuna testimonianza critica. 13 marzo 1979 (Caramel, Caroli, 1979, pp. 140-141).

Dalla fine degli anni Sessanta Marrocco utilizza in modo funzionale, oltre l'immagine, anche la parola, il gesto e il suono, sempre più a suo agio in quella terra inesplorata situata tra il collage, la musica e il teatro di cui parlava Dick Higgins (Higgins, 1984). Una dimensione intermediale alla Fluxus che si era andata diffondendo anche in Italia almeno dal 1967, con le manifestazioni diffuse di Fiumalbo e di Anfo, e il libero aggregarsi di poesia sperimentale, musica, pittura e interventi plastici che studi recenti hanno riportato alla luce (Acocella, 2016). Perciò nel 1976 Marrocco decide di replicare, a livello uditivo, l'effetto di progressiva saturazione delle pagine di *Sconcerto* e in due azioni collettive dirige una decina di persone mentre azionano apparecchi di riproduzione sonora, provocando la sovrapposizione graduale di melodie diverse, da Bach a Beethoven, da Donizetti a Ravel. Alla Galleria Civica d'Arte Moderna Palazzo Diamanti a Ferrara i performers (tra i quali l'artista Giuliano Giuman) vengono ri-

presi in un filmato<sup>6</sup>. Poche settimane dopo, alla Galleria International Arts di Roma, la stampa parla di «happening» e di «alienante rumore» (C., 1976), mentre Adriano Altamira coglie in quel processo accumulativo di formiche, volti o pentagrammi su tele “stampinate” «l'elemento unificatore» dell'apparente eclettismo di Marrocco (Altamira, 1977, pp. 24-25).

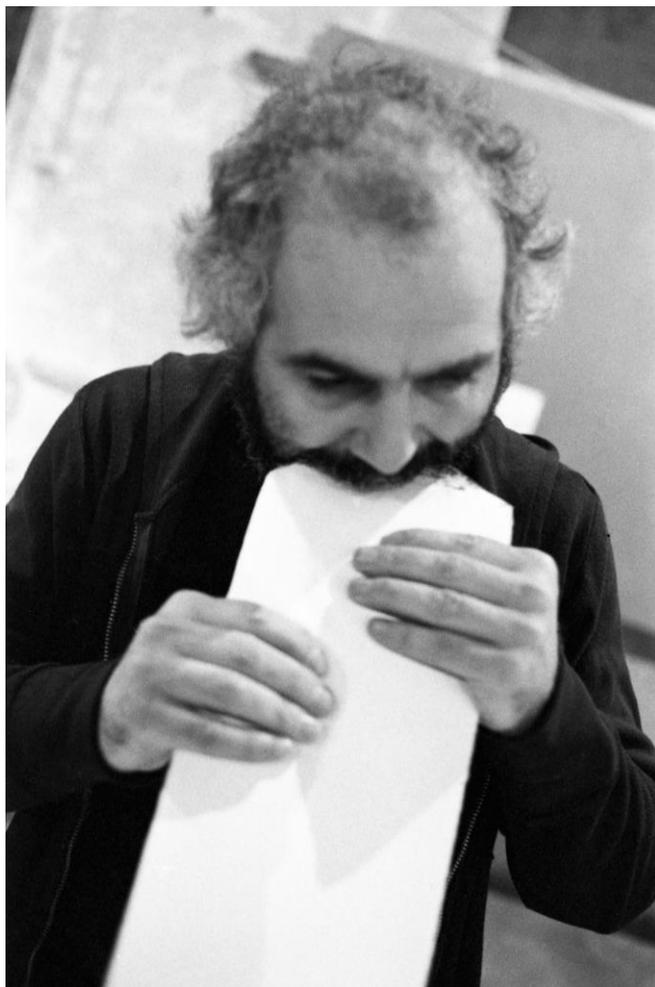


Fig. 3 – Armando Marrocco, *Stampa a bocca (carta masticata)*, 1972, fotografia di Enrico Cattaneo, Courtesy Archivio Armando Marrocco, Bollate (Milano)

---

<sup>6</sup> Il video, prodotto dal Centro Video Arte di Ferrara, è stato incluso nel 2015 nella mostra *Videoarte a Palazzo dei Diamanti. 1973/1979. Reenactment*.

*Sconcerto* conduce nel cuore degli anni Settanta, un decennio che si era aperto – come notava Gianfranco Bellora – con l'imprevedibile diramazione, geografica e ideologica, delle esperienze di "poesia visiva", nel loro ambiguo intrecciarsi e confondersi con attitudini più propriamente concettuali e analitiche (Zanchetti, 2010, pp. 14, 16, 19)<sup>7</sup>. Parallelamente al consolidamento critico e storiografico di quelle posizioni parziali, ma autonomamente da esse, la carriera di Marrocco s'infittisce di azioni performative e comportamentali in cui entra in scena la scrittura come processo<sup>8</sup>. In particolare le sequenze *stampa a bocca* o *scrittura a bocca*, *Rivelazione* e *Paleo-grafia*, che l'artista ha replicato più volte e in contesti diversi, riscoprono modalità di scrittura magiche e ancestrali e rafforzano l'appellativo di "comportamentista" attribuitogli dalla critica italiana (Cortenova 1973; Barilli, 1974 e 1981, pp. 199 e 201).

