



HAL
open science

Pour une guérilla sémiologique : l'impasse du parti communiste italien face à la culture de masse et les réponses esthétiques du Groupe 70

Anna Battiston

► **To cite this version:**

Anna Battiston. Pour une guérilla sémiologique : l'impasse du parti communiste italien face à la culture de masse et les réponses esthétiques du Groupe 70. *Revue (In)Disciplines*, 2022, 4, <10.61953/ind.3282>. <hal-03871517>

HAL Id: hal-03871517

<https://hal.science/hal-03871517v1>

Submitted on 25 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Pour une guérilla sémiologique : l'impasse du parti communiste italien face à la culture de masse et les réponses esthétiques du Groupe 70

Anna Battiston

Les 5 et 12 octobre 1963, le journal hebdomadaire du Parti Communiste Italien *Rinascita*, dirigé par Palmiro Togliatti, publie un article d'Umberto Eco en deux parties, portant sur « les problèmes de la culture d'opposition » (Eco, 1963). Dans la première, intitulée : « Pour une quête sur la situation culturelle », Eco retrace les nouveaux problèmes auxquels les intellectuels du Parti Communiste Italien, encore liés au « vice humaniste » d'une « conception aristobourgeoise de la culture » (Eco, 1963), doivent faire face, suite aux changements socio-économiques et aux nouvelles impulsions, qui investissent le pays aux débuts des années 1960. Ces dernières touchent non seulement aux champs de la littérature et de la communication, de la peinture et des arts visuels, de la musique et de la cinématographie, mais également de la philosophie, et particulièrement des sciences sociales. La diffusion de la culture de masse, avec ses mythologies iconiques, crée désormais un nouveau destinataire, un nouveau consommateur culturel, longtemps exclu de la circulation élitiste des arts.

En réaction à ce nouveau contexte socio-culturel, un groupe de créateurs se réunit sous le nom de Groupe 70. Vus avec méfiance par cette vieille classe intellectuelle communiste, c'est par le biais d'une « Guérilla sémiologique » (Eco, 1967) qu'ils cherchent à renverser les discours dominants véhiculés par la culture de masse et à créer les conditions de possibilité d'une révolution politique à travers l'art. Après la destruction de la syntaxe et le paroliobérisme¹ futuriste, la poésie se réapproprie ainsi sa dimension iconique, et cette fois pour des raisons sociolinguistiques et révolutionnaires autant qu'esthétiques.

Dans cet article, nous allons analyser la production artistique du Groupe 70 à la lumière du contexte social, politique et philosophique italien des années 1960. Face au rôle hégémonique international des États-Unis, et sa colonisation culturelle et iconique de l'Europe, cette analyse nous permettra d'affranchir l'Italie de la position périphérique qui, longtemps, lui a été attribuée par l'historiographie internationale. Nous allons mettre en lumière la portée résistante des réflexions et productions de cette branche spécifique de la Néo-avant-garde italienne, face au conservatisme et au retard des positions philosophiques du PCI vis à vis de la nouvelle société technologique.

***Rinascita*, Palmiro Togliatti et la réorganisation des intellectuels**

Rinascita commence à être publiée dans l'Italie libérée de 1944, avec l'objectif de fournir un guide idéologique, non seulement au mouvement communiste, mais aux différentes forces déterminées à rompre avec le passé et à renouveler radicalement la vie politique et culturelle nationale.

De retour au pays après dix-huit ans d'exil, et face à une situation italienne peu propice à la perspective révolutionnaire, Palmiro Togliatti décide un renouvellement du parti. Le « partito nuovo » devait être un parti communiste de masse, capable de devenir « le noyau compact d'une société et d'un État *in fieri* à l'intérieur de la société et de l'État de la bourgeoisie, en utilisant

¹ Cf. *Les Mots en Liberté Futuristes*, Filippo Tommaso Marinetti (1919).

toutes les contradictions et divisions de ceux-ci » (Togliatti, 85 : 102). Dans le premier numéro du journal, daté du 1er juin 1944, il synthétise son programme de renouvellement en trois éléments : « 1) le caractère national de notre parti ; 2) la participation active, non seulement critique, à un gouvernement national ; 3) le caractère de masse et populaire que doit avoir notre parti » (*Ibid*). Nous retrouvons ici la proximité avec les discours de Gramsci -Togliatti avait en effet pu lire les *Cahiers de prison*, arrivés à Moscou entre 1938 et 1939, pendant que le siège du Komintern avait été transféré à UFA (Vacca, 2007 : 124)- sur l'importance d'une classe ouvrière nationalisée, condition nécessaire pour en faire une classe révolutionnaire.

