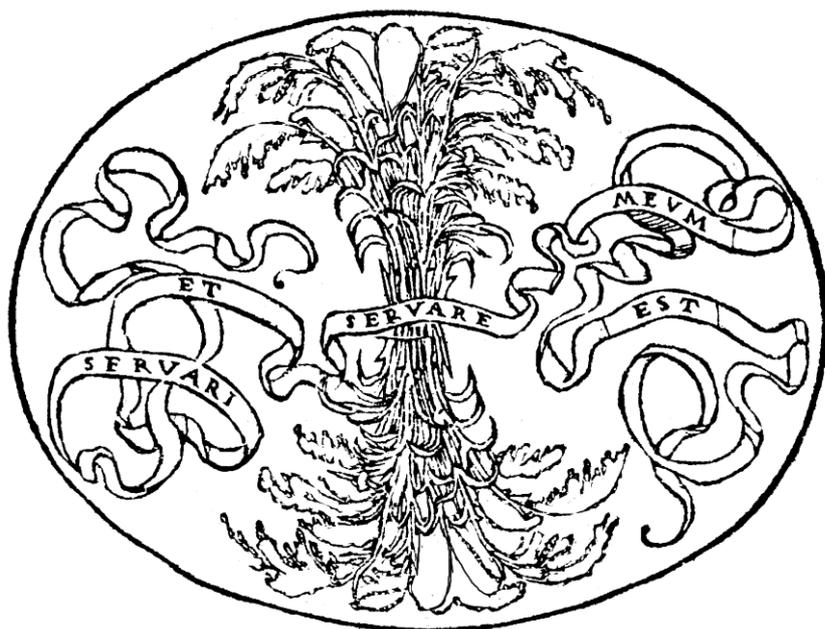


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

33/2024



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

Sperimentazioni tra parola e immagine nella seconda metà del Novecento
a cura di Sonia Puccetti Caruso e Giorgio Zanchetti

- SONIA PUCCETTI CARUSO, GIORGIO ZANCHETTI pp. 1-7
«Mettere in discussione gli schemi».
Sperimentazioni tra parola e immagine nella seconda metà del Novecento
- DAVIDE COLOMBO pp. 8-38
Intorno al 1971: Emilio Villa e i libri d'artista de La Nuova Foglio
- ALESSANDRA ACOCELLA pp. 39-64
Luciano Caruso e Claudio Parmiggiani:
dialoghi e interazioni al confine tra parola e immagine
- SILVIA PIFFARETTI pp. 65-92
Il cerchio dell'evocazione demoniaca (1978). Un poema/azione di Luciano Caruso sull'origine dell'alfabeto e della scrittura
- JULIANA DI FIORI PONDIAN pp. 93-113
Relazioni tra Brasile e Italia nell'ambito della poesia concreta
- DUCCIO DOGHERIA pp. 114-149
Underground poetry: l'esperienza verbovisuale di Piermario Ciani
- ARTE & LINGUA**
- BARBARA PATELLA pp. 153-180
La versione elettronica del *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681)
di Filippo Baldinucci

Luciano Caruso, *Non parlate di colpa*, 1986-1988, pp. 52 di misure diverse, chiuso 23x25x2 cm, libro-opera, collage, tempera, inchiostri vegetali, nero di china, pastelli colorati, scrittura su carta. Firenze, Archivio Luciano Caruso, Fondo libri in copia unica, inv. 13. Foto: Filippo Marietti

SPERIMENTAZIONI TRA PAROLA E IMMAGINE NELLA SECONDA METÀ DEL NOVECENTO

a cura di
Sonia Puccetti Caruso e Giorgio Zanchetti



**UNDERGROUND POETRY:
L'ESPERIENZA VERBOVISUALE DI PIERMARIO CIANI**

Introduzione

Il complesso panorama delle ricerche verbovisuali del secondo Novecento è stato negli ultimi anni al centro di un rinnovato interesse da parte della critica, che ha portato ad approfondire diverse figure, momenti e movimenti del suo divenire e della sua capillare ramificazione, prendendo anche in esame le più svariate sperimentazioni a confine con altre pratiche artistiche, dalla fotografia all'intermedialità. Un'estensione di confini e sguardi che ha di fatto aggiornato le tradizionali categorie nel più ampio spettro della *visual culture*¹.

Esistono tuttavia ulteriori zone di frontiera della verbovisualità che rimangono sostanzialmente inesplorate, talvolta sottaciute perché aliene all'ufficialità del sistema artistico, se non talvolta perché alternative a esso. Tra queste, ad esempio, il Graffiti Writing (nato alla fine degli anni Sessanta come pratica di scrittura estetica), la Copy Art, le sperimentazioni editoriali legate alla controcultura e infine la Mail Art. Quest'ultima, in particolare, ha visto la partecipazione ai suoi numerosi eventi, perlopiù estemporanei, di diverse figure di rilievo della verbovisualità internazionale. La prima mostra italiana di Arte Postale si tenne a Milano nel 1973 presso il Centro Tool di Ugo Carrega: vi presero parte artisti di spicco della Mail Art (da Monte Cazazza a Guglielmo Achille Cavellini) accanto a numerosi protagonisti delle ricerche tra parola e immagine, come Adriano Spatola, Luciano Caruso, Mirella Bentivoglio, Anna e Martino Oberto, Ben Vautier, Amelia Etlinger, Wolf Vostell, Herman de Vries, Herman Damen, Jochen Gerz, Hans Clavin, Clemente Padín, Timm Ulrichs, Takahashi Shohachiro, Heinz Gappmayr, Vincenzo Accame, Giulia Niccolai, John Furnival e Maurizio Nannucci.

Sebbene spesso associato alla storia della controcultura e alle pratiche del networking in Italia, di cui è stato certamente una figura pionieristica², Piermario Ciani (1951-2006) (Fig. 1) è stato uno dei protagonisti più vivaci e sperimentali di questa 'verbovisualità altra', capace di muoversi in diversi territori di confine, ancora in attesa di rivalutazione storico-critica. Mescolando musica ed esoditoria, comunicazione visuale e pratiche di rete, Ciani ha sviluppato un suo personalissimo percorso tra parola e immagine, che abbraccia sostanzialmente un quarto di secolo, dal 1980 al 2005. Una ricerca che come un caleidoscopio ha cambiato continuamente forma, rimanendo però sempre coerentemente fedele a un'idea di smontaggio e rimontaggio dei testi e delle immagini, alle loro alterazioni e contraffazioni, ispirandosi in ciò – più che alle pratiche artistiche della poesia visiva – al *cut-up* letterario di William S. Burroughs e Brion Gysin, riferimenti centrali nell'immaginario di Ciani.

Il presente intervento intende ricostruire per la prima volta le tracce di questo particolare e multiforme percorso verbovisuale, attingendo a fonti in gran parte inedite provenienti dall'archivio dell'artista, giunto in donazione al Mart di Rovereto a inizio 2023. Fonti che affiancano una bibliografia anch'essa perlopiù sotterranea, disseminata in fanzine e pubblicazioni dal carattere in gran parte effimero, fatta eccezione per la corposa monografia *Piermario Ciani. Dal Great Complotto a Luther Blissett**, promossa dallo stesso Ciani nel 2000³.

Le opere, i documenti e le edizioni contrassegnate da un asterisco sono liberamente consultabili all'interno della digital library del Mart su Internet Archive, all'indirizzo <https://archive.org/details/mart-archivio-del-900>.

¹ Per un'introduzione generale si veda PINOTTI-SOMAINI 2016.

² BAZZICHELLI 2006 e FILENI 2010-2011.

³ BAJ-BARONI *ET ALII* 2000. Il volume presenta contributi, tra gli altri, di Enrico Baj, Valerio Dehò, Pablo Echaurren, Alessandro Del Puppo e Vittore Baroni, quest'ultimo sodale di Ciani in innumerevoli progetti artistici e editoriali e

Gli esordi

Sebbene i primi esiti delle sperimentazioni tra parola e immagine e della ripetizione differente in Ciani risalgano ai primi anni Ottanta, i prodromi di tali ricerche sono già ravvisabili nel decennio precedente, a partire dalla breve stagione pittorica legata alle ricerche analitiche prossime all'Op Art, intraprese dall'artista tra il 1974 e il 1976⁴. Parte di questa produzione anticipa di un lustro la pratica di scomposizione e ricomposizione delle immagini, declinandola però in chiave pittorica: nell'opera *N. 20* (1976), ad esempio, la superficie del dipinto è scandita da fitte serie di riquadri modulari che procedono per sottili variazioni cromatiche. Non è un caso che l'opera sia stata a sua volta utilizzata nel 1982 come sfondo scenografico per la serie di autoritratti xerografici *A costo di ripetermi**, in cui il dipinto in questione, alle spalle dell'artista, diventa un pattern decorativo di volta in volta diverso, fino alla sua completa sostituzione con paesaggi artificiali⁵.

La vivacità delle culture alternative attrae Ciani fin dal fatidico 1977: a Udine frequenta il Centro Sociale di Via Micesio, partecipa all'esperienza di Radio Talpa e del Collettivo Casarossa, documenta in una serie di fotografie i giovani in rivolta afferenti al movimento degli Indiani metropolitani⁶. Sono gli inizi della sua passione per il mezzo fotografico, che si sviluppa ulteriormente nel 1979, quando frequenta un workshop con il fotografo americano Will McBride, tenutosi a Venezia in occasione della manifestazione *Venezia 79. La Fotografia*. Inizia così a fotografare in bianco e nero scene inanimate a tratti surreali – manichini, luna park disabilitati, vedute urbane notturne – ma anche la scena post-punk e new wave di Pordenone, radunatasi sotto la sigla collettiva di The Great Complotto, di cui diviene di fatto il fotografo ufficioso nel corso dei primi anni Ottanta⁷. Per uno di questi gruppi, il Thee Waalt Disney, produce nello stesso anno uno dei primi manifesti punk italiani, mescolando fotografia, dirty comics⁸ e diverse tipologie di lettering.

Ancora nel 1979 Ciani fonda, assieme ad altri sodali, il Centro di Documentazione Libreria a Udine, uno spazio alternativo che in quell'anno ospita concerti con musicisti come Toshinori Kondō, spettacoli teatrali, reading con Allen Ginsberg, Fernanda Pivano, Gregory Corso, Peter Orlovsky, Julian Beck e Judith Malina (Fig. 2)⁹, così come mostre di Lorenzo Mattotti e Pietro Carnelutti, una delle matite di punta della rivista underground «Puzz». In quest'anno particolarmente fecondo inizia a fondere le sue diverse passioni – fotografia, musica e produzioni dal basso – nel progetto di una rivista alternativa, che uscirà nel giugno del 1980 col nome di «115/220»*.

Sulle pagine di questo numero unico appaiono dei foto-fumetti sperimentali di Ciani, alcuni dei quali costituiscono le sue prime ricerche tra parola e immagine: in particolare in una serie di tavole con sue fotografie della band bolognese Gaznevada, nelle quali i testi hanno una pura valenza semantica, mescolando indistintamente lettere, cifre e caratteri speciali della macchina da scrivere (Fig. 3). Sulla fanzine appare anche la sigla «Mind Invaders», un *alter ego* di Ciani utilizzato dal 1979 per creare scompiglio nel mondo musicale, secondo pratiche prossime

preziosa fonte di informazioni anche per questa nostra ricerca. Per un'introduzione generale sull'artista si vedano anche FILENI 2010-2011 e lo speciale *Piermario Ciani. Un anno dopo* di «Arte Postale!» (PIERMARIO CIANI 2007).