La prima performance in cui l'artista mastica gli angoli di un foglio cartaceo con la bocca piena di inchiostro per generare una nuova forma di scrittura ha luogo nel 1969 nella collettiva *Informazione 70* che si tiene alla Galleria Diagramma Arte Contemporanea di Luciano Inga-Pin, all'epoca in via Borgonuovo a Milano. Di quella prima stampa a bocca, trattenuta dal gallerista, si sono perse le tracce, ma certo da quel momento l'artista si esibisce in numerose azioni analoghe, ad esempio quella del 1972 documentata da una nota sequenza fotografica di Enrico Cattaneo (Figura 3), al termine delle quali lascia come residuo dei fogli di carta parzialmente colorati e intitolati *stampa a bocca* o *scrittura bocca*. Spesso tale scritta autografa a matita campeggia al centro del foglio, completata dalle indicazioni di data e luogo e dalla precisazione "inchiostro e carta masticata". Se non manca un richiamo alle pratiche Fluxus o dell'happening (Jim Dine che in *The smiling workman* trangugia il colore da un barattolo) o a un'opera chiave dell'arte concettuale come *Still and Chew: Art and Culture 1966-1967* di John Latham, qui l'azione del fagocitare, viscerale e individuale, è la condizione imprescindibile della scrittura,

---

<sup>7</sup> Il riferimento è al testo di presentazione di Gianfranco Bellora pubblicato sul cartoncino d'invito della mostra *Proletariato e dittatura della poesia*, organizzata allo Studio Santandrea a Milano nel novembre-dicembre 1971.

<sup>8</sup> In questo filone di sintesi tra intervento grafico, spartito musicale e poesia (in tal caso i versi di Rainer Maria Rilke), si colloca pure la cartella grafica *Sette pagine con frontespizio*, un testo che in alcune occasioni (XIII Festival di Santarcangelo; Morciano di Leuca, 1998) si è trasformato in uno spettacolo interdisciplinare in cui Marrocco è intervenuto con segni, cromie e bruciature su un'ampia tela appesa come fondale e ha prodotto fumi e suoni mediante strumenti inconsueti come una fune, cocci di vasi, un otre d'acqua e un braciere acceso.

è l'equivalente dell'esplorazione del proprio corpo che Marrocco conduce in quegli anni. La pratica della masticazione della carta prosegue lungo tutto il decennio, fino a metà anni Ottanta, ma verrà sempre più diradata a causa della tossicità che in un'occasione costringe l'artista al ricovero.

Un capitolo fondamentale di questa narrazione è costituito dalla serie "Rivelazione", articolata in cinque azioni performative o, meglio, azioni poetiche, cadenzate tra il 1975 e il 1979 e immaginate come un viaggio di collegamento tra la cultura del passato e quella del presente. L'idea cardine è inscindibilmente legata all'atto della scrittura nelle sue modalità più magiche e imponderabili, nella consapevolezza di esperienze analoghe condotte dalle avanguardie storiche e, a partire dagli anni Cinquanta, dalle seconde avanguardie verbovisuali italiane (Zanchetti *et al.*, 2015). È soprattutto a questo ciclo di azioni, come vedremo, che pensa Ugo Carrega quando commenta la ricerca di Marrocco.

*Rivelazione 1*, curata da Italo Mussa e ripresa in un filmato da Nuccio Fornari, ha luogo sabato 10 maggio 1975 alla Galleria Seconda Scala di Roma, uno spazio adiacente al Teatro Argentina, attento in quegli anni all'ambito verbovisuale<sup>9</sup>. L'azione dura nove minuti, in un'atmosfera tesa e concentrata. L'ambiente è classicamente tripartito: la prima sala è in penombra, ad eccezione di un angolo dove la luce diretta colpisce un foglio di carta con tracce di bromuro; la stanza successiva ospita una sedia e un tavolo fratino del Seicento sul quale sono posati un calamaio con il rivelatore fotografico, una penna d'oca, un antico manoscritto di magia bianca, una busta nera con della carta trattata e del cotone idrofilo con le sembianze di un cervello umano, oggetti scenici che hanno la medesima importanza dell'attore; nell'ultima sala è collocato un registratore dotato di amplificatore e altoparlanti per diffondere i nomi degli angeli durante l'azione. Marrocco si siede e traccia sul foglio il simbolo del giorno e dell'ora e la presenza angelica dominante, sulla base del manoscritto. Il suo gesto lento, sotto una luce intensa, conduce a una graduale rivelazione della scrittura e solo allora i presenti si avvicinano al tavolo e scoprono la magia dell'azione. L'artista accompagna l'evento con un testo datato 10 maggio 1975, firmato di suo pugno "Marocco" (come si faceva chiamare all'epoca, su suggerimento di Guido Le Noci) e in seguito rielaborato più volte con alcune varianti: ricorda di aver realizzato, fin dal 1968, delle sperimentazioni al bromuro su carta fotografica, senza came-

---

<sup>9</sup> L'azione di Marrocco s'inserisce in un agile ciclo di mostre aperto dallo scultore Vito Bucciarelli cui seguono, a distanza di pochi giorni, Marrocco, il pittore e grafico Luca Piffero e l'americana Stephanie Oursler.

ra oscura né fissaggio, e riconduce il suo “fare” alla necessità di una costante «verifica introspettiva», non tanto a una forzata «innovazione di situazioni». Alcuni fogli prodotti durante questa performance verranno esposti nelle rassegne dedicate da Ugo Carrega alla “scrittura attiva” (Carrega 1980b, s. p.).



Fig. 4 – Armando Marrocco, *Rivelazione 2*, 1976, fotografia di Giovanna Dal Magro, Courtesy Archivio Giovanna Dal Magro

*Rivelazione 2* ha luogo nel gennaio 1976 alla Galleria Il Milione di Milano: in un’atmosfera teatrale analoga a quella romana, Marrocco replica l’azione sopra descritta. Sono presenti, tra gli altri, Franco Russoli, Dino Buzzati e Gae Aulenti (Fontana, 2017, p. 143). L’evento è curato da Daniela Palazzoli e viene ripreso sia da Giovanna Dal Magro in un’efficace sequenza di immagini (Figura 4), in parte pubblicate su “Flash Art” (Armando Marrocco, 1976, p. 47), sia da Antonio Paradiso in un filmato<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> *Rivelazione 2* viene riproposta poco dopo a Lecce nella mostra di artisti salentini *Verifica 76*, curata da Toti Carpentieri. Sempre a Lecce, nel 1981, il critico organizzerà la rassegna *L’uso della scrittura*, con la partecipazione di oltre sessanta artisti (tra cui Fernando De Filippi, Michele Perfetti e Antonio Paradiso).