Le PCI devait devenir un : « un parti fort, solide, de masse, qui soit partout » (Togliatti : 85). Et c'est toujours en accord avec la pensée gramscienne que Togliatti se rend compte de la nécessité, afin d'atteindre cet objectif, de construire un rapport solide entre le parti et les intellectuels :

On peut dire [...] que dans sa propre sphère, le parti politique remplit sa fonction de manière beaucoup plus complète et organique que l'État dans sa sphère plus large : un intellectuel qui fait partie du parti politique d'un groupe social donné se confond avec les intellectuels organiques du groupe lui-même, se lie étroitement au groupe, ce qui ne se produit pas dans le cas de l'État, sauf de manière médiocre et parfois pas du tout [...]. Que tous les membres d'un parti politique doivent être considérés comme des intellectuels est une affirmation qui peut prêter à la plaisanterie et à la caricature, mais si l'on y réfléchit, rien n'est plus juste. (...) ce qui compte, c'est la fonction (du parti), qui est directive et organisationnelle, c'est-à-dire éducative, c'est-à-dire intellectuelle. (Gramsci : 1523).

Rinascita voit le jour dans cette perspective : « donner aux meilleurs militants de la classe ouvrière et du peuple la possibilité d'acquérir les connaissances théoriques indispensables, non seulement pour comprendre les raisons de tout ce que nous disons et faisons, mais aussi pour appliquer dans tous les domaines, avec un esprit d'initiative, la politique qui répond le mieux aux intérêts de leur classe, du peuple et du pays » (Togliatti : 43). Dans ces mots programmatiques, on reconnaît un passage du *Cahier 11* de Gramsci, écrit entre 1932 et 1933 :

Pour tout mouvement culturel qui tend à remplacer le sens commun et les anciennes conceptions du monde en général (...) (il est nécessaire) de travailler sans cesse à élever intellectuellement des couches populaires toujours plus grandes, c'est-à-dire à donner une personnalité à l'élément amorphe de la masse, ce qui signifie travailler à élever des élites intellectuelles d'un nouveau type, qui surgissent directement de la masse tout en restant en contact avec elle. (Gramsci, 1932).

La réorganisation des intellectuels devient alors essentielle dans le programme que le PCI présente à l'Italie après la Libération.

Gramsci avait anticipé, déjà au début du siècle, l'expansion et l'importance progressive que la communication et la culture de masse auraient dans la société du siècle. Ainsi, il identifie les intellectuels non seulement parmi les producteurs culturels -les artistes, les scientifiques et les littéraires-, mais il reconnaît, dès 1926 des nouvelles figures, telles que « l'organisateur technique, le spécialiste des sciences appliquées » (Gramsci : 2473). Plusieurs décennies après, le PCI aura pourtant beaucoup de difficultés à reconnaître et dialoguer avec ce type d'intellectuels, et ce sera précisément à cette question que s'intéressera Eco dans son article de 1963. Les raisons du manque de reconnaissance de ces nouveaux acteurs culturels sont à relier, d'une part au fait que la réorganisation du Parti commence par le Sud, où le développement

industriel est, à cette époque, encore en retard par rapport au Nord, et de l'autre à la formation culturelle de Togliatti, et de cette vieille génération de communistes à la direction du PCI, attachés à la figure de l'intellectuel humaniste.

Les limites d'un « marxisme humaniste » inadapté

Si donc *Rinascita* devient l'organe principal d'un projet de renouvellement du parti visant à mettre au centre une participation plus large des intellectuels, il ne reste que l'expression d'un marxisme de matrice idéaliste, ayant comme référents des philosophes de la tradition italienne tels que Spaventa, De Sanctis, Labriola, et éventuellement Gramsci, mais relu à la lumière de Croce.

À la fin des années 1940, la prétendue ouverture du PCI aux intellectuels, ne se fait que dans les limites de cette orthodoxie idéaliste, humaniste et historiciste, qui regarde avec méfiance, et un certain mépris de classe, la culture populaire de masse qui était en train de participer au renouvellement de la société italienne. Cela a eu une influence significative sur l'inexactitude de l'analyse avec laquelle, au moins jusqu'à la fin des années 1950, le parti percevait les transformations profondes de l'économie et de la société italienne.