⁴ Tre di queste opere sono giunte in donazione al Mart assieme alle carte d'archivio, mentre altre sono conservate presso il Museo d'arte moderna e contemporanea di Udine (Casa Cavazzini) e presso il Comune di Bertolò. Sulla produzione pittorica di Ciani, si veda BAJ-BARONI ET ALII 2000, pp. 5-9.

⁵ Sulla serie si vedano PIERMARIO CIANI 1988 e DOGHERIA 2024.

⁶ Nel Fondo Ciani è conservato un album con diversi documenti riguardanti il movimento del '77 a Udine. Si tratta di ritagli stampa, ciclostilati e diverse fotografie.

⁷ Sul Great Complotto si veda in particolare MAZZOCUT 2005.

⁸ Ovvero i remake fumettistici in chiave umoristico-pornografica di classici del cinema e del fumetto. Si veda BORTOLINI-DEL BUONO-TRIPODI 1977.

⁹ Si vedano PIVANO 1979 e 2004, p. 179 (ove appare anche uno scatto di P. Ciani non ricondotto all'autore).

al *détournement* situazionista: il nome ricondotto a un gruppo musicale (in verità inesistente) appartenente al Great Complotto, con tanto di (false) recensioni, sia positive che negative, di concerti e interviste, poi rilanciate anche da testate musicali ufficiali. La sigla viene contemporaneamente promossa anche in una serie di ciclostilati verbovisuali, risalenti al 1980-1981¹⁰: se alcuni si riferiscono a eventi reali (concerti, performance), la maggior parte plagia la comunicazione mainstream con finalità auto-pubblicitarie: falsi comunicati stampa, falsi sondaggi, false autobiografie, perfino falsi prodotti, come il Granchiola M. 1: uno speciale giradischi con due testine in grado di suonare contemporaneamente i due lati del vinile sperimentale del gruppo.

Alla fanzine «115/220» segue, nel novembre 1980, «Onda 400»*, con allegato un vinile con tracce di varie band del Great Complotto, compreso un brano siglato sempre «Mind Invaders»¹¹; l'inesistente gruppo è documentato anche all'interno della rivista, con un falso scoop sulla band che rappresenta una parodia dei reportage scandalistici. Anche in questo numero unico, realizzato in collaborazione con il periodico controculturale «Poesia Metropolitana», Ciani mescola i suoi vari interessi: musica, fotografia¹² e sperimentazioni grafiche, tra cui anche alcuni foto-fumetti verbovisuali. Nelle cinque pagine di *Cellophane Parade*, ad esempio, troviamo un utilizzo di diversi tipi di font (anche sovrapposti), alfabeti immaginari e, all'interno dei balloon, la sostituzione del testo con pattern decorativi, tipici di molta produzione grafica di Ciani degli anni Ottanta.

Accanto a tali produzioni ibride, che mescolano fotografia, eseditoria, musica e sperimentazioni grafiche, ne convivono altre più prettamente artistiche, che intrecciano spesso parola e immagine. Al 1980 risalgono ad esempio alcuni ritratti composti da lettere, numeri e caratteri speciali, molto prossimi all'ASCII Art. In due casi, conservati all'Archivio del '900 del Mart di Rovereto, i ritratti ottenuti sono stati successivamente alterati con elementi a collage e l'utilizzo di plastiche colorate trasparenti¹³ (Fig. 4).

Il 1981 è un anno particolarmente intenso nel percorso artistico di Ciani. All'attività fotografica si affianca quella xerografica, nella quale l'artista processa i propri scatti utilizzando una Rank Xerox 6500, un complesso antenato delle odierne fotocopiatrici a colori. Ad avviare una pratica artistica di un mezzo fino ad allora solo commerciale-burocratico come la xerografia sono stati nel corso degli anni Sessanta, da una parte, gli artisti della Pop Art come Andy Warhol e Robert Rauschenberg, dall'altra una figura complessa e geniale quale Bruno Munari che, oltre a praticarne l'uso, lo teorizzò in diversi interventi¹⁴. Ciani si avvicina a tale pratica non in maniera passiva, ma sperimentando varie soluzioni; inizialmente facendo esplodere violentemente i contrasti delle immagini per renderli più affini all'estetica dei gruppi new wave, affidando quasi interamente il processo di trasformazione all'innovativo macchinario.

Successivamente, nel giro di pochi mesi, intervenendo direttamente nel processo di creazione dell'immagine: sfruttando il meccanismo di riproduzione del macchinario, che prevedeva un triplice passaggio di colore (uno per il rosso, uno per il giallo, uno per il blu), Ciani crea tre copie dell'immagine originale, copie che vengono alterate con inchiostri, elementi a collage e fogli plastificati colorati. Queste copie, diventate così esse stesse degli originali,

¹⁰ Tali ciclostilati sono conservati nel Fondo Ciani al Mart.

¹¹ In realtà si tratta di una traccia senza contenuto sonoro: contiene solo alcuni secondi di silenzio.

¹² La doppia pagina centrale riproduce, ancora sotto la sigla «Mind Invaders», un suo scatto che in quello stesso anno aveva vinto il primo premio al 3° Concorso Regionale Città di Udine.

¹³ Le due opere sono state recentemente esposte all'interno della mostra *Nuove opere per le Collezioni del Mart* (a cura di Denis Isaia con Gabriele Salvaterra, da un'idea di Vittorio Sgarbi e Sergio Restelli, Rovereto, Mart, 7 dicembre 2023 - 3 marzo 2024).

¹⁴ Si veda su tutti *XEROGRAFIE ORIGINALI* 1977. Per un'introduzione generale sulla Copy Art si rimanda in particolare a *XEROGRAFIE ORIGINALI* 1977, FIRPO-ALEXANDER-KATAYANAGI 1978, BARONI 1985, BARONI-CAMPITELLI ET ALII 1985 e BARALDI-CHIUCHIOLO-DENTI 1991. Per l'utilizzo della xerografia negli anni *post* 2000 si vedano *COPY MACHINE MANIFESTOS* 2023 e *PUNXEROX* 2023.

vengono sostituite sul macchinario a ciascun passaggio di colore, creando in questo modo una xerografia originale dalle tonalità fortemente postmoderne¹⁵. Intervendo sui tempi di esposizione, sull'ordine di scansione delle immagini, modificando l'inchiostrazione (ad esempio con la trielina) o utilizzando altri espedienti, l'artista poteva ottenere un numero potenzialmente infinito di varianti segnico-cromatiche dello stesso soggetto. In seguito, come vedremo, le ricerche xerografiche¹⁶ – che vedono Ciani esporre assieme ad altre figure di primo piano della Copy Art, come Bruno Munari, Stefano Tamburini, Giacomo Spazio e Pierluigi Vannozzi – vengono declinate poco oltre la metà degli anni Ottanta anche in chiave verbovisuale.

La xerografia non è tuttavia l'unico campo d'azione sperimentato da Ciani in questi esordi di anni Ottanta: ancora al 1981-1982 risale ad esempio una serie di collage* verbovisuali in piccolo formato, siglati sempre «Mind Invaders», realizzati rielaborando materiali provenienti dai rotocalchi, soprattutto pubblicità, e in qualche caso testi e fotografie dello stesso artista (Figg. 5-7). Questi lavori, che alternano critica sociale a ironiche provocazioni, attingendo talvolta anche a materiale pornografico¹⁷, ebbero una circolazione molto limitata all'interno dei circuiti alternativi, come la fanzine di Mail Art «K.S.» di GX Jupiter-Larsen, nella quale alcuni collage vengono riprodotti in bianco e nero.

Il lungo, fecondo sodalizio con Vittore Baroni risale sempre al 1981, e si intensificherà nei successivi venticinque anni, fino alla scomparsa di Ciani. Il terreno d'incontro è una nuova rivista sperimentale, chiamata «50%»*, visto che il progetto e le pagine a disposizione sono equamente divise tra i due artisti¹⁸. Rispetto alle due precedenti fanzine, «50%» guarda più agli *assembling magazine*, le riviste d'artista in forma di contenitore. In particolare l'edizione speciale in 100 copie della rivista, chiamata «100%», si presenta come una scatola che contiene, assieme al fascicolo, tre vinili, adesivi, cartoline d'artista e opere dello stesso Ciani, ma anche di Massimo Giacon, Katerini Rubini e Vittore Baroni. La parte curata da Ciani, ancora con lo pseudonimo Mind Invaders, presenta diverse composizioni verbovisuali, con rimandi all'estetica Do It Yourself (di seguito DIY) post-punk e al mondo delle autoproduzioni musicali. Di particolare interesse una pagina ritagliabile su carta adesiva, che permette di trasformare un qualsiasi disco e una qualsiasi audiocassetta in un (non-)album dei Mind Invaders, tramite delle etichette da applicare sui supporti sonori, per falsificarli (Fig. 8). Con la stessa ottica di sovversione dei media è inoltre presente – sempre ritagliabile e assemblabile – la cover di un disco bootleg dei Mind Invaders, un presunto live registrato a Firenze e Milano.

All'interno della rivista, pubblicata come edizioni TRUX, viene annunciata l'uscita di una nuova produzione editoriale, naturale seguito di «115/220», «Onda 400» e «50%». «6», questo il nome della nuova impresa, sarebbe dovuto uscire con un'audiocassetta allegata. Non vide mai la luce, perché di lì a poco sarebbe nato un nuovo progetto totalizzante, che coinvolse Ciani fino al 1987: *Trax*.

Trax (1981-1987)

«TRAX è un corpo misterioso vagante nello scenario dei media 'giovani' dei primi anni Ottanta: una cospirazione internazionale, un sistema impersonale, un network (una 'rete') autonomo e

¹⁵ È lo stesso artista a spiegare dettagliatamente la tecnica utilizzata (cfr. PRANDO 1986, p. 68). Sull'attività foto-xerografica di Ciani nel corso dei primi anni Ottanta e i contributi a riguardo da parte di storici e critici della fotografia quali Claudio Marra e Italo Zannier, si vedano DOGHERIA 2024 e 2025.

¹⁶ Sull'attività xerografica di Ciani si vedano *ELETTROGRAPHICS* 1984, *PIERMARIO CIANI* 1988, *BRANZAGLIA* 1994, *DOGHERIA* 2024 e 2025.

¹⁷ Su tale aspetto della produzione di Ciani si veda GIROMINI 2004.

¹⁸ Sebbene con un ruolo marginale, alla fanzine collaborerà anche Massimo Giacon, autore di alcune grafiche contenute all'interno. I materiali preparatori di «50%» realizzati da Ciani e Baroni, dai disegni originali ai lucidi per la stampa, sono conservati nell'archivio dell'artista al Mart.

indipendente. Esistono molti punti di riferimento, ma sono più interessanti gli spazi vuoti. TRAX si adegua solo in parte a qualsiasi tipo di realtà: la ricerca elettronica, la musica industriale, la Mail Art, la Copy Art, la poesia visiva e sonora, il *cut-up*, la performance ecc. TRAX frantuma le forme consuete del disco, della audiocassetta, della rivista o dell'opera grafica, creando una serie di 'work in progress' smontabili e rimontabili a piacimento dal fruitore»¹⁹.

L'attività di *Trax* – una delle prime e più complesse forme di networking in Italia, che tra il 1981 e il 1987 coinvolse oltre cinquecento artisti internazionali – è stata dettagliatamente ricostruita già nel 1987 dai suoi stessi protagonisti: Piermario Ciani e Vittore Baroni, assieme a Massimo Giacon²⁰. Le espressioni di questa sigla autodefinitasi «sistema modulare a compatibilità illimitata» furono molteplici: riviste sperimentali spesso in forma di contenitore, supporti sonori di varia natura, opere grafiche e xerografiche, eventi, video, performance e perfino abiti. In tale multiforme attività Piermario Ciani si è occupato principalmente della parte grafico-visiva del progetto, e non sono rare le sue sperimentazioni che rimandano a un'idea di scomposizione e ricomposizione dell'immagine all'interno del dispositivo dell'opera, tramite la tecnica del collage, con esiti spesso prossimi a quelli dei poeti visivi e, come vedremo, anche dei poeti sonori.