*Rivelazione 3 ovvero La rivelazione del mistero* è curata da Grazia Chiesa e inaugura il 21 marzo 1978 allo Studio D'Arts di Milano. L'approccio è diverso poiché i presenti - tra i quali Ugo Carrega, Federico De Leonardis, Adriano Altamira, William Xerra, Graziano Ghiringhelli, Maria Cernuschi, Pino Gastaldelli, Antonio Massari e altri - sono invitati a partecipare all'azione dimostrativa dell'artista, ossia a lasciare sulla tela l'impronta delle proprie mani dopo averle intinte nel liquido rivelatore. Nel comunicare l'evento, Marrocco cita tra i precursori Moholy-Nagy e Man Ray, i quali fin dal 1918 usarono quei medesimi strumenti, e aggiunge che dal 1967 egli si occupa «dell'autodefinizione: dell'autore, della materia, dell'oggetto in genere, del fruitore».

In contrasto con quanto riportato dalla bibliografia esistente, la performance poi denominata *Rivelazione 4* si lega alla Galleria Multimedia di Brescia dove l'artista, in occasione della personale del 1978, realizza in pubblico una carta masticata<sup>11</sup>. L'ultima tappa della serie, *Arte moderna Rivelazione 5*, ha luogo il 10 maggio 1979 alla Galleria d'arte moderna "Nuova 13" di Alessandria, accompagnata da un testo di Marisa Vescovo. Nell'oscurità della sala l'azione si avvale di una strumentazione tecnologica più complessa: Marrocco utilizza la pinza di un saldatore elettrico per incidere su una lastra di ferro la scritta "arte/ moderna/ moderna" (riprodotta in Verzotti, 2018, p. 17). Nel testo steso per la replica all'aperto di questa performance, avvenuta a Karlsruhe nel 1980, l'artista cita quali suggestioni visive le immagini legate a contesti urbani e industrializzati dove si svolgono lavori pesanti: le scintille che scaturiscono dalla saldatura delle rotaie del tram compiuta dagli operai nelle ore notturne o analoghi spettacoli di bagliore osservabili nelle stazioni ferroviarie, nei cantieri navali e nelle officine. Da lì l'idea di riattivare quel rito quotidiano con la partecipazione del pubblico, da sempre attratto dagli effetti di luccichio.

Spetta a Ugo Carrega, nella sua ambiziosa ricognizione sulle esperienze di "scrittura attiva", la lettura critica più lucida e pregnante di questa serie, che evidenzia il ruolo del caso nella rivelazione del Mistero, l'indispensabile presenza del "lettore", la provenienza di Marrocco dalla ricerca plastica e, inoltre, il residuo concreto lasciato da operazioni temporanee irriducibili al semplice dissolversi della portata oggettuale. Carrega ricorda infine, per analogia, i grandi teli scritti e colorati mediante la

---

<sup>11</sup> Comunicazione personale dell'artista, 18 maggio 2020.

combustione di fumogeni, realizzati a partire dal 1974 e poi conosciuti come *Consumazione collettiva di un rito*:

Per Marrocco il caso non è di intervento sulla/nella parola a livello di frammentazione ma sul piano della ri-velazione, della scoperta ingenua della parola. Marrocco deriva dalla ricerca plastica: egli investe la parola sul piano di un magismo esplicito di impianto comune nel momento in cui utilizza segni mediati dalla cabala, ecc., ma supera il segno 'magico' per appressare un processo di scrittura nell'attimo di una ri-velazione esplicita quando compie dei segni su carta fotosensibile e poi, passando con una spugna il fissaggio fa emergere il segno. È in questo gesto del fare emergere la scrittura, operazione che necessita la presenza del lettore perché deve vedere la cosa nel suo farsi, che ha senso la 'magia' intesa appunto nel rito. Come quando al buio con una fiamma autogena incide su una pesante lastra di ferro la parola; oppure quando chiude fra delle pagine una miccia a rapida combustione che compie un tracciato 'scrivente' di fuoco. A differenza della maggior parte delle 'azioni', alla fine delle quali non resta nulla se non una documentazione fotografica, alla fine di un'azione di Marrocco rimane la traccia completa del suo operato, l'opera 'prodotta' in pubblico. Il rito dell'Arte viene svolto rivelando il Mistero (Carrega 1980a, p. 18).

L'articolarsi di una grafia attraverso la processualità primordiale delle *Ri-velazioni* e il binomio corporeità-scrittura delle *Stampe a bocca* sembrano fondersi nel ciclo di azioni *Paleo-grafia*, ove il termine composto presuppone sia lo strumento sia le modalità originarie di creazione del segno e al cui gioco sono indispensabili semplici elementi quali l'inchiostro, un supporto di tela o di carta e varie trottole "rettificate". Marrocco sostituisce alla punta metallica di ciascun paleo una punta inchiostrata, predispone una sorta di arena immacolata e quindi, alla presenza del pubblico, provoca il movimento del paleo che, roteando rapidamente su se stesso, traccia sul lenzuolo delicati arabeschi. Determinante è il gesto dell'artista, che srotola la cordicella, la tira a sé e mantiene in moto il paleo con dei colpi di frusta; affascinante è il suo muoversi liberamente ai margini della tela e all'interno del campo; commovente è il legame, non celato, con i balocchi dell'infanzia, i "ricordi dimenticati". Anche non volendo disturbare Dante, che nel diciottesimo canto del *Paradiso* ha lasciato una similitudine tra la frusta del paleo e la letizia, la vitalità immessa da Marrocco in questo rituale, al di là della sua lenta estensione temporale, è ben percepibile dalle fotografie documentarie. Novello sciamano, l'artista impone un clima di raccoglimento e di attesa, sia che agisca in un contesto chiuso, come accade alla Galleria B14 a Stoccarda (1970) o al

Mercato del Sale a Milano (1979)<sup>12</sup>, sia che operi in uno spazio aperto, come succede nel 1978 al Museo Laboratorio Casabianca a Malo (Figura 5), nel vicentino, e nell'ampia navata della Chiesa sconsacrata di Sant'Agostino a Piacenza, in occasione di una tappa di *Metafisica del quotidiano* (ripr. in Pasquali, 1979, p. 46)<sup>13</sup>.