C'est un moment particulier pour l'histoire italienne, marquée par une progressive modernisation. L'impétuosité du boom économique et du miracle industriel transforment des populations entières d'agriculteurs en masses urbanisées d'ouvriers. Venu des États-Unis, par le biais du Pacte atlantique avant, et du plan Marshall ensuite, le développement néocapitaliste fondé sur le système de production fordiste-tayloriste et la consommation de masse change radicalement les rapports sociaux et culturels italiens traditionnels. L'industrialisation de la culture, le développement des systèmes de communication de masse (cinéma, bande dessinée, radio, télévision), la popularisation de l'art représentent des nouveautés, qui mettent en crise les bases théoriques sur lesquelles se fondait la tradition intellectuelle nationale.

La classe intellectuelle marxiste se méfie des nouvelles esthétiques et sensibilités artistiques qui sortent du champ réaliste, ainsi que des nouvelles tendances intellectuelles, telles les sciences sociales, la psychanalyse, le structuralisme, la théorie de l'information, considérées comme des produits de l'idéologie bourgeoise venus des États-Unis : « *Dans le domaine intellectuel, le PCI reprend les préjugés humanistes des élites traditionnelles, qui avaient choisi comme domaine la philosophie, l'histoire et la littérature. Les disciplines modernes de l'économie et de la sociologie, ainsi que les méthodes qu'elles avaient tenté d'emprunter -pour le meilleur ou pour le pire- aux sciences naturelles, étaient absentes de l'héritage du parti* » (Anderson : 12).

Une brèche commence à se créer entre les intellectuels « traditionnels » et d'autres, qui, comme nous le verrons, commencent à s'ouvrir à de nouvelles perspectives théoriques.

De plus, des courants spiritualistes et catholiques modérés commencent à se faire une place dans le panorama culturel italien. Face à cette situation, et notamment à ce dernier « ennemi principal », Togliatti s'engage à publier les œuvres de Gramsci, un événement qui se répandit « comme un sang neuf dans le système culturel italien » (Rossanda : 21). Une commission du

parti, sous la supervision directe de Togliatti, est chargée des travaux. La diffusion de la pensée de Gramsci se fait donc sous son strict contrôle, et en accord avec ses valeurs².

Une première sélection des *Lettres de prison* est publiée pendant l'été 1946, seulement quelques semaines après l'exclusion de la gauche du gouvernement, qui signe la fin de l'union politique antifasciste. L'impact du livre est extraordinaire, presque symbolique :

(il) montre combien il est difficile aujourd'hui d'isoler les communistes comme un corps étranger dans la culture italienne. Mais ce qui est encore plus significatif, c'est que la publication des *Quaderni* s'est poursuivie régulièrement et s'est terminée dans les années les plus dures de la guerre froide et de la glaciation zdanovienne, développant les antidotes contre une conception restrictive, idéologique et instrumentale du rapport du parti avec les intellectuels (à laquelle, plus d'une fois, Togliatti lui-même ne manquera pas de céder) (Vittoria : 20).

Tout au long des années 1950, les choix du PCI dans le champ culturel peuvent se résumer en trois courants principaux : l'interventionnisme dans le champ culturel, dans l'objectif de contenir tout éloignement artistique et littéraire de l'esthétique réaliste, ainsi que la défense du cinéma Néo-réaliste italien, face à la production cinématographique américaine ; les combats pour la démocratisation de l'instruction et l'école pour tous ; la courtoisie des intellectuels. Si ce dernier point se dévoilera une stratégie gagnante -il permettra la mise en place d'une solide grille de relations entre le parti et le monde culturel- le cinéma deviendra l'un des secteurs les plus importants de son action culturelle. Non seulement par le biais du Néo-réalisme, mais également par la création des ciné-clubs : le « film comme débat » devient le moment privilégié pour « soustraire les masses aux hégémonies de l'adversaire » (Crapis : 27).

Vers la moitié des années 1950, l'orthodoxie idéaliste du PCI laisse progressivement la place à une ouverture majeure. Les dirigeants politiques ne doivent plus interférer avec les questions artistiques : « une direction de recherche formelle déterminée » affirme Togliatti « *même si pour le moment (elle) se présente comme stérile et négative, et en tant que telle peut être dénoncée et critiquée, demain elle pourra se révéler comme une étape qu'il était nécessaire de traverser pour arriver à des formes d'expression nouvelles et plus profondes* » (Togliatti : 869). Cependant, il faudra attendre 1962, lors du Xème Congrès, pour que Togliatti exprime véritablement la nécessité d'ouvrir le marxisme à de nouveaux courants de pensée.