La prima uscita di *Trax*, ad esempio, *Trax 0681 XACT* (1981, interamente realizzato da Ciani), si presenta come una serie di tavole A4, ognuna composta da venti immagini di 5x5 cm di particolari anatomici ricavati da riviste per adulti, in cui l'originario significato pornografico viene smontato e ricomposto in chiave classificatoria, da entomologo. Le forbici, strumento-icona sia dei poeti visivi sia della cultura DIY delle fanzine, vengono omaggiate da Ciani in alcune cartoline xerografiche nel corso degli anni Ottanta, una delle quali è allegata a un'altra uscita di *Trax*, il cofanetto *Trax0282 Horrorbox* (1982).

L'operazione di smontaggio e rimontaggio dei contenuti viene traslata da Ciani anche in una dimensione sonora, anticipando pratiche di networking musicale oggi molto diffuse. Il vinile *0982 XTRA* (1982), progettato da Ciani coinvolgendo dieci musicisti internazionali, contiene dieci tracce che sono il frutto del lavoro di taglio, modifica e ricucitura del suono da parte di più autori. Un audio-collage collettivo che rimanda a talune sperimentazioni di poesia sonora (si pensi ad esempio a *Poesia auditiva* di Lucia Marcucci, 1970, collage acustico di varie trasmissioni radiofoniche), portando al contempo alla scomparsa dell'unicità dell'autore, come rivendicato nella presentazione dello stesso vinile: «Trax 0982 XTRA propone brani senza compositore eseguiti da ensemble inesistenti di persone che si sono incontrate solo attraverso una rete di tecnologie di riproduzione e mezzi di comunicazione».

Nello stesso anno, con *Trax140282*, avvia il progetto di Mail Art *Transform & Send Back*: tramite un timbro a forma di bacio e dell'inchiostro rosso, marchia decine di cartoncini e li spedisce in giro per il mondo nella fitta rete dei suoi contatti, chiedendo ai destinatari di effettuare un intervento artistico e di restituirgli poi questi cartoncini diventati nel frattempo cartoline d'artista in esemplare unico; una di queste – conservate a decine tra le carte dell'artista al Mart – verrà pubblicata nel febbraio del 1985 in copertina del n. 69 di «Alfabeta».

La cartella *Trax 0183 Co.Mix*²¹, edita da Campanotto – casa editrice tutt'altro che marginale nell'ambito delle ricerche verbovisuali²² –, risale al 1983. Si tratta di sei serigrafie 50x30 che mescolano, con sovrapposizioni di colori, immagini e onomatopee attinte dal mondo dei fumetti (Figg. 9-10). In ogni tavola è antologizzato un singolo suono, dallo squillo della sveglia al colpo di pistola, fondendo così nelle opere verbovisualità e sonorità rumoriste di gusto neofuturista. Come ha evidenziato Vittore Baroni in uno dei testi che accompagnano la cartella,

¹⁹ *LAST TRAX* 1987, p. 4.

²⁰ Ivi. Cfr. anche *OUT OF THE GRID* 2024, pp. 104-109, e *TORCINOVICH* 2020, pp. 172-179.

²¹ CIANI 1983.

²² La casa editrice Campanotto fu fondata da Marcello Conti negli anni Settanta a Pasian di Prato (Udine); particolarmente significativa la collana *Zero Visual* che ha ospitato oltre cinquanta poeti visivi.

i riferimenti – oltre che la poesia visiva – sono le ricerche tipografiche futuriste, le ricerche della poesia sonora, ma anche il mondo colorato e pop di Elio Fiorucci che caratterizzava buona parte dell'immaginario giovanile di quegli anni. Parallelamente, Ciani progetta una trasposizione sonora di queste tavole: un'omonima traccia audio rumorista che antologizza in forma musicale le varie onomatopее, della durata di 3'05"²³. L'idea della scomposizione e ricomposizione di tavole di fumetti era già stata anticipata da Ciani l'anno precedente, in una tavola inviata (assieme a un'altra, dall'accento più grafico) alla mostra di poesia visiva *Poema colectivo: Revolución*, tenutasi a Città del Messico nel 1983, organizzata dal gruppo Colectivo 3²⁴ (Fig. 11).

Accanto alle forbici, la fotocopiatrice, altro elemento cardine della cultura DIY e al contempo di parte dell'esoeditoria d'artista. Abbiamo già ricordato come fin dal 1981 Ciani abbia utilizzato la tecnica xerografica per alterare, modificare, duplicare e reinventare le proprie immagini fotografiche, tramite l'utilizzo della Rank Xerox 6500. Tuttavia, all'interno del progetto *Trax*, vale la pena di ricordare non solo il suo ruolo d'autore, ma anche di organizzatore di eventi di Copy Art. Al 1985 risale ad esempio la mostra *Xerographica*, curata da Ciani assieme a Baroni e a Vannozi a Forte dei Marmi²⁵. In quell'occasione viene presentata anche la prima cartella della serie *Trax UNLA4, Défilé elettrostatico*, raccolta di xerografie di trentotto autori internazionali, da Guglielmo Achille Cavellini a Shōzō Shimamoto. La collana *Trax UNLA4*, dedicata al variegato mondo della Copy Art, con frequenti interconnessioni tra parola e immagine, prosegue con diverse altre cartelle, sia monografiche (Ciani, Vannozi, Baroni e altri) che collettive (come *Ricordando Man Ray* e *American Size*, quest'ultima dedicata ad autori statunitensi), per un totale di sedici folder diffusi tra il 1985 e il 1986.

Ancora nel doppio ruolo di autore-organizzatore, nel 1987 Ciani cura la mostra di cartoline xerografiche *Rispondere a toner*, tenutasi a Pordenone, presso uno spazio informale chiamato Stato di Naon (poi anche a Parma, Milano, Umbertide e Firenze), occupandosi anche della grafica del catalogo²⁶. Nello stesso anno, ancora negli spazi dello Stato di Naon, partecipa alla mostra *Alfabetiche visioni. Dalla collezione di poesia visiva della rivista Zeta* (8 novembre - 5 dicembre 1987), evento per il quale progetta anche la comunicazione e che riconferma il suo muoversi contemporaneamente dentro e fuori l'ufficialità dell'arte.

Poesia visiva xerografica

Sempre attorno alla metà degli anni Ottanta, parallelamente alle varieguate ricerche di *Trax*, Ciani continua le sue indagini sul mezzo xerografico²⁷. Se le opere dei primi anni – perlopiù dal 1981 al 1983 – appaiono come rielaborazioni in chiave decorativo-postmoderna di fotografie scattate

²³ Il brano è stato realizzato da Maurizio Soranzo (synth), Hermes Ghirardini (percussioni), Ado Scaini (voce), Piermario Ciani (ideazione e mixaggio). La traccia è stata pubblicata nel 1984 da Xtract Records (Londra) nel doppio album *Three Minute Symphony*. Un'opera che precorre queste ricerche rumoriste sulle onomatopее dei comics è *Stripsody* di Eugenio Carmi, edita nel 1966 con prefazione di Umberto Eco e vinile con interpretazione sonora di Cathy Berberian.

²⁴ Le due grafiche originali sono conservate nell'archivio dell'artista.

²⁵ Galleria Comunale d'Arte Moderna, 1°-30 agosto; si veda BARONI-CAMPITELLI ET ALII 1985.

²⁶ *RISPONDERE A TONER* 1987.

²⁷ Attorno alla metà degli anni Ottanta le xerografie di Ciani appaiono in diversi eventi espositivi, come *Copy Art* (a cura di Marco Bertin, Castel d'Azzano, Centro di Fotoscultura, 4-19 gennaio 1985, ove espone assieme a Bruno Munari), *Fotografare la musica* (a cura di Toti Carpentieri, Lecce, Castello di Carlo V, 13-28 luglio 1985), *Xerographica. Mostra internazionale di fotocopie d'autore* (a cura di Piermario Ciani, Forte dei Marmi, Galleria d'Arte Moderna, 1°-30 agosto 1985, cfr. BARONI 1985), la personale *Italian Fresh Flesh Flashes* (Pordenone, Stato di Naon, 1986) e quella presso il Museum für Fotokopie di Mülheim an der Ruhr (4 maggio - 12 giugno 1986). Particolarmente significativa in questi anni anche la partecipazione alla sezione sugli anni Ottanta della mostra *Laboratorio di fotografia. La sperimentazione fotografica in Italia 1930/1980* (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 19 febbraio - 14 marzo 1983), per la quale si veda *LABORATORIO DI FOTOGRAFLA* 1983.

dallo stesso artista, quelle degli anni successivi sperimentano altre vie offerte dal mezzo xerografico, con esiti talora prossimi alla poesia visiva.

Un primo gruppo di questi lavori risale al 1983 circa. Si tratta di immagini create in una dimensione quasi performativa, aggiungendo e togliendo gli oggetti sul piano di riproduzione nel corso della registrazione meccanica dell'immagine, secondo la tecnica detta di 'presa diretta'. Alcune di queste opere presentano scritte estrapolate da edizioni del progetto *Trax*, mescolate a monete, gettoni telefonici e alle stesse mani dell'artista, facendo così entrare uno dei mezzi di creazione dell'opera nell'opera stessa. Altri lavori, nati all'incirca nello stesso periodo, condensano nell'immagine alterata il processo creativo: una serie di fogli con alfabeti vengono ad esempio mossi sul piano di lavoro della Rank Xerox 6500 durante la ripresa, secondo un espediente tipico della xerografia chiamato 'mosso', che porta a effetti di allungamento, distorsione o compressione delle immagini²⁸ (Fig. 12).

L'anno successivo realizza una serie di stampe che rielaborano attraverso il mezzo xerografico figurazioni estrapolate dai media. In particolare un gruppo di queste, impresse su cartoncino giallo in rosso e blu, presenta particolari di immagini (con relative didascalie) provenienti da ritagli stampa, nello specifico una composizione di armi e munizioni sequestrate dai carabinieri (Fig. 13). Attraverso la scomposizione cromatica della xerografia e l'inserimento di pattern decorativi sullo sfondo, queste iconografie *noir* vengono reinventate in chiave giocosa e decontestualizzate in chiave pop²⁹. All'incirca coeva a questa serie è un'altra xerografia documentata al Mart in due varianti di colore che ha al centro nuovamente una pistola. Ma in questo caso l'immagine estrapolata è alchemicamente mescolata, attraverso la tecnica xerografica, con la fonte di provenienza: la prima pagina di un numero del quotidiano «Il Gazzettino» di Udine (Fig. 14). L'immagine della pistola e l'apparato testuale della pagina di giornale trovano così fusione in un brillante postmodernismo cromatico, quello stesso che caratterizza buona parte della produzione xerografica di Ciani dei primi anni Ottanta.

La desemantizzazione di parole e immagini spesso violente, attinte da rotocalchi e quotidiani, smontate e rimontate in chiave ora critica, ora decorativa, torna in altre xerografie dello stesso periodo, aventi come oggetto episodi di cronaca in Iran, Corea, Cile. Tra le carte d'archivio è possibile apprezzare il divenire di alcune di queste opere: di un ritaglio stampa di un giovane manifestante preso a calci dalla polizia di Pinochet, ad esempio, sono presenti sia le tre matrici alterate usate per la creazione dell'opera (una con le figure umane cancellate, una con lo sfondo cancellato, la terza con dei ritocchi decorativi a pennarello), sia tre xerografie originali in altrettante varianti cromatiche (Fig. 15).