Questo versante poetico della creatività di Marrocco trapela anche dal suo contributo alla rassegna *Lettere-documento di artisti sulla condizione attuale del fare arte*, un progetto di Ugo Carrega nato dal coinvolgimento di quarantanove artisti internazionali suoi amici e confluito in un libro e in una mostra. In un dattiloscritto di due pagine, Marrocco evoca la natura nei suoi aspetti romantici e nel suo dialogo con la civiltà e la tecnica, elenca quattro leggi ecologiche («che ogni cosa è connessa a qualsiasi altra/ che ogni cosa deve finire da qualche parte/ che la natura non distribuisce pasti gratuiti/ che la natura è l'unica a sapere il fatto suo») e ritrova nella contemplazione di un cielo stellato l'anelito alla bellezza. Una visione che è in curiosa consonanza con quella di Ugo Carrega, destinatario della lettera, che amava inserire tra le scritture della sua "poesia materica" elementi "naturali" come sassi e pezzi di legno. La lettera, conclusa da «una stretta di mano» (Carrega, 1976), è l'inizio della collaborazione di Marrocco con l'artista genovese e Il Mercato del Sale, dove tra la seconda metà degli anni Settanta e l'inizio del decennio successivo egli terrà tre personali (1979, 1981 e 1984) e parteciperà ad alcune rassegne cruciali nella storia dei rapporti parola-immagine, prima nella sede di via Borgonuovo, poi in quella di via Orti.

---

<sup>12</sup> Nella personale *Segno e Progetto* al Mercato del Sale (1979), Marrocco espone le pagine di *Sconcerto*, il libro-oggetto *Uomo e formica*, alcune opere della serie *Isole*, grandi tele con lievi estroflessioni a forma di labbra, e altri lavori non direttamente attinenti alla scrittura.

Dell'allestimento si conservano alcuni scatti inediti di Federico De Leonardis.

<sup>13</sup> A Piacenza la performance ha luogo il 27 ottobre 1978, il giorno dell'inaugurazione della mostra *Metafisica del quotidiano. Sezione: l'ambiguità rituale. L'opera dei celebranti*, una rassegna a cura di Franco Solmi e Marilena Pasquali che aveva preso avvio a Bologna nel giugno precedente e si era poi articolata in vari stadi. Ad Ancona viene ufficializzata la posizione aperta e "polidisciplinare" della sigla dell'*Opera dei celebranti*; il catalogo illustra sia l'azione *Paleo-grafia* svolta a Piacenza sia *Action remembering*, l'ironico ex voto realizzato a Modena.



Fig. 5 – Armando Marrocco, *Paleo-grafia*, 1978, fotografia di Enrico Cattaneo, Courtesy Archivio Armando Marrocco, Bollate (Milano)

E sarà di nuovo con un'epistola, una tecnica mista composta in corsivo e dai toni canzonatori, che Marrocco concorrerà all'ultimo episodio del girotondo di mostre innescato da *Metafisica del quotidiano*, ossia *Caro Solmi*<sup>14</sup>. Nella rassegna, allestita a Gavirate nel luglio 1980, il curatore Franco Solmi, direttore della Galleria comunale d'arte moderna di Bologna, invita artisti e colleghi a riflettere su un tema sensibile almeno dalla fine degli anni Sessanta, ossia la crisi della figura del critico d'arte, bersaglio degli artisti che vorrebbero farne a meno e vittima di un potere e di un mercato che lo strumentalizzano (Solmi, 1980, p. 53). Rossana Bossaglia, Alessandro Mendini, Arturo Carlo Quintavalle, Lea Vergine e Alberto Lui, all'epoca direttore della Galleria Civica di Suzzara, trasmettono comuni-

<sup>14</sup> «Caro Solmi, come lei ha potuto personalmente constatare la posizione del critico d'arte oggi è: bla bla bla bla bla bla bla.... Ciò nonostante tale situazione rispetto all'autonomia dell'arte è: bla bla bla bla bla bla bla.... Anche il cosiddetto critico creativo incontra le stesse difficoltà che sono: bla bla bla bla bla bla bla.... Vorrei che il mio discorso esprimesse attraverso i dettagli descritti l'operazione del fare, i colpi di scena, le decisioni che nelle riunioni si prendono e che alla fine.... bla bla bla bla bla bla bla.... ecc. ecc.».

cazioni scritte di vario genere; Fabio Mauri e Concetto Pozzati inoltrano due lettere dai toni intransigenti e il primo dichiara senza mezzi termini il suo disinteresse alla mostra; Emilio Isgrò, Eugenio Miccini, Ugo Nespolo, William Xerra e altri artisti realizzano invece interventi verbovisuali.