Les premières démarches vers un renouvellement ont lieu en 1956. Cette année-là, de nombreux événements internationaux provoquent l'éloignement d'une partie des militants et intellectuels du parti : le XXème Congrès du PCUS -Parti Communiste de L'Union Soviétique, lors duquel Khrouchtchev présente le rapport sur les crimes du stalinisme ; les répressions de la révolte ouvrière en Pologne ; l'intervention armée de l'URSS en Hongrie ; le premier détachement de la part de la jeunesse universitaire du PCI et la naissance de l'expérience opéraïste de Mario Tronti et Alberto Asor Rosa. Quant au champ plus spécifiquement culturel, un débat significatif a lieu, la même année, dans les pages de *Il Contemporaneo* -autre journal rattaché au parti- autour du « sinistrisme culturel », titre de l'article déclencheur de la diatribe, rédigé par un auteur anonyme. Cette question, sera reprise, non seulement par Eco dans son essai de 1963 sur la culture d'opposition, mais également par les représentants de la Néo-avant-garde artistique, des littéraires du Groupe 63 jusqu'aux artistes du Groupe 70, dont il est question dans cette contribution.

² Il ne fait aucun doute que cette commission « règle la diffusion de la pensée de Gramsci sur la base de la compatibilité qu'il a lui-même établie entre la politique du "nouveau parti" et son appartenance au mouvement communiste international » (Vacca, 1991 : 657).

À l'accusation de l'auteur anonyme, le journaliste communiste Mario Spinella répond en renouvelant la critique du sectarisme des intellectuels du parti, leur mépris des courants néo-positivistes, existentialistes, sociologiques et keynésiens : « *il est vrai, malheureusement, qu'en ce qui concerne le problème ouvrier en son sens strict, la vie d'usine [...], les mutations et les développements des forces productives et de l'économie nationale et internationale, nous sommes en retard* » (Spinella, 1956).

« Face aux nouveaux ferments philosophiques » ajoute le philosophe Ludovico Geymonat : « *on se limitait à exalter la pensée de Gramsci, pensée sûrement riche de germes très vifs, mais appartenant (bien évidemment pas à cause de son auteur) à une phase du développement culturel assez différente de celle d'aujourd'hui : à une phase dans laquelle le poids de la science et de la technique était minoritaire par rapport à aujourd'hui, et dans lequel le développement des théories scientifiques et leurs applications n'avait pas encore posé à la philosophie les graves problèmes dont nous sommes aujourd'hui en train de débattre* » (Geymonat, 1956).

Alessandro Pizzorno, prend également part au débat, en soulignant l'incapacité des intellectuels marxistes à mener : « *une analyse de fond des transformations du capitalisme contemporain [...] ainsi que des nouvelles transformations sociales [...] liées aux nouvelles formes d'organisation économique* » (Pizzorno, 1956).

Bien que ce débat ait comme résultat l'entreprise d'un renouvellement sur le plan culturel de la part du PCI, cela se fera sans une véritable remise en question des bases philosophiques. Face au débat en cours, Mario Alicata, responsable de la commission culturelle du PCI à l'époque, se limite à revendiquer l'autonomie du Parti par rapport aux thèses de Zdanov, tout en proposant la même approche humaniste et littéraire issue de l'idéalisme de De Sanctis, Labriola et Croce. Le débat se prolonge jusqu'à la Commission culturelle de juillet (1956), lors de laquelle l'écrivain Italo Calvino s'exprimera ainsi : « *de toute part des nouvelles choses réclament une place centrale dans notre attention* », si « *hier, tout paraissait sûr jusqu'au dogmatisme, aujourd'hui tout est à étudier et vérifier [...] sous peine de ne plus rien comprendre, de rester sans paroles* » (Vittoria : 30).

La victoire communiste aux élections du printemps 1963 signe sa place centrale dans les enjeux politiques internationaux, et en fait l'un des partis communistes les plus influents d'Europe. C'est un moment clé de l'histoire italienne, qui voit les changements socio-économiques et culturels annoncés dès le début des années 1950, se radicaliser.