Nello stesso periodo Ciani crea una delle sue opere verbovisuali più emblematiche, realizzata con la tecnica xerografica secondo la modalità descritta poco sopra. Si tratta di un ritratto tra parola e immagine di Ernest Hemingway (Fig. 16). In questo caso le tre matrici all'origine della xerografia non sono semplici copie ritoccate, ma dei veri e propri collage che hanno come base comune una celebre fotografia dello scrittore americano (Fig. 17). Collage frutto a loro volta di un mix di sovrapposizioni pop (come il logo della Coca-Cola applicato a parte del volto) e viraggi in negativo di pagine di giornale (nuovamente da «Il Gazzettino»), che rendono ancora più difficile distinguere i concetti di copia e originale nel lavoro di Ciani.

L'aspetto ludico della scomposizione e ricomposizione delle parole e delle immagini, rivendicato dallo stesso Ciani in diverse occasioni – «mi piace fabbricare immagini come fossero giocattoli», afferma l'artista nel 1987 nel corso di un'intervista³⁰ –, a partire dal 1986 estende ulteriormente i propri confini. Nella serie *Dal video*, presentata quell'anno in un'omonima

²⁸ Sulle tecniche della xerografia, si vedano ad esempio RIGAL 1985, pp. 8-9, e soprattutto BARALDI-CHIUCHIOLO-DENTI 1991, pp. 28-48.

²⁹ Una di queste opere è pubblicata in BRANZAGLIA 1987, p. 49.

³⁰ BALESTRA 1987, p. 160.

personale presso la Ken Damy Photogallery di Milano³¹, Ciani attinge le immagini *ready made* da rielaborare direttamente dal televisore, tramite una videocamera, e le processa successivamente sempre tramite il mezzo xerografico, mescolandole ad altre fonti visive che vedono la compresenza di numeri, parole e iconografie rubate da pubblicità e televendite (Fig. 18).

Oltre la xerografia

Tra il 1985 e il 1986 Ciani inizia ad utilizzare anche un computer MSX 2³² per l'alterazione, ma anche la creazione *ex novo*, di immagini in computergrafica³³. Il nutrito archivio digitale dell'artista attende ancora di essere esplorato³⁴; tuttavia a restituire la rilevanza di tali ricerche è un gruppo di diapositive del 1987-1988 che documentano tali lavori. Molti sperimentano in forma digitale le ricerche estetiche sul lettering e la sua trasformazione in immagine: ora tramite l'invenzione di nuovi alfabeti decorativi, ora omaggiando il progetto di networking *Trax* (Fig. 19), ora con l'utilizzo giocoso di un pennello digitale per abbozzare ironici slogan (*I am a chip artist!*, Fig. 20; *Drive your art disk!*), ora infine per creare una serie di varianti di immagini digitali, come nella serie *Twins*.

Altre diapositive presenti nell'archivio dell'artista non documentano opere d'arte, ma costituiscono parte integrante del processo creativo, aprendo un nuovo fronte sperimentale. Sempre sul finire degli anni Ottanta Ciani inizia infatti a modificarle, talvolta intervenendo su propri scatti con colori per vetri³⁵, talvolta agendo in maniera più complessa, utilizzando più strati di pellicola trasparente sulla quale applica poi colori brillanti, ma anche minuscole immagini e caratteri alfabetici trasferibili Letraset (Fig. 21). Queste opere in miniatura, di fatto dei positivi fotografici diretti, hanno in realtà un puro valore di matrice: non vengono infatti proiettate, ma sviluppate fotograficamente, oppure ingrandite tramite una Canon Laser Copier, da poco approdata in Europa, decisamente più precisa nel restituire i dettagli cromatici rispetto alla xerografia³⁶. Diversi di questi minuscoli lavori evidenziano una ricerca tra parola e immagine, presentando sequenze di lettere, oppure scomposizioni di caratteri alfabetici innestati su fondi dalle cromie elettriche, talvolta arricchiti da minimi elementi iconografici, come cuori o caramelle, o il volto stesso dell'artista.

A proposito di Arte

Pur proseguendo le sperimentazioni sulla scomposizione e ricomposizione delle immagini fotografiche, a partire dai primi anni Novanta Piermario Ciani intraprende un'ulteriore ricerca, più direttamente affine al linguaggio verbovisuale. *About Art – A proposito di Arte*, sviluppato tra

³¹ PIERMARIO CIANI 1988, p. 6.

³² In CIANI 2000 Ciani riferisce solo dello standard informatico MSX 2, senza specificare la marca del computer, che rimane pertanto a oggi ignota, nonostante un'indagine effettuata presso alcuni sodali del tempo e l'analisi del materiale fotografico.

³³ Già nel 1983 Ciani aveva sperimentato un computer VIC 20 per lavorare ad alcune parti di *Non tutti amano il dolce*, un film d'artista che, realizzato con Daniele Pinni e presentato nello stesso 1983 al Caffè Voltaire di Firenze, risulta essere un collage di spezzoni televisivi, come un *Blob* avanti lettera.

³⁴ Si tratta di oltre cinquecento supporti informatici tra floppy disk, cd rom, zip 100, SyQuest 270 e D2. Recentemente (giugno 2024) i dati sono stati recuperati da questi supporti obsoleti attraverso un controller *fluxengine* tramite un intervento degli informatici dell'Associazione Culturale Verdebinario di Rende (Cosenza).

³⁵ Si veda ad esempio la serie *Interpretazione del Po*, 1988, esposta lo stesso anno a Rovigo all'interno della mostra *Interpretazione del Polesine*, curata da Italo Zannier. Le diapositive ritoccate originali sono conservate nell'archivio dell'artista.

³⁶ PIERMARIO CIANI 1988, p. 11.

il 1991 e il 1994³⁷, è un ciclo di collage di titoli di quotidiani e riviste contenenti la parola *arte*, innestata però in contesti che sono sempre extra-artistici: *L'arte di tacere*, *Il rumore diventa arte*, *L'arte di riparare le cose*, ecc. Una campionatura semantica, al contempo algida e giocosa, che mescola indistintamente font e situazioni, il tutto raccordato da un colore piatto di fondo (Figg. 22-23). Ma ancora una volta l'*unicum* diviene *variatio*, tramite una serie di trasformazioni rese possibili dalla computergrafica e dall'utilizzo di una stampante³⁸, che, lasciando invariate le composizioni verbovisuali, ne altera le cromie seguendo moduli geometrici astratti. Alcune di queste opere, dopo essere state esposte anche in diverse personali dal carattere informale³⁹, vennero presentate da Sarenco ed Enrico Mascelloni nel 1998 all'interno della mostra *Poesia totale* al Palazzo della Ragione di Mantova⁴⁰. La rassegna mantovana, e il corposo catalogo in due volumi che ne rappresenta la naturale estensione, intende superare le tradizionali categorie per abbracciare la complessità delle ricerche del rapporto tra parola e immagine, includendo anche correnti come Fluxus, la poesia sonora e la Mail Art. La presenza di Ciani all'interno della mostra, inoltre, non è limitata alle opere della serie *A proposito di Arte*: nel catalogo è ad esempio citato Luther Blissett⁴¹, celebre nome multiplo utilizzato in più contesti di guerriglia culturale di cui Ciani fu uno dei fautori, mentre nell'ampia antologia dedicata all'editoria della poesia sperimentale è riprodotto anche *La morte del libro. Il declino della stampa della società contemporanea* (Bertiolo, AAA Edizioni, 1996), libro d'artista di Erica Moira Pini, che nient'altro è che l'anagramma di Piermario Ciani.

La pratica del remixaggio catalografico del termine *arte* viene praticata da Ciani negli stessi anni anche in altri contesti artistici, più prettamente grafici. Nel 1990 avvia il progetto *Art is the beginning of something else*, una serie di grafiche modulari realizzate al computer in cui il termine «ART», in lettere capitali, non rappresenta altro che la radice di altri termini inglesi semanticamente extra-artistici, come *ARTeriosclerosis*, *ARTicle*, *ARTillery* e così via. A partire dal 1991 l'ideazione di tale giocoso inventario, che presenta diverse affinità con le ricerche della poesia concreta, approda in opere pienamente compiute elaborate a colori nuovamente in computergrafica, attraverso due diversi percorsi: dapprima nuovamente con la creazione di stampe con procedimenti low cost; dall'altra, nel 1992, con una serie di sedici sticker (racchiusi in un unico foglio 30x21), utilizzati in diversi contesti, a iniziare dal circuito mailartistico (Fig. 24).

Minimalia verbovisuali: adesivi e francobolli

L'utilizzo di adesivi come mezzo artistico non è per Ciani un espediente estemporaneo, ma una pratica vissuta intensamente in questi anni, tanto da rendere l'artista uno dei precursori della Sticker Art, affermatasi in seno alla Street Art solo nei primi anni Duemila. A partire dal 1991 Ciani inizia a creare decine di sticker giocosi e concettuali*, spesso dal significato paradossale, ispirati ad artisti come Yves Klein, Marcel Duchamp e Ben Vautier. Una sessantina tra questi, in parte realizzati in collaborazione con Vittore Baroni, è riprodotta in un leporello prodotto in proprio nel 1992, intitolato *Free stickers catalogue**. Come specificato nella brochure, si tratta perlopiù di adesivi stampati a due colori in 250 copie, distribuiti gratuitamente nel circuito della Mail Art, ma anche utilizzati dallo stesso Ciani in azioni urbane, interagendo con altre forme di comunicazione pubblica, come documentato da una serie di diapositive del 1991 presenti

³⁷ Nell'archivio dell'artista sono conservate sedici di queste tavole formato A3, numerate progressivamente, assieme a una successiva, priva di numerazione, datata 38 agosto 1998.

³⁸ BRANZAGLIA 1994, p. 128.

³⁹ Ecklo (Belgio), De Media, 3-31 gennaio 1992; Vittorio Veneto, Spazio Mu, 29 febbraio - 15 marzo 1992; Zierikee (Olanda), Galerij, 16 marzo - 16 aprile 1992; Belluno, Dodo's Club, 6-29 febbraio 1993; Trieste, Galleria Comunale, maggio-giugno 1993; Concordia Sagittaria, Cinema Comunale, maggio-giugno 1998.

⁴⁰ *POESIA TOTALE* 1998, I, p. 112.

⁴¹ Ad esempio ivi, II, p. 711.

nell'archivio dell'artista⁴². Se alcuni degli sticker verbovisuali riprendono le riflessioni di Ciani sul contesto dell'arte (*Do not cross. Art dealers at work; Look out! Everything can be art; Open here contents masterpieces*), talvolta omaggiando altri artisti (*Ceci n'est pas un adhesif; Blue Klein guaranteed; Ben Vautier had nothing to do with this*), altri ancora si presentano come dei cortocircuiti semantici nei confronti dello spettatore, andando a interagire con i luoghi stessi d'affissione (*Non credere a quello che leggi qui; Danger radioactive sticker; Premere qui; I wasted ten seconds of my life peeling off this sticker; Guasto*)⁴³.