Il problema del dialogo fra artista e critico e la condanna del gergo vuoto e ampolloso della comunicazione in genere erano stati oggetto, il 27 marzo 1977, della performance *Le verità scontate*, parte di un disegno italo-francese<sup>15</sup> con cui Pierre Restany perseguiva una riflessione sociologica sul linguaggio dei mass media da lui avviata quasi due decenni prima e affrontata tra l'altro nel convegno di Verucchio del 1963 (Boragina, 2017). L'interesse di Marrocco verso il contesto urbano e il problema del "grande numero", eletto a tema della Triennale milanese del 1968, si era espresso nell'ultimo decennio in un'indagine articolata tra esplosione demografica, ecologia, urbanistica e architettura. Ora la sua azione vuole essere una protesta verso l'abuso della parola scritta, ormai confinata a generare un rumore di fondo che rende tutto incomprensibile. Le indicazioni di Marrocco sono essenziali e spartane: «Pacchi di giornale legati con lo spago, lettura ad alta voce di più persone (minimo 6), articoli diversi, forte luce sul pavimento. Tempo di durata: 10 minuti». Organizzata dallo Studio Methos-Nuova Puglia di Bari, in collaborazione con l'associazione culturale italo-francese, questa "interazione teatrale a partecipazione integrata" vede protagonisti lo stesso Marrocco, un performer completamente rivestito dalle pagine dei quotidiani e il pubblico. Funge da invito una pagina stampata, poco leggibile eccetto che per il titolo, "L'imperialismo culturale", e per un breve testo che biasima l'oscurità dell'informazione, sovrascritto a mano da Carmelo Potì. I presenti sono invitati a leggere i quotidiani a voce alta per generare un rumore avvolgente, un'impossibilità di percezione simile a quella verificatasi in *Sconcerto*, ma ora i testi di cronaca sostituiscono le partiture musicali. In occasione di quest'unica replica, un malore improvviso del performer interrompe l'azione, fortunatamente ormai prossima al termine. Al di là di una vaga assonanza visiva con certe installazioni di Mario Merz, l'atmosfera ironica e provocatoria e la struttura logica e accidentale dell'insieme richiamano eventi Fluxus come *Newspaper Music* di Alison Knowles, rappresentata per la prima volta nel 1965, nell'inevitabile solco

---

<sup>15</sup> Il progetto include la mostra *Intervention sur les mass-media* alla Galleria Lara-Vincy a Parigi, sempre nel 1977.

tracciato dalle sperimentazioni avanguardiste e dalle pratiche collagiste in particolare.

In quegli anni il lavoro di Marrocco sulla parola scritta, variamente declinata come immagine, come elemento sintattico o come strumento relazionale, mantiene il dialogo ludico e affettivo con i codici dell'avanguardia e dei mass media e, in linea con le posizioni di Restany, si volge alla questione del rapporto arte-società come al tema della relazione uomo-natura. Pochi mesi dopo, insieme ad altri operatori afferenti all'ambito delle ricerche verbovisuali, su invito del Centro autogestito di attività espressive "Ricerche inter/media" di Ferrara, l'artista partecipa con un'operazione di comunicazione postale al progetto *Evento 77*, promosso con lo scopo determinato di «spezzare il circuito chiuso oggetto-concetto nel quale è venuta a rinchiudersi l'avanguardia, rifiutando la feticizzazione-mercificazione dell'oggetto e l'impotenza astratta del concetto»<sup>16</sup>. Tra ottobre 1977 e gennaio 1978 Marrocco (Marocco nel comunicato) e altri artisti tra cui Guglielmo Achille Cavellini, Sarenco, Lamberto Pignotti, Michele Perfetti, Eugenio Miccini, Giulia Niccolai, Luciano Ori, Federico De Leonardis, Maurizio Camerani, Luca Patella, Vitantonio Russo, Franco Vaccari, Mara Sitti, Klaus Groh, avviano operazioni di comunicazione postale calandole nel vissuto quotidiano della realtà di Ferrara: i destinatari sono particolari situazioni e nuclei di attività ivi operanti come librerie, scuole e insegnanti, oppure un bar, un vigile del fuoco, un fotografo professionista, una boutique e un tranviere. L'artista di Galatina coinvolge il Bar Continental dei fratelli Cochi, in centro città, in quanto «luogo di ritrovo e spazio di relazione: tra abitazione, lavoro, tempo libero»: chiede ai gestori, individuato il giorno di maggior frequentazione, di invitare i clienti a firmare con colore diverso un cartellone collocato nel locale, indicando nome e cognome, tipo di consumazione e costo; infine domanda gli indirizzi dei partecipanti per spedire loro un dono simbolico<sup>17</sup>. Come previsto, non si conservano tracce dell'operazione collettiva, realizzata il 4 novembre 1977; essa resta in ogni caso un ulteriore tassello, finora ignorato, dell'indagine di Marrocco nel campo aperto della scrittura.

---

<sup>16</sup> L'operazione è curata da Maurizio Camerani, Massimo Cavallina, Carlo Gentili, Michele Perfetti e Mara Sitti.

<sup>17</sup> Marrocco conserva copia della propria *Lettera ai Fratelli Cochi e a Ricerche Inter/Media* e delle lettere spedite da Vitantonio Russo, da Lamberto Pignotti, il quale spiega di aver inviato le sue "poesie invisibili", e da Luca Patella, che invita gli organizzatori a mostrare le sue due "Gazzette" agli studenti dei licei artistici per capire come vengano recepite.