« Sur la culture d'opposition » : marxisme vs structuralisme

Comment le Parti communiste italien doit alors réagir, afin d'atteindre ses objectifs, face à un contexte ainsi renouvelé ? À cette question Umberto Eco cherche la réponse, dans son essai, paru dans *Rinascita* en cette même année 1963. Il prend la parole au nom d'une partie des intellectuels de la gauche italienne qui, en désaccord avec l'idéologie traditionaliste des membres du PCI, manifeste un intérêt pour les méthodologies structurales, et cherche dans les sciences humaines une approche scientifique à la culture de masse. Alors que pour Louis Althusser « mettre ensemble marxisme et structuralisme est une opération réactionnaire, une trappe néocapitaliste » (Crapis : 12), Eco appelle la culture de gauche à une attentive relecture

des nouvelles études de la communication de masse : sociologie des communications de masse et structuralisme, notamment.

Ainsi, si dans les années soixante, la culture communiste officielle demeure ancrée dans ses contradictions, un important groupe d'artistes, de littéraires, et plus généralement, d'acteurs culturels communistes proches du parti, dont Eco lui-même, commencent à considérer les enjeux de leur contemporanéité sans préjugés humanistes. Ils commencent à développer des positions plus attentives à la modernité, en se rendant compte de la nécessité de se mettre à jour face aux nouveaux développements de l'industrie culturelle.

C'est ainsi qu'à côté d'une culture officielle de parti, se développent les Néo-avant-gardes, telles le Groupe 63 et le Groupe 70 : intellectuels et artistes se reconnaissant comme idéologiquement de gauche, sans vouloir se soumettre aux dogmes du PCI : « nous de ladite Néo-avant-garde du Groupe 63 » écrira plus tard Eco :

Si on était sûrement orientés à gauche, on n'était pas vraiment appréciés par la culture officielle du PCI, encore guttunienne et pratolinienne³ avec son idée d'intellectuel organique, qui n'était pas compatible, pour faire un exemple, avec des hérétiques comme Vittorini, hésitant envers les nouvelles tendances culturelles émergentes, presque toujours identifiées comme des astuces insidieuses du néocapitalisme. Une fois le bon Mario Spinella me demanda d'écrire un long article sur *Rinascita* pour indiquer quels étaient les problèmes qu'une culture de gauche devait affronter. Moi j'écrivis sur la sociologie des communications de masse et le structuralisme : je fus couvert d'insultes par l'intelligentsia du PCI [...] c'était un climat difficile pour ceux qui voulaient être de gauche sans être avec le PCI. (Eco, 2011).

Le problème, mis en avant par Eco dans la première partie de son article « Pour une enquête sur la situation culturelle », est précisément l'incapacité, de la part d'une partie de la gauche, de mener une « analyse positive de l'homme dans une société de masse ». Alors que l'avènement de « faits nouveaux dans le champ de la technique » entraîne un changement profond de « la structure de la société et (de) la position de l'homme dans le monde » (*Ibid.*), le parti ne peut manquer de prendre en considération la « nouvelle vision de l'homme et de ses valeurs » (*Ibid.*), ainsi que les nouveaux paradigmes interprétatifs qui en découlent. Spécialement si, en suivant les enseignements de Gramsci, il se pose comme objectif celui de faire des intellectuels et de la culture son arme de lutte.

Si l'on regarde l'histoire culturelle italienne, nous nous rendons compte qu'une partie de cette méfiance de la part de la culture communiste officielle envers la culture de masse réside dans la coïncidence temporelle entre le Fascisme et la première société de masse des années 1930. Le développement de l'industrie culturelle avait en effet caractérisé la période du Ventennio et avait été célébré par les intellectuels futuristes, dont on connaît bien l'imbrication avec le Régime, notamment dans le cas de Marinetti. Cela a conduit au rejet, de la part de la classe intellectuelle antifasciste des nombreuses expressions issues de la culture de masse, qui avaient été assimilées, *de facto*, au fascisme. Par conséquence, les relations étroites entre les expérimentations verbo-visuelles futuristes et celles de la Néo-avant-garde, n'ont fait qu'accentuer cette distance.

³ Renato Guttuso (Bagheria, 26 décembre 1911 - Rome 18 janvier 1987) et Vasco Pratolini (Florence 19 octobre 1912 - Rome 12 janvier 1991) représentent les deux majeures références de la tradition réaliste et néoréaliste artistique et littéraire italienne de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle.