Nel 1992 l'utilizzo creativo degli sticker viene sviluppato ulteriormente sempre assieme a Vittore Baroni con la creazione dello Stickerman Museum, ente fittizio promotore di eventi e mostre legate all'utilizzo creativo e comunicativo dell'adesivo⁴⁴. Tale progetto sperimentale continuerà lungo tutto il corso degli anni Novanta, attraversando l'esperienza del Luther Blissett Project e innestandosi anche in eventi espositivi di rilievo, come la mostra *Sentieri interrotti*⁴⁵ a Bassano nel 2000 o la XLVIII Biennale di Venezia (1999), per la quale Ciani crea diversi sticker in collaborazione col Gruppo Oreste; in tale occasione partecipa insieme a Vittore Baroni e Pino Boresta a un incontro sugli sticker autoprodotti all'ex Padiglione Italia.

Ancora prima di dedicarsi agli sticker, Ciani aveva sperimentato un altro mezzo di comunicazione creativa di ridotte dimensioni, il francobollo d'artista, sviluppando anche in questo caso le sue indagini sul lettering e sul rapporto parola-immagine. Il francobollo d'artista è uno dei campi di ricerca più affascinanti della Mail Art, le cui radici risalgono a Fluxus e in particolare al lavoro di Robert Watts e alla sua Flux Post, la cui storia è stata ripercorsa in diversi contributi⁴⁶. L'apporto artistico di Ciani nell'ambito della Mail Art nelle sue varie sfaccettature – dalla progettazione di cartoline all'ideazione di eventi – è stato tutt'altro che irrilevante⁴⁷, anche nell'ambito della creazione di francobolli d'artista⁴⁸.

Le prime sperimentazioni in tale ambito risalgono agli anni Ottanta: si veda ad esempio la plaquette di dodici francobolli allegata a *Last Trax*, oppure i due foglietti* di diciotto e sei francobolli stampati nel 1989 in occasione della mostra *Filatelìa alternativa* (Villorba, Villa Fanna, 1-3 settembre 1989, e, nelle stesse date, anche a Pordenone presso lo Stato di Naon)⁴⁹, all'interno della rassegna *Strane corrispondenze*⁵⁰. Nel corso degli anni Novanta Ciani realizza altri francobolli d'artista*, da quelli che ritraggono i suoi maestri, veri o presunti (da Guy Debord a Luther Blissett), a quelli incentrati sul lettering creativo, come *Multimedia Stamps* (1995).

È però nei primi anni Duemila che le ricerche di Ciani sui francobolli d'artista si sviluppano ulteriormente grazie al progetto *F.U.N. - FUNtastic United Nations*, avviato nuovamente assieme a Vittore Baroni come costola della loro casa editrice AAA Edizioni, fondata nel 1996. Oltre a coinvolgere diversi artisti e grafici – come Pablo Echaurren, Miguel Ángel Martín, Gianluca Lerici-Prof Bad Trip e Guido Scarabottolo⁵¹ – nella creazione di foglietti di francobolli, Ciani realizza diversi esemplari segnati da un doppio binario verbovisuale.

⁴² Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.f18.04.stickerman.

⁴³ Tali pratiche sotterranee di comunicazione creativa e sovversiva sono praticate e teorizzate negli stessi anni anche a Roma nel movimento delle cosiddette Disordinazioni: cfr. DE FALCHI 1998.

⁴⁴ Ad esempio *Attacchiamo l'arte. Prima Esposizione Internazionale di Adesivi Creativi* (a cura di Vittore Baroni, Viareggio, Stickerman Museum, gennaio-dicembre 1992, poi Vittorio Veneto, Spazio MU, 12 dicembre 1992 - 13 gennaio 1993). Cfr. *ATTACCHIAMO L'ARTE* 1992, *DELLA LIBERA* 1999 e *BARONI* 2006.

⁴⁵ All'interno del catalogo sono riprodotti diciassette sticker di Ciani. Cfr. *HOME* 2000, p. 307.

⁴⁶ Si veda ad esempio *FELTER* 2000.

⁴⁷ Si veda il capitolo dedicato a Ciani in *BARONI* 1997, pp. 204-207.

⁴⁸ Stando a una testimonianza di Vittore Baroni, i francobolli d'artista di Ciani venivano generalmente stampati e perforati in tipografia in tirature di 100-300 copie. In altri casi, però, gli esemplari erano autoprodotti con la stampante di casa o con fotocopie a colori in circa dieci esemplari e poi perforati in modo artigianale.

⁴⁹ Il foglietto venne allegato anche ad «Arte Postale», 59, 1989, in uno speciale sui francobolli d'artista.

⁵⁰ Il catalogo della rassegna è consultabile nella digital library del Mart.

⁵¹ Si segnala ad esempio il catalogo *PHILATELIC FUN* 2002, o l'omonima mostra presso lo Studio Del Sal-Facchin a Latisana (28 settembre - 5 ottobre 2002).

Un gruppo di questi foglietti, poi diffusi globalmente attraverso il circuito della Mail Art, vede una giocosa sperimentazione tra fotografia e caratteri alfabetici, attraverso la creazione di brevi frasi composte da lettere – una per francobollo – che non sono nient'altro che fotografie attinte da particolari di oggetti comuni legati a quella stessa frase. *We love to take our letters in the sky** (2003, Fig. 25), ad esempio, è un foglio di trenta francobolli, le cui lettere, formanti appunto la frase del titolo, sono particolari di insegne pubblicitarie poste all'esterno di luoghi pubblici. Altri esemplari, invece, sono sperimentazioni grafiche sul lettering, come *Mandallah augurali**, sempre del 2003, otto francobolli che presentano un lettering geometrico e astratto che rasenta l'illeggibilità e che definisce intense aree campite da colori piatti. Quest'ultimo lavoro riprende un'omonima serie di stampe a getto d'inchiostro (ciascuna impressa in due esemplari) – almeno sette quelle censite – che l'artista aveva realizzato l'anno precedente.

Un altro foglio di otto francobolli incentrato sulle ricerche sul lettering è anche, di fatto, l'ultima opera creata da Ciani: *Game over** (2005, Fig. 26). A pochi mesi dalla prematura scomparsa, l'artista ha voluto progettare quest'ultimo lavoro – triste nel messaggio, ma pieno di vita e giocosità nella ricerca del lettering e nelle cromie fluo – per offrirlo come ultimo saluto a tutte le persone con cui era entrato in contatto attraverso i suoi numerosi network creativi. Un ultimo frammento della sua intensa e caleidoscopica attività di sperimentatore, la cui eredità, ora all'Archivio del '900 del Mart, attende di essere finalmente valorizzata.

Il multiforme lavoro artistico di Piermario Ciani, per la sua coerenza e sperimentazione, rappresenta un singolare e multiforme case study di questa verbovisualità *altra*, sotterranea e alternativa a quella ufficiale, sebbene non priva di punti di contatto con essa. Una ricerca tra parola e immagine che prende forma in un caleidoscopio di forme e tecniche, rimanendo però sempre fedele a un desiderio di reinvenzione dell'immagine e della parola nel dispositivo dell'opera, attraverso molteplici processi creativi di decostruzione, distorsione e rovesciamento di senso.

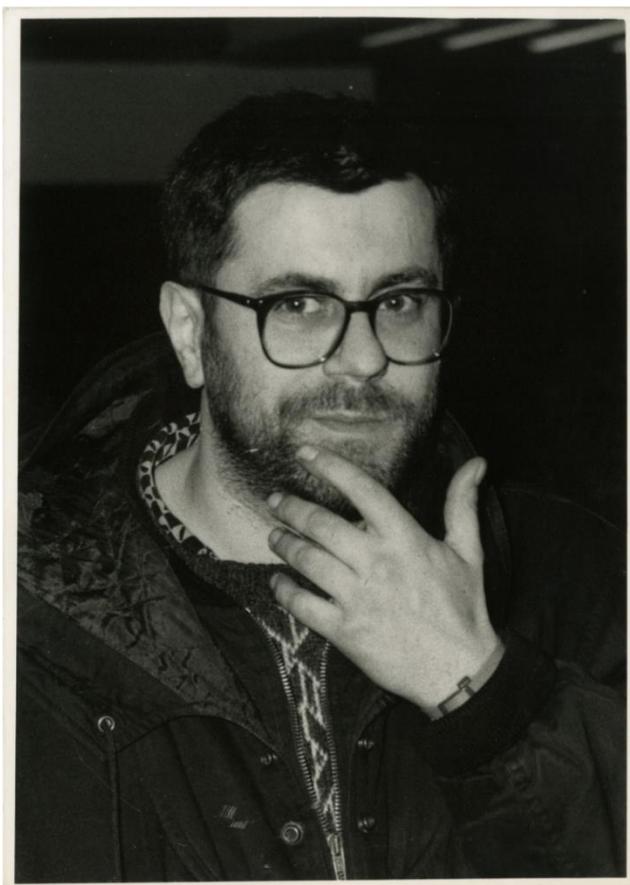


Fig. 1: Ritratto fotografico di Piermario Ciani, 26 gennaio 1988. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.AE.02



Fig. 2: Allen Ginsberg e Fernanda Pivano al Centro di Documentazione Libreria di Udine, 2 dicembre 1979. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.f.17.negativi



Fig. 3: Piermario Ciani, *Gaznevada*, fotofumetto da «115/220», 0 (numero unico), giugno 1980. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo librario Piermario Ciani



Fig. 4: Piermario Ciani, [senza titolo], 1980, stampa plotter, inchiostro e collage di carte plastificate trasparenti. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.OPC.Collage



Fig. 5: Piermario Ciani, *Mind Invaders*, 2 giugno 1981, collage su cartoncino. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.OPC.01.Mind Invaders



Fig. 6: Piermario Ciani, *Oltre il suono del silenzio*, 1981 ca, collage e fotografia su cartoncino. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.OPC.01.Mind Invaders



Fig. 7: Piermario Ciani, *Una giornata alla deriva*, 19 gennaio 1982, collage e fotografia su cartoncino. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.OPC.01.Mind Invaders