Tornando alla presenza dell'artista nel palinsesto del Mercato del Sale, tappe fondanti sono le due mostre ambiziose *Raccolta Italiana di Nuova Scrittura* (1977), che documenta lo stato della ricerca verbovisuale in Italia da Vincenzo Agnetti a Franco Battiato (Fagone, Carrega 1977, pp. 70-71), e *Scrittura attiva. Processi artistici di scrittura in dodici dimostrazioni ESpositive*, articolata in dodici tappe e itinerante tra il 1979 e il 1980 in varie sedi lombarde. Marrocco, con Luciano Caruso, Mario Diacono, Stelio Maria Martini, Emilio Villa, Brandolino Brandolini D'Adda, espone nella seconda sezione, *Pathos & Magia d(n)ella Parola*, inaugurata il 15 ottobre 1979. L'impresa è documentata in uno spigliato volume, inserito in una collana diretta da Bruno Munari, dove la citata sezione è introdotta da un brano di Ugo Carrega che qui riportiamo integralmente per la capacità di cogliere, tra l'altro, anche l'essenza dell'indagine di Marrocco, quella di una "scrittura mitografica" e totalizzante, concepita come "pratica esorcizzante" ed espressa in forme rituali:

L'uomo primitivo usa la mano come primo utensile. E il primo utensile, lasciata la traccia, diviene il primo significante. Egli si avvede della possibilità di segnare ogni cosa della propria presenza. La storia primitiva dell'uomo parrebbe contenuta nella storia della sua scrittura. Dalla pittografia (che rappresenta tangibilmente le cose) alla fonografia (in cui il segno sta per un suono), attraverso l'ideografia (i cui segni rappresentano le funzioni grammaticali e/o rappresentano idee senza la mediazione del suono). Pare che nell'attività recente di molti artisti ci sia un ripercorrere, in momenti distaccati, il percorso della scrittura. Il gesto/traccia dell'uomo primitivo, idoneo a sviluppare la conoscenza di se stesso, si espande al di là del sé per affermare la realtà circostante. Accertato un primitivo "esisto fuori di me, quindi esisto", egli estende questa conoscenza all'animale, al bosco, a ciò che lo circonda quotidianamente. Le pittografie rupestri ci appaiono sempre più pittura; non si tratta invece di una scrittura "totalizzante", di una "comunicazione visiva" in cui manca solo il *fonos*? Si afferma, di-segnandola, la possibilità di possedere la cosa rappresentata. Ciò diventa "storia", momento comune della tribù, gesto sacro, gesto magico. Ci sono artisti che, utilizzando segni alfabetici e no, richiamano questa pratica esorcizzante. Una sorta di scrittura mitografica in cui i segni sono in parte creati dall'artista (segni "privati") e in parte sono presi dal magazzino dei segni "comuni". Il momento magico è quello in cui il primitivo passa dalla scoperta del "segnare" una realtà immediata a quello del designare cose al di là del momento, scoprendo la traccia come memoria del visuto. L'artista che ripercorre oggi questo momento della scrittura mette in atto un rituale di scrittura che attinge al magazzino eterno dei segni atti a tenere in vita il senso del pathos e del magico (Carrega 1980a, p. 12).

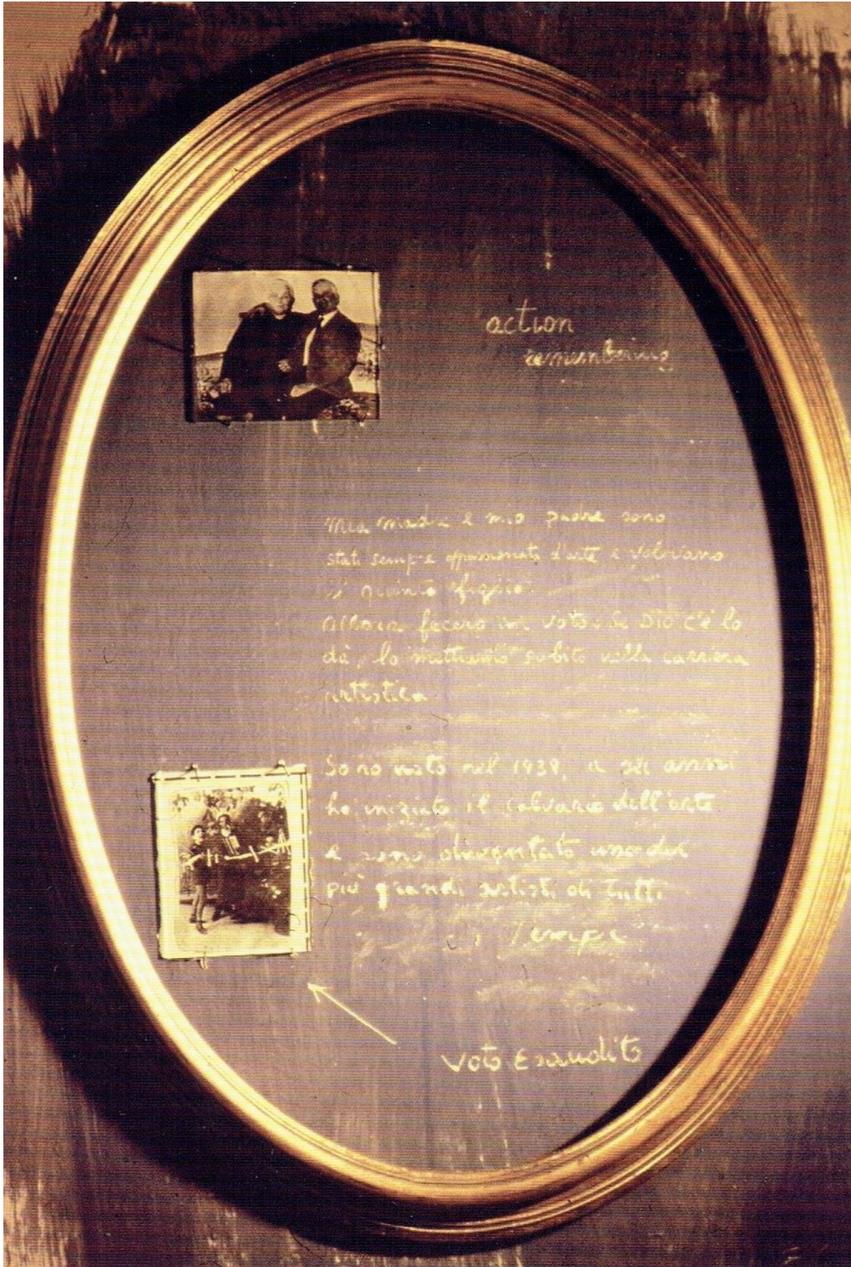


Fig. 6 – Armando Marrocco, *Ex voto*, 1979, fotografia di Armando Marrocco, Courtesy Archivio Armando Marrocco, Bollate (Milano)

La doppia pagina dedicata a Marrocco riproduce la citata lastra di ferro del 1979; una fotografia della parola "arte" che l'artista ha appena tracciato sulla sabbia, dunque un lavoro di matrice comportamentale ma vivamente affine alle "azioni piromani" *Parole di fuoco* di Eugenio Miccini; infine il disegno *Antica arte moderna*, sintesi della poetica di Marrocco legata alla scrittura, con la presenza mitica del *Cavaliere ardente*, alter ego dell'autore, figura peregrinante all'origine di numerose opere su carta in cui la parola scritta ha un ruolo decisivo (Carrega 1980a, pp. 18-19).