Le PCI se trouve alors dans une impasse : une réticence à impliquer les nouvelles structures de la technique dans les champs culturels et philosophiques, et par conséquent, le manque de méthodes d'analyse adéquates à la compréhension des enjeux de la culture de masse et des changements opérés par l'industrie culturelle.

Dans ce cadre, Umberto Eco, dans la deuxième partie de sa contribution publiée sur les pages du journal communiste, met en avant la nécessité de relire la théorie marxiste à la lumière de la méthodologie structuraliste, et pose le problème de la disparité de développement entre structure et superstructure.

En se référant au marxisme de Ernst Bloch, selon lequel entre la base déterminante et ce qu'elle détermine, la connexion n'est pas linéaire, il associe la relation entre expressions de l'art et base économique, non seulement à une relation entre superstructure et base, mais également entre superstructure et superstructure. Selon son analyse, la dialectique des formes qui a lieu dans la superstructure de l'art, peut avoir lieu indépendamment de la structure, interagir avec elle et l'influencer. Les différents aspects d'une culture se caractérisent par un système complexe de relations structurelles, propre au seul niveau de la superstructure, et cette « dialectique des formes artistiques » suit ses propres lois, qui interagissent avec les dialectiques de la base par des médiations, souvent très complexes : « *Dans le domaine de la culture, s'ouvrent alors des systèmes très complexes de relations et de renvois dialectiques entre les différents niveaux, ce qui entraîne ce que l'on appelle des disparités de développement entre les différents phénomènes [...]* » (Eco, 1963 : 28). C'est donc face à la complexité de ces rapports qu'Eco considère nécessaire l'utilisation de la méthode structuraliste. Refusée par les marxistes du PCI, elle serait pourtant la seule qui permettrait de réduire cette pluralité de phénomènes à des modèles descriptifs, structurels et transversaux, c'est-à-dire comparables dans des conditions de similitude.

Le marxisme serait alors à considérer comme une méthode ultérieure d'analyse et non comme une « conception du monde » (Eco : 29). Pour étudier et comprendre la situation culturelle de l'époque, le marxisme resterait une méthode de critique nécessaire mais insuffisante, si elle ne peut pas compter sur l'apport d'autres techniques de recherche, considérées par les marxistes du parti comme irrecevables, car incapables d'opérer de manière révolutionnaire, et de modifier la réalité. Nous allons mettre en avant comment, au contraire, selon Eco et les autres intellectuels de la Néo-avant-garde italienne, seule une méthodologie capable de déchiffrer les systèmes de signification propres à la nouvelle société technologique, serait capable d'engendrer une véritable transformation du réel.

Selon eux, le retard théorique du PCI, serait alors à l'origine d'un retard politique : son manque d'outils théoriques nécessaires à la compréhension de la réalité fait obstacle à l'élaboration d'une stratégie de transformation et d'action sur celle-ci. Selon Eco, à un changement socio-économique doit correspondre un changement de pensée philosophique ; le risque étant la perte de compréhension de la réalité. Des catégories telles que : homme, humanisme, rationalisme, culture, doivent être repensées en relation à la situation nouvelle. Au changement technologique doit succéder un changement dans la « philosophie » avec laquelle interpréter la réalité. Par ailleurs, selon Eco, c'est de Marx même que vient l'enseignement : « *Marx a élaboré sa propre interprétation de l'histoire uniquement parce que certains faits nouveaux s'étaient produits (...) L'avènement de faits nouveaux dans le domaine de la technologie, de nature à modifier l'ordre de la société et la position de l'homme dans le monde, implique une révolution philosophique, une autre vision de l'homme et des valeurs. S'il y a une leçon à tirer du marxisme, c'est précisément celle-ci* » (Eco, 1963).

Les Néo-avant-gardes et le colloque *Arte et Comunicazione* : contre l'idée de culture comme privilège de classe

Les années soixante voient une accentuation de ces diatribes et c'est en tant que représentant du Groupe 63, qu'Eco est invité par Spinella à intervenir sur les pages de *Rinascita*.