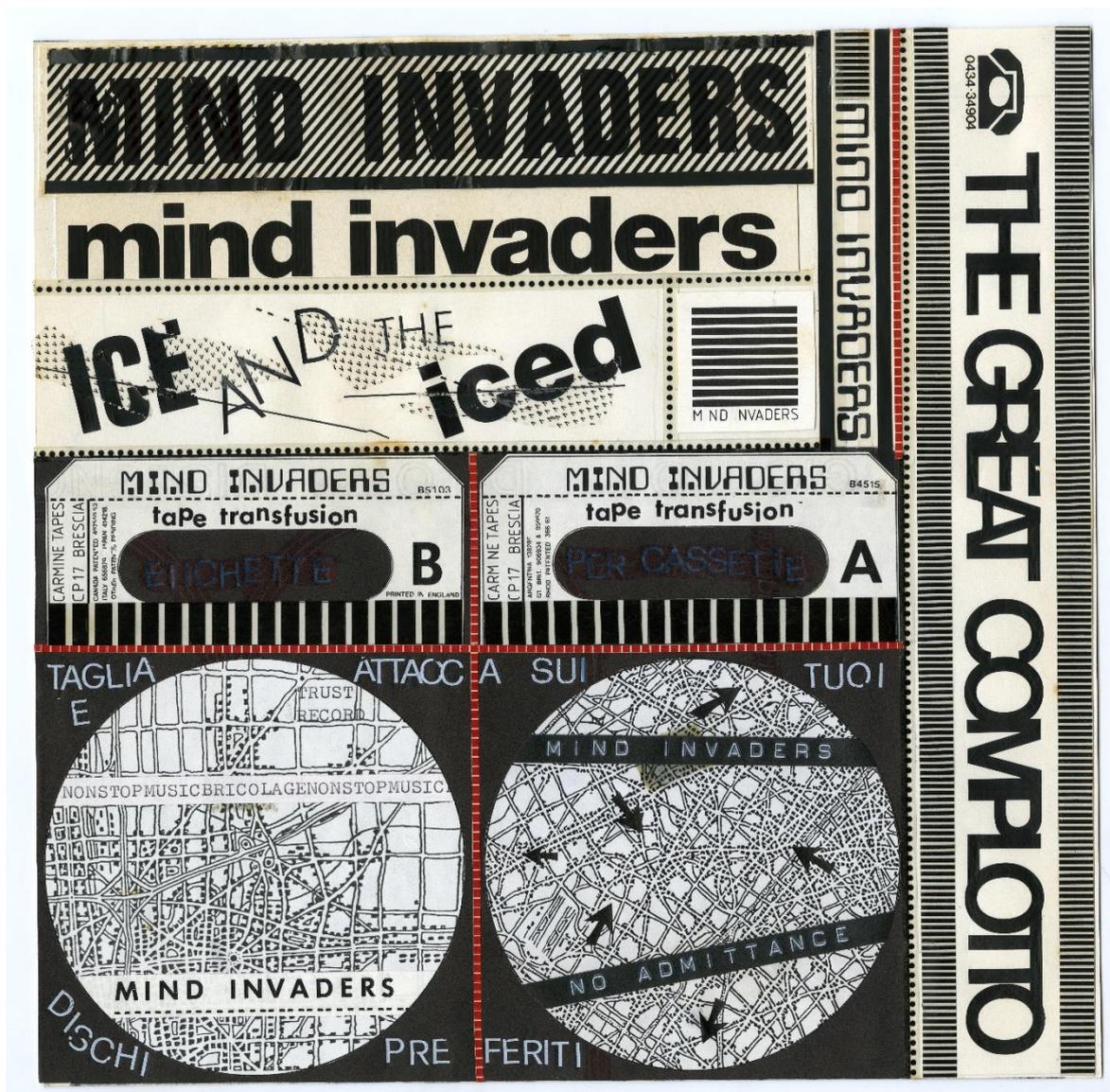


Fig. 8: Piermario Ciani, *Mind Invaders*, 1981, collage su cartoncino per «50%». Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, sez. Biancuzzi



Fig. 9: Piermario Ciani, tavola da *Trax 0183 Co.Mix*, 1983, serigrafia su carta. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.Trax

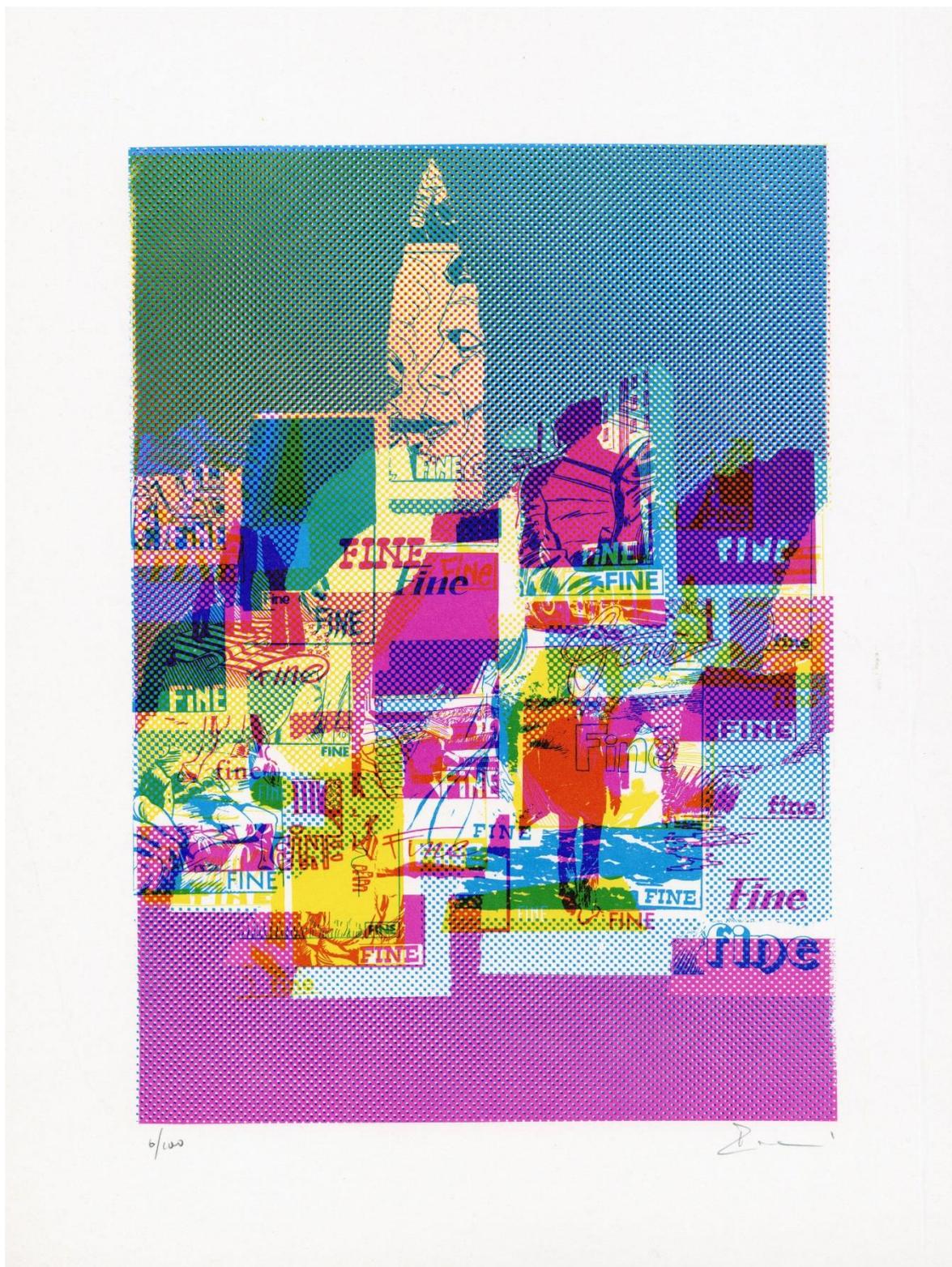


Fig. 10: Piermario Ciani, tavola da *Trax 0183 Co.Mix*, 1983, serigrafia su carta. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.TR.02-cass

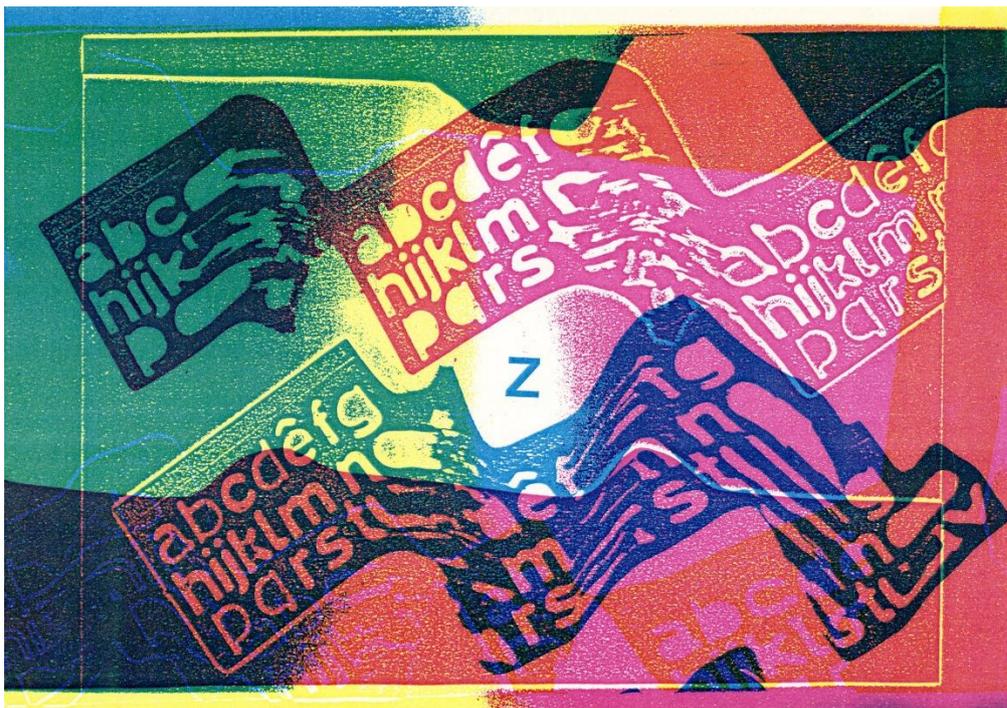


Fig. 12: Piermario Ciani, [senza titolo], 1983 ca, xerografia su carta. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.OPC.01



Fig. 13: Piermario Ciani, *Le armi recuperate dai carabinieri*, 1984, xerografia su cartoncino giallo. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.OPC.01



Fig. 14: Piermario Ciani, [senza titolo], 1983 ca, xerografia su carta. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.OPC.01

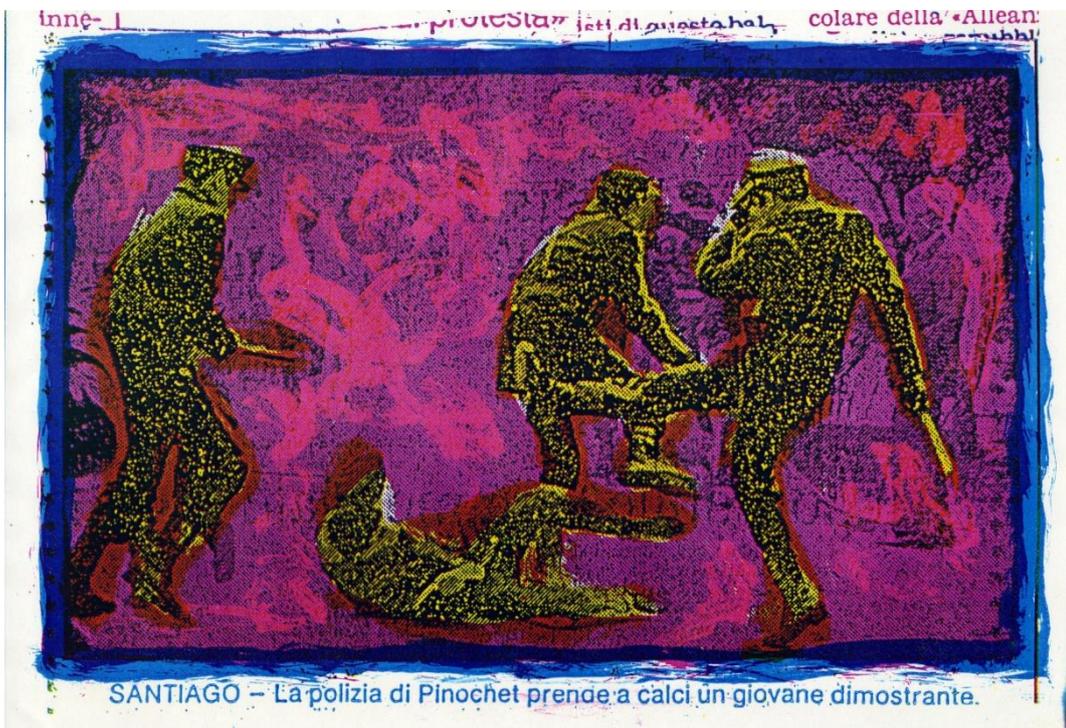


Fig. 15: Piermario Ciani, *Santiago*, 1984, xerografia su carta. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.OPC.01