Accanto alle azioni performative, che Marrocco prosegue con intonsa energia (a Galatone, nel 2011, realizza in pubblico un'enorme tela combusta con le lettere capitali "atemporale"), anche la pittura e la plastica attestano la presenza della scrittura, con veri e propri racconti come accade ne *Le porte del destino* (1976), quintessenza di una dimensione atemporale che percorre l'intera ricerca dell'artista (Chirici, 1977, pp. 40-41). Negli anni Ottanta, le frequenti installazioni *site specific* sono spesso accompagnate da fini trascrizioni a parete di testi metaforici e stranianti, segni e parole gracili ma leggibili, che non comportano l'attesa di misteriosi processi alchemici. I motivi d'ispirazione, immutati, sono la natura e il rapporto uomo-ambiente, il cosmo e il mistero della creazione, l'identità e la conoscenza, i racconti biblici e i miti mediterranei, ora contaminati con disincanto in contesti di ampio respiro.

Paradigmatiche di questo nuovo corso sono alcune personali milanesi dei primi anni Ottanta. All'inaugurazione de *La città immaginaria* alla Galleria Il Milione (1980), Marrocco propone anche l'azione poetica *Ex voto*: dipinge una porzione di muro, vi appende le fotografie dei suoi genitori e di lui bambino mentre canta, graffia il muro con un chiodo e scrive un testo scherzoso sulla propria carriera artistica, che sarebbe stata intrapresa per un voto dei genitori e che ora è approdata a esorbitanti successi<sup>18</sup> (Figura 6).

Coglie nel segno la recensione di Adriano Antolini (*alias* Adriano Altamira), che in questa mostra «esuberante come il barocco leccese» individua le due tensioni della ricerca di Marrocco: l'amore per il "rituale", che lo spinge all'happening e a «una presentazione vagamente mistica o misterica dei temi», e la «felicità di spunti narrativi, che fanno di saga e di leggenda». Un riferimento alle surreali costruzioni della "città immaginaria",

---

<sup>18</sup> L'ironico *Ex voto* era stato realizzato la prima volta nel febbraio 1979 alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Modena in occasione di una mostra dei "Celebranti", riprendendo il concetto di *ex voto* in un'interpretazione laica.

adagiate sulla sabbia e in dialogo con un racconto parietale<sup>19</sup>, e al “drago” assemblato con tubi di stufa, minacciato dalla lancia sospesa di un San Giorgio invisibile (Antolini, 1980, p. 4).

Centrata sulla parola e la scrittura, declinate in una prospettiva antropologica, è anche la personale *Uomo Memoria* al Mercato del Sale, nell'aprile 1981<sup>20</sup>. Una scultura in bronzo rappresenta due mani raccolte a custodire le cinque lettere del vocabolo “poesia” e protese al centro della parete di via Orti<sup>21</sup>. Ai lati, due interventi monumentali, in diverso modo legati alla scrittura: un telo bruciacchiato dalle cartucce di fumo colorato, ancora intriso di odori sulfurei, e una possente lancia che scalfisce l'intonaco, provocando un segno-ferita accanto alla scrittura sottile del titolo dell'opera, *Il fato non poté sottrarsi ad Achille*. Sul fondo dello spazio, fogli che racchiudono pensieri intimi («Ieri qualcuno mi ha fatto ricordare un episodio che credevo scomparso dalla mente») ondeggiavano al calore delle fiamme che si innalzano da crogiuoli bronzei. È l'installazione *Ricordi dimenticati*, nella quale la vena poetica dell'artista dialoga in piena armonia con quella plastica<sup>22</sup>.

Da una prospettiva ormai distante, Vincenzo Accame era convinto che il “genere” scrittura visuale affondasse le sue radici nella letteratura più che nella pittura e ricordava che quasi tutti gli operatori del settore erano nati «come “poeti”, come manipolatori di parole, come... agitatori della lingua» (Accame, 1993, p. 90).

---

<sup>19</sup> La trascrizione a muro, in quel caso di testimonianze orali raccolte nella comunità leccese di Casarano, era stata adottata poco prima anche nell'operazione *La rotta della memoria*, realizzata da Marrocco come Gruppo XdM, con William Xerra e Federico De Leonardis, nell'ambito della rassegna *Dentro/Fuori luogo* a Palazzo d'Elia (Izzo, Menarini, 1980). Il contatto con la realtà locale era avvenuto mediante una lettera spedita dai tre artisti a diverse persone del “luogo”, invitandole a documentare con immagini, oggetti e scritti la propria esperienza esistenziale e ambientale.

<sup>20</sup> La mostra è accompagnata da un testo di Romana Loda («Il Mercato del Sale», 1981).

<sup>21</sup> Un'opera che Lamberto Pignotti riproduce tempestivamente in un articolo dedicato alle esperienze recenti di poesia visiva apparso su “La battana”, ponendola tra le esemplificazioni del genere “drammatico” (Pignotti, 1981, pp. 257, 264).