Né autour de la revue *Il Verri*, fondée par Luciano Anceschi en 1956, le Groupe 63 se propose de déconstruire les normes de la littérature traditionnelle au profit d'une nouvelle forme de communication littéraire fondée sur l'interdisciplinarité et la recherche de parcours inédits, d'intersection entre les arts, avec une attention particulière pour l'élément performatif. En font partie des auteurs tels que Alfredo Giuliani, Antonio Porta, Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti et Nanni Ballestrini, Renato Barilli, Angelo Guglielmi, et beaucoup d'autres. En contraste avec les postures humanistes traditionnelles, le groupe agit notamment en ouvrant sa recherche au système des communications de masse, avec l'objectif de stimuler l'attention d'un public le plus élargi possible aux mécanismes idéologiques véhiculés par les *mass media*. Ces nouveaux poètes s'insèrent dans la dynamique du nouveau langage publicitaire, s'insinuent parmi les mécanismes d'aplatissement de la culture, et se servent des langages "consommateurs" pour en dévoiler les mythes, et ainsi déranger « la léthargie heureuse d'une société hypnotisée par la télévision, la presse et la publicité » (Stefanelli : 88).

C'est en cohérence avec ces principes que se construisent les recherches verbo-visuelles du Groupe 70, présentées dans le cadre du colloque *Arte et Comunicazione*, ayant lieu au mois de mai 1963 au Forte Belvedere de Florence. C'est particulièrement à l'occasion de l'organisation de ce dernier que le groupe se constitue, à partir de Giuseppe Chiari, Ketty La Rocca, Lucia Marcucci, Eugenio Miccini, Luciano Ori, Sarenco et Lamberto Pignotti. Mais beaucoup d'autres auteurs, de Luciano Anceschi, Nanni Ballestrini, Renato Barilli, Achille Bonito Oliva, à Gillo Dorfles, Umberto Eco, Emilio Isgrò, Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti, Cesare Vivaldi participent aux activités. Il s'agit de poètes, de narrateurs, de critiques, d'intellectuels, d'artistes et de musiciens, liés à la scène expérimentale de Florence et gravitant autour de la revue *Il Quartiere*, ainsi qu'aux expériences picturales de la Nuova Figurazione (A. Bueno, V. Berti, G. Nativi, C. Cioni, S. Loffredo, A. Moretti, R. Guarnieri) et à l'École de la Nuova Musica (S. Bussotti et G. Chiari).

Les bases théoriques du colloque sont rapportées dans les pages de la revue *Il Quartiere*, et se constituent comme une réflexion autour du rapport entre art, société, développement technologique et scientifique, dans la perspective d'ouvrir le marxisme dogmatique aux recherches et méthodes structuralistes. Afin de combler les lacunes programmatiques des militants du PCI, c'est par le biais de ce qu'ils appellent Poésie Technologique qu'ils s'approprient des images, thèmes, techniques et langages de la communication de masse, dans l'objectif d'en dévoiler la portée idéologique et ainsi la saboter de l'intérieur.

Le colloque et ceux qui suivront (*Arte et Technologia* en 1964 et *Terzo Festival / Gruppo 70* en 1965), s'insèrent dans une discussion internationale (de la Praxis et l'empirisme de Giulio Preti à la nouvelle rhétorique de Perelman, jusqu'à la rhétorique restreinte de Genette et du Groupe μ) autour de l'élargissement du statut du signe, propre aux nouvelles sciences sémiologiques, qui commencent à prendre en considération la civilisation des images, en tant qu'immense réservoir iconique à analyser avec les méthodes des sciences linguistiques.

Gillo Dorfles préside la première journée du colloque et ouvre le débat en proposant une nouvelle définition de l'art, en tant que pur événement de communication :

Autrefois on aimait discuter d'art en termes beaucoup plus vagues, plus métaphysiques, en tentant de justifier à chaque fois l'art comme expression, intuition, intuition de l'expression, du sentiment, et ainsi de suite. Désormais cela est dépassé ; aujourd'hui, au contraire, je considère que l'on peut affirmer que l'art, quelle que soit la définition qu'on veut lui donner, est tout d'abord communication, que donc le premier [...] rôle de l'art est celui de permettre une communication intersubjective entre hommes pensants, et je suggérerais, même entre hommes non pensants, de moins pas conceptuellement pensants, pas rationnellement pensants (Spignoli :189).

En effet, à partir de Jakobson, la réduction de toute discipline artistique ou scientifique à un événement de communication constitue l'un des caractères centraux du structuralisme : « *À une théorie de la communication, poursuit Gianni Scalia