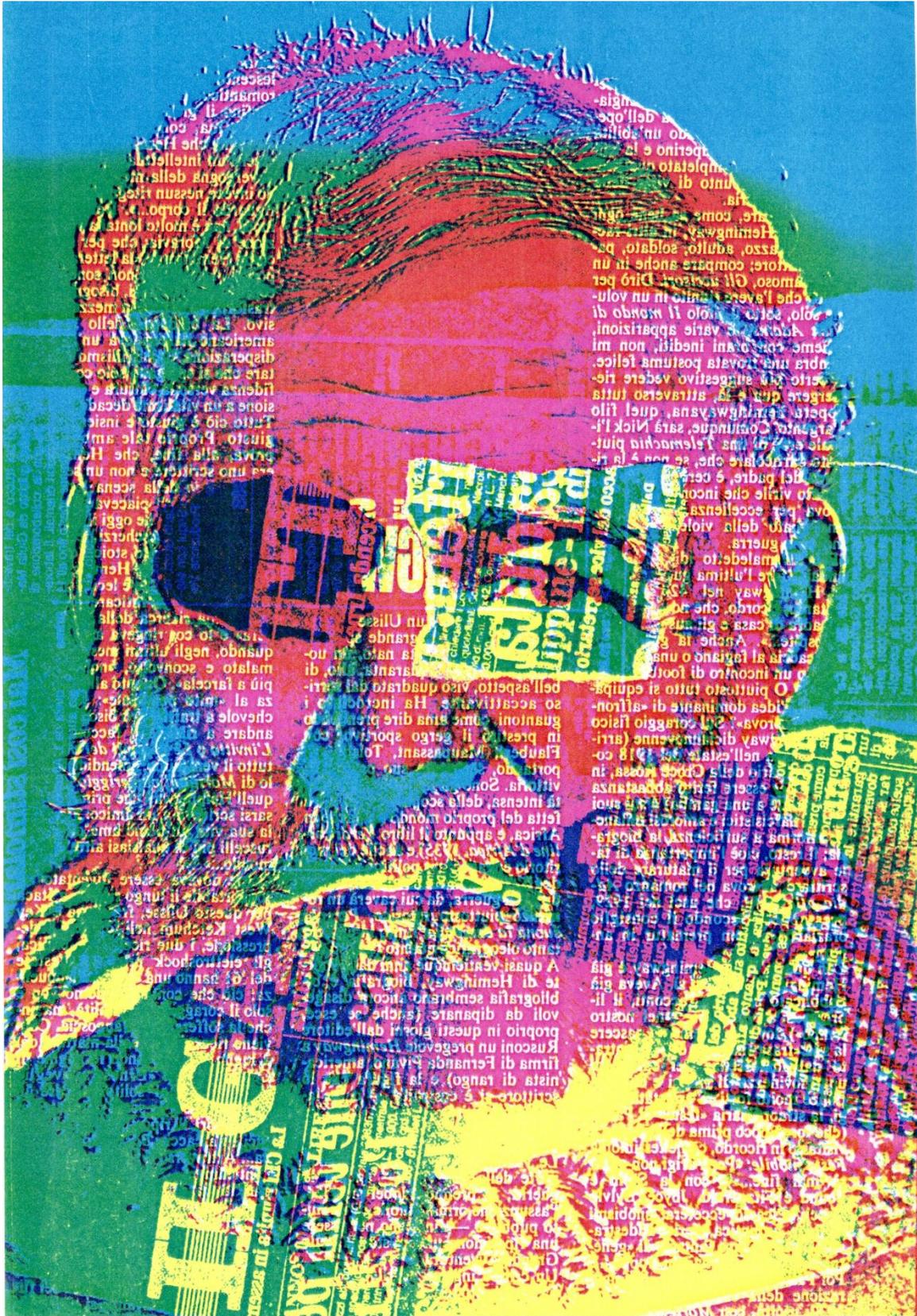


Fig. 16: Piermario Ciani, *Ernst Hemingway*, 1984 ca, xerografia su carta. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.OPC.01

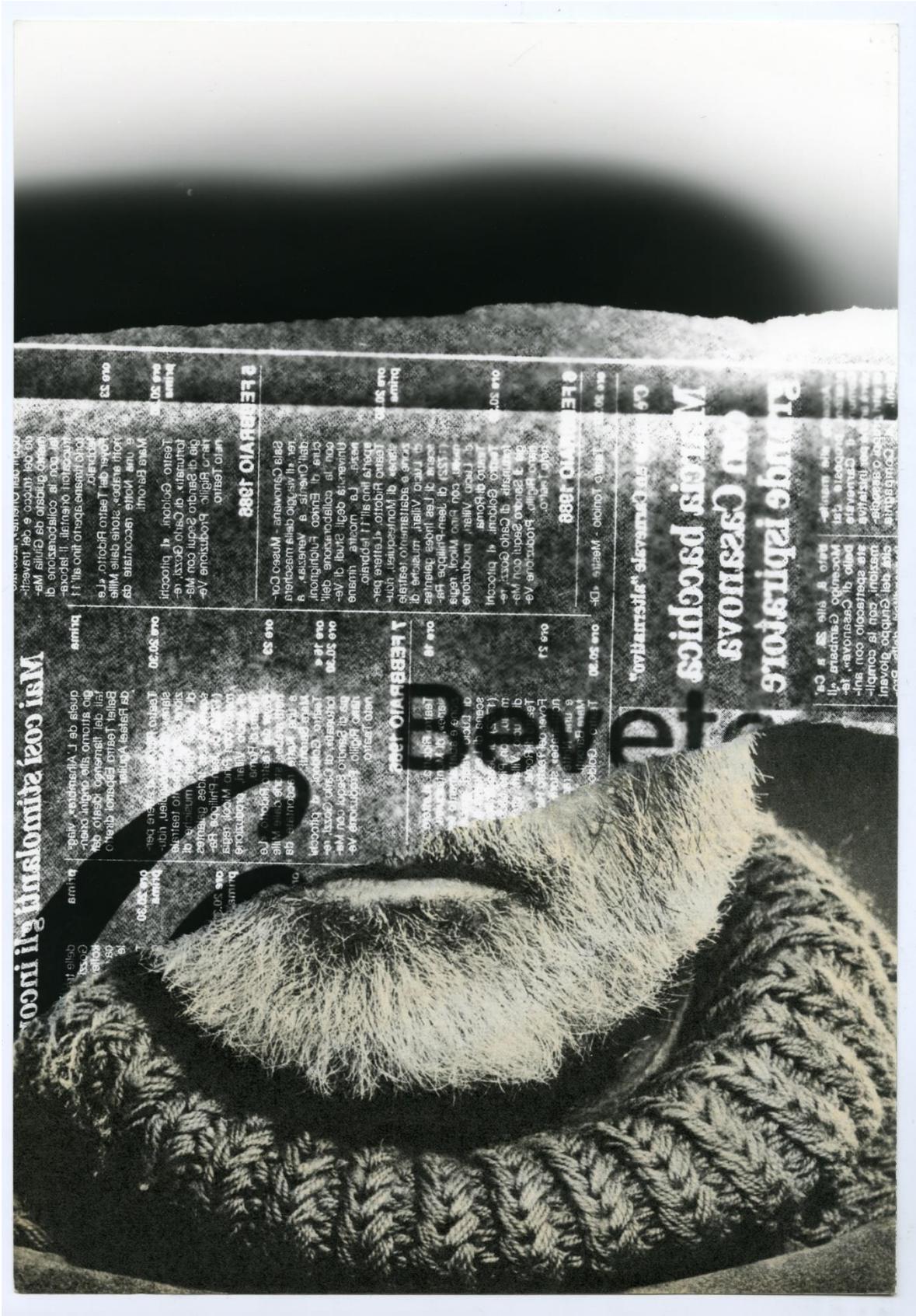


Fig. 17: Piermario Ciani, *Ernst Hemingway* (matrice per xerografia), 1984 ca, fotografia e collage su cartoncino. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.OPC.01-matrici



Fig. 18: Piermario Ciani, dalla serie *Dal video*, 1986, xerografia su carta. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.OPC.01

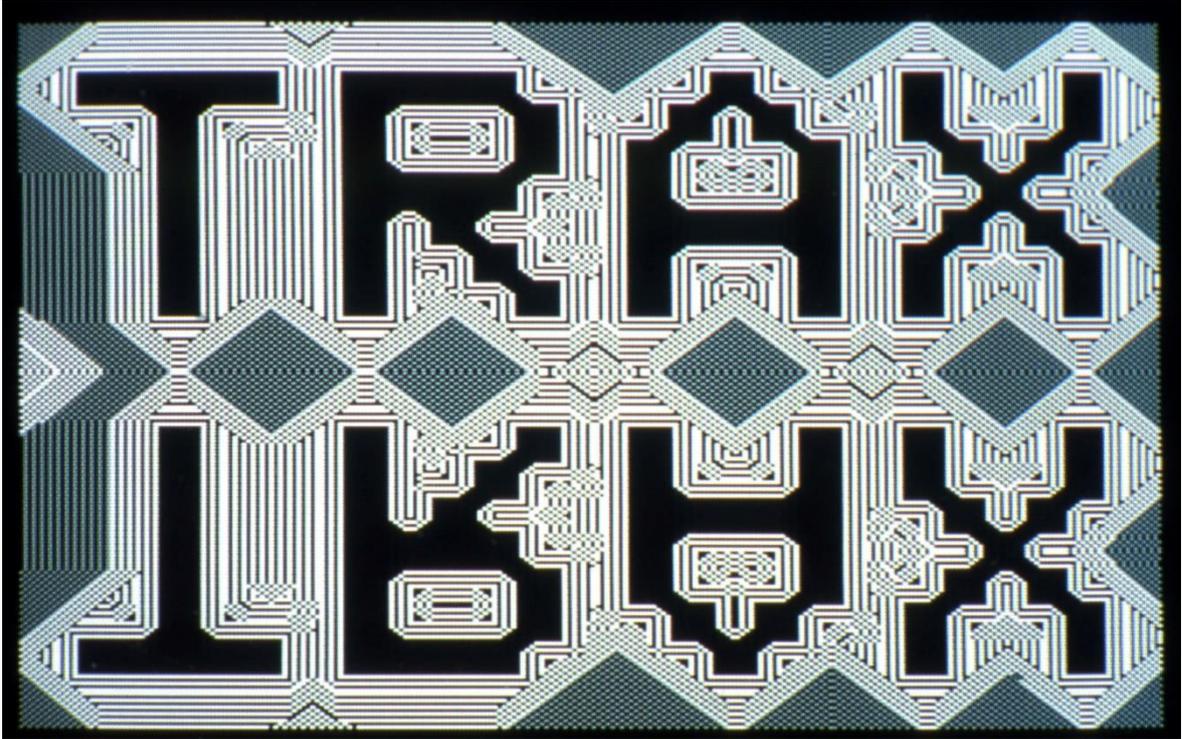


Fig. 19: Piermario Ciani, *Trax*, 1987, immagine in computergrafica (da diapositiva). Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.F.18.16



Fig. 20: Piermario Ciani, *I am a chip artist!*, 1987, immagine in computergrafica (da diapositiva). Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.F.18.16



Fig. 21: Piermario Ciani, *Pizzi a pezzi*, 1987 ca, diapositiva ritoccata con colori per vetri e caratteri Letraset. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.F.18.13



Fig. 22: Piermario Ciani, *A proposito di Arte*, n. 1, 1991, collage su cartoncino. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.APA.1



Fig. 26: Piermario Ciani, *Game Over*, 2005, foglio di otto francobolli d'artista. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.Stamp

BIBLIOGRAFIA

Fonti d'archivio

Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani.