<sup>22</sup> Sarà un omaggio al mito, alla storia e al mondo onirico pure la personale *Sogno di Ramses II*, inaugurata al Mercato del Sale nel gennaio 1984 insieme a quelle di William Xerra ed Ester Bianchi Battaglini.

## Bibliografia

Acocella, A. (2016), *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Biblioteca Passaré, Quodlibet, Macerata.

Accame, V. (1993), *Quale segno. Arte scrittura comunicazione*, Archivio di Nuova Scrittura, Milano.

Altamira, A. (1977), *Armando Marrocco*, «Il reporter delle arti e della comunicazione», no. 1, febbraio.

Antolini, A. (1980), *"Happening" un po' mistico*, «Il Giornale», 11 aprile.  
*Armando Marrocco* (1976), «Flash Art», 64-65, maggio-giugno.

Barilli, R. (1974), *Tra presenza e assenza. Due modelli culturali in conflitto*, Bompiani, Milano.

Barilli, R. (1981), *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna*, Bompiani, Milano.

Bellora, G. (1987), *Segnopoesia*, Centro culturale d'arte Bellora, Casa Editrice G. Stefanoni, Lecco.

Blistène, B., Legrand, V. (1993), *Poesure et Peintrie: d'un art, l'autre*, catalogo della mostra (Marsiglia, Centre de la Vieille Charite, 12 febbraio 1993 - 23 maggio 1993), Réunion des Musées Nationaux-Musées de Marseille, Marsiglia.

Boragina, F. (2017), *Il convegno di Verucchio del 1963 e il dibattito critico nel mondo dell'arte contemporanea*, in Fergonzi, F., Tedeschi, F. (a cura di), *Arte italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani*, atti della giornata di studi (Milano, Museo del Novecento e Gallerie d'Italia-Piazza Scala, 25 ottobre 2013), pp. 151-163.

Caramel, L., Caroli, F. (1979), *Testuale. Le parole e le immagini*, catalogo della mostra (Milano, Rotonda della Besana, 1979), Milano.

Carpentieri, T., Restany, P. (1975), *Calendario di Armando Marocco*, Edizioni Apollinaire, Milano.

Carrega, U. (1976), *Lettere documento di artisti sulla condizione attuale del fare arte*, Mercato del Sale, Milano, stampato in proprio, Milano.

Carrega, U. (1980a), *Scrittura attiva. Processi artistici di scrittura*, collana "Quaderni di design" diretta da Bruno Munari, Zanichelli, Bologna.

Carrega, U. (1980b), *Scrittura attiva. Processi artistici di scrittura*, catalogo della mostra (Rondottanta, Centro Culturale, Sesto San Giovanni, 26 settembre - 18 ottobre 1980), Publistampa, Monza.

Chirici, C. (1977), *Armando Marocco e la metafora dell'eterno*, «Gala International», 14, no. 84, ottobre.

Cortenova G. (1973), *Armando Marocco. Ascoltate il silenzio*, testo di presentazione, catalogo della mostra (Bologna, Galleria Trianon, marzo-aprile 1973), Bologna.

C., L. (1976), *Armando Marocco. Galleria Duemila*, «Il Resto del Carlino», 19 novembre.

De Matteis, L., Maffei, G. (1998), *Libri d'artista in Italia 1960-1998*, Regione Piemonte, Torino.

Di Genova, G. (2000), *Storia dell'arte italiana del '900. Generazione anni Trenta*, Edizioni Bora, Bologna.

Fagone, V., Carrega, U. (a cura di) (1977), *Raccolta Italiana di Nuova Scrittura*, catalogo della mostra (Milano, Mercato del Sale, 29 settembre - 26 novembre 1977), edizione Mercato del Sale, Milano.

Fontana, S. (2017), *Armando Marocco. Io lo conosco*, Scalpendi editore, Milano.

Fontana, S. (2018), *Arte e antropologia in Italia negli anni Settanta*, Postmedia, Milano.

Higgins, D. (1984), *Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia*, Southern Illinois University Press, Carbondale.

“Il Mercato del Sale” (1981), lettera di notizie, n. 1, settembre.

Izzo, A., Menarini, R. (1980), *Dentro/Fuori luogo*, catalogo della mostra (Casarano, Palazzo D’Elia, febbraio-luglio 1980), Editrice Salentina, Galatina.

Pasquali, M. (a cura di) (1979), *L’opera dei celebranti-Discorso sul museo*, catalogo della mostra (Ancona, Palazzo Bosdari, aprile-maggio) Trifogli, Ancona.

Pignotti, L. (1981), *Generi e figure della scrittura verbo-visiva in atto*, in “La battana”, 62, in Pignotti, L. (1987), *Figure scritte. Su certi segni delle arti e dei mass media*, Campanotto editore, Udine.

Quintavalle, A. C. (1976), *Xerra e il rimosso*, in Xerra, W., *Vive*, Geiger edizioni, Torino.

Solmi, F. (a cura di) (1980), *Caro Solmi. Rassegna d’Arte e di lettere*, catalogo della mostra (Gavirate, Chiostrò di Voltorre, luglio 1980), Grafis Industrie Grafiche, Bologna.

Verzotti, G. (2018), *Armando Marrocco. Opere*, catalogo della mostra (Alessandria, Galleria Vigato, 20 ottobre – 8 dicembre), LineLab, Alessandria.

Zanchetti, G. (2010), *La conclusione incerta. Gianfranco Bellora testimone e promotore delle ricerche verbovisuali in Italia*, in Zanchetti, G., Ferrari, D. (a cura di), *Poesia Visiva. What to do with poetry. La collezione Bellora al Mart*, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 5 giugno – 22 agosto 2010), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

Zanchetti, G. et al. (2015), *Altre libertà. Pratiche performative e comportamentali nella poesia visuale italiana degli anni Sessanta e Settanta*, «Ricerche di storia dell’arte», 114, pp. 20-34.