Testi a stampa

ATTACCHIAMO L'ARTE 1992

Attacchiamo l'arte. Appunti per una storia dell'adesivo creativo, pieghevole-locandina della mostra, [testo di] V. Baroni, Viareggio 1992.

BAJ–BARONI ET ALII 2000

E. BAJ, V. BARONI ET ALII, *Piermario Ciani. Dal Great Complotto a Luther Blissett*, Bertiole 2000*.

BALESTRA 1987

A. BALESTRA, *Copy Art. Fotocopie d'autore*, «Per Lui», 51, 1987, pp. 158-161.

BARALDI–CHIUCHIOLO–DENTI 1991

C. BARALDI, M. CHIUCHIOLO, G. DENTI, *Copy Art. La funzione creativa della fotocopiatrice*, Bologna 1991.

BARONI 1985

V. BARONI, *Xerographica. Mostra internazionale di fotocopie d'autore*, catalogo della mostra, a cura di P. Ciani, Pesian di Prato 1985.

BARONI 1997

V. BARONI, *Arte postale. Guida al network della corrispondenza creativa*, Bertiole 1997.

BARONI 2006

V. BARONI, *Stick c'est chic!*, in *Stickin' Glue... and Other Cool Street Art Habits for the Usual Bunch of Utopian Idiots!*, a cura di V. Baroni, numero monografico di «Arte Postale!», 88, 2006, pp. 2-4.

BARONI–CAMPITELLI ET ALII 1985

V. BARONI, M. CAMPITELLI ET ALII, *Xerographica*, Pesian di Prato 1985.

BAZZICHELLI 2006

T. BAZZICHELLI, *Networking. La rete come arte*, prefazione di D. de Kerckhove, Milano 2006.

BORTOLINI–DEL BUONO–TRIPODI 1977

F. BORTOLINI, O. DEL BUONO, R. TRIPODI, *Dirty comics. I pornofumetti americani degli anni '30*, introduzione e cura di M. Giovannini, Roma 1977.

BRANZAGLIA 1987

C. BRANZAGLIA, *Copy art. La copia come ricerca*, «Linea Grafica», 5, 1987, pp. 42-49.

BRANZAGLIA 1994

C. BRANZAGLIA, *Fotocopie. L'uso creativo della fotocopiatrice nella comunicazione visiva*, con scritti di G. Baule, R. Barilli, Milano 1994.

CIANI 1983

P. CIANI, *Trax 0183 Co.Mix*, Pasion di Prato 1983.

CIANI 2000

P. CIANI, *Digitalizzare digitando*, in BAJ–BARONI ET ALII 2000, pp. 101-105.

COPY MACHINE MANIFESTOS 2023

Copy Machine Manifestos. Artists Who Make Zines, catalogo della mostra, a cura di B.W. Joseph, D. Sawyer, Londra - New York 2023.

DE FALCHI 1998

E. DE FALCHI, *Non è vero! Disordinazioni: un'avanguardia subliminale di massa*, Roma 1998.

DELLA LIBERA 1999

C. DELLA LIBERA, *Piermario Ciani riattacca l'arte*, «Odradek», II, 6, 1999, p. 5.

DOGHERIA 2024

D. DOGHERIA, *Happy n' Roll. Piermario Ciani tra fotografia, xerografia e musica*, in *Allegoria della felicità pubblica*, catalogo della mostra, a cura di G. Colletti, G. Lorenzoni, Trento 2024, pp. 65-69.

DOGHERIA 2025

D. DOGHERIA, *Photo Invaders. Piermario Ciani tra fotografia e xerografia nella prima metà degli anni Ottanta*, «Contesto», 5, 2025 (in corso di stampa).

ELETTROGRAPHICS 1984

Elettrographics. Fotocopie d'autore, a cura di M.G. Mattei, Pavia 1984.

FELTER 2000

J.W. FELTER, *Artistamps. Francobolli d'artista*, Bertiole 2000.

FILENI 2010-2011

G. FILENI, *Piermario Ciani. Produttore di immagini e creatore di situazioni*, tesi di Laurea in Storia dell'Arte Contemporanea, Università di Roma Sapienza, A.A. 2010-2011.

FIRPO–ALEXANDER–KATAYANAGI 1978

P. FIRPO, L. ALEXANDER, C. KATAYANAGI, *Copyart. The First Complete Guide to Copy Machine*, New York 1978.

GIROMINI 2004

F. GIROMINI, *Piermario Ciani: Maschingegno. I divertissement sessuografici di un artista totale*, «Blue», XIV, 153, 2004, pp. 39-46.

HOME 2000

S. HOME, *Sulla banalità millenaristica dell'iconoclastia contemporanea / On the Chiliastic Banality of Contemporary Iconoclasm*, in *Sentieri interrotti. Crisi della rappresentazione e iconoclastia nelle arti dagli anni Cinquanta alla fine del secolo / Vanished Paths. Crisis of Representation and Destruction in the Arts from the*

1950s to the End of the Century, a cura di L. Bonotto, M. Guderzo *et alii*, catalogo della mostra, Milano 2000, pp. 302-308.

LABORATORIO DI FOTOGRAFLA 1983

Laboratorio di fotografia. La sperimentazione fotografica in Italia 1930/1980, III. *Esperienze per gli anni ottanta* [...], catalogo-opuscolo della mostra, [testi di F. Solmi, I. Zannier, C. Gentili], Casalecchio di Reno 1983.

LAST TRAX 1987

Last Trax. Resoconto finale del progetto Trax / Final Report of the Trax Project, [a cura di V. Baroni, P. Ciani, M. Giaccon], s.l. [1987].

MAZZOCUT 2005

M. MAZZOCUT, *The Great Complotto Pordenone*, Pordenone 2005.

OUT OF THE GRID 2024

Out of the Grid. Italian Zine 1978-2006. Post-movimento pre-internet 3.0, a cura di D. Boggeri, con la collaborazione di S. Serighelli, Digione 2024.

PHILATELIC FUN 2002

Philatelic FUN. Francobolli dalle nazioni FUNtastiche, catalogo della mostra, introduzione di F. Giromini, Bertiole [2002].

PIERMARIO CIANI 1988

Piermario Ciani. Xerografie originali, catalogo della mostra, testo critico di C. Branzaglia, s.l. 1988*.

PIERMARIO CIANI 2007

Piermario Ciani. Un anno dopo, a cura di V. Baroni, numero monografico di «Arte Postale!», 91, 2007.

PINOTTI-SOMAINI 2016

A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino 2016.

PIVANO 1979

F. PIVANO, *Seguendo i «reading» del poeta americano in Italia. Ginsberg, poesia, chiacchiere e cinque giorni in «pullmino»*, «Corriere della Sera», 10 dicembre 1979, p. 3.

PIVANO 2004

F. PIVANO, *The Beat Goes On*, a cura di G. Harari, Milano 2004.

POESIA TOTALE 1998

Poesia totale. 1897-1997: dal colpo di dadi alla poesia visuale, catalogo della mostra, a cura di E. Mascelloni, Sarenco, I-II, Colognola ai Colli 1998.

PRANDO 1986

E. PRANDO, *Copie originali*, «Fotografare», XX, 4, 1986, pp. 66-69.

PUNXEROX 2023

Punxerox [...]. *A Selection of Some Xerox Punk Artists from the Planet Earth 2024*, [a cura di] F. Goats, Milano 2023.

RIGAL 1985

C. RIGAL, *L'elettrografia*, in BARONI–CAMPITELLI *ET ALII* 1985, pp. 7-10.

RISPONDERE A TONER 1987

Rispondere a toner. Mostra di cartoline xerografiche, catalogo della mostra, testo di E. Sturani, [Roma] [1987].

TORCINOVICH 2020

M. TORCINOVICH, *Grafika 80! Italian New Wave, Punk, Dark, Industrial*, Firenze 2020.

XEROGRAFIE ORIGINALI 1977

Xerografie originali. Un esempio di sperimentazione sistematica strumentale, a cura di B. Munari, Bologna 1977.

ABSTRACT

Piermario Ciani (1951-2006), artista, grafico, editore, fotografo e – come amava definirsi – ‘creatore di situazioni’, è stato una figura di culto della controcultura e delle pratiche del networking in Italia a partire dai primi anni Ottanta. Decisamente meno nota è la sua produzione parallela legata alle ricerche tra parola e immagine, sviluppatasi perlopiù in ambiti sotterranei e di confine, come la Mail Art, la Copy Art, il subvertising grafico e l'esoditoria, fino all'utilizzo sperimentale della xerografia.

L'intervento intende restituire, per la prima volta, l'esperienza verbovisiva di Ciani, dai provocatori collage del 1981 siglati «Mind Invaders» alle opere degli ultimi anni, in cui si declinano in chiave elettronica le ricerche concrete sulla forma del lettering. Un percorso d'invenzione e reinvenzione, teso in molti casi a ibridare i generi; esemplare in tal senso risulta il progetto di networking *Trax*, promosso assieme a Vittore Baroni tra il 1981 e il 1987, nel quale le sperimentazioni verbovisuali dell'artista mescolano grafica, arte postale, musica e fumetto. Nella produzione di Ciani lo stretto rapporto tra elementi verbali ed elementi visivi è costantemente segnato da un accento irriverente, pieno di giocose illuminazioni, che in molti casi anticipano fenomeni di tendenza, come quello dell'utilizzo creativo degli sticker nell'ambito della Street Art. Spigolature ludico-concettuali che si riflettono anche nella produzione presentata in contesti artistici ufficiali, come la serie *A proposito di Arte*, documentata nell'ambito della mostra *Poesia totale. 1897-1997: dal colpo di dadi alla poesia visuale* (Mantova, 1998), in cui il termine *arte*, estrapolato da quotidiani e rotocalchi, appare nel dispositivo dell'opera sempre in contesti decontestualizzati. Attingendo a fonti documentarie e visive perlopiù inedite, provenienti dalle carte dell'artista ora all'Archivio del '900 del Mart di Rovereto, si cercherà di restituire la complessità dell'esperienza verbovisuale di Piermario Ciani, dagli esordi fino alla prematura scomparsa.

Piermario Ciani (1951-2006), an artist, graphic designer, publisher, photographer, and, as he loved to define himself, a ‘creator of situations’, was a cult figure in the counterculture and networking practices in Italy from the early 1980s. Much less known is his parallel production related to research between word and image, mostly developed in underground and boundary areas, such as Mail Art, Copy Art, graphic subvertising, and esopublishing, up to the experimental use of xerography.

The essay aims to focus, for the first time, on Piermario Ciani's verbo-visual experience, from the provocative collages of 1981 signed «Mind Invaders» to the works of his later years, in which he electronically declines his concrete research on lettering form. A path of invention and reinvention, often aimed at hybridizing genres; exemplary in this sense is the networking project *Trax*, promoted with Vittore Baroni between 1981 and 1987, in which the artist's verbo-visual experimentations blend graphics, Mail Art, music, and comics. In Ciani's production, the close relationship between verbal elements and visual elements is constantly marked by an irreverent accent, full of playful insights, which in many cases anticipate trend phenomena, such as the creative use of stickers in Street Art. Playful-conceptual nuances that are also reflected in the production presented in official artistic contexts, such as the series *A proposito di Arte*, documented in the context of the exhibition *Poesia totale. 1897-1997: dal colpo di dadi alla poesia visuale* (Mantua, 1998), in which the term *arte*, extracted from daily newspapers and illustrated magazines, appears in the structure of the works always in decontextualized contexts. Getting from mostly unpublished documentary and visual sources, from the artist's papers now in the Mart's Archivio del '900 in Rovereto, we will try to restore the complexity of Piermario Ciani's verbo-visual experience, from its beginnings to his untimely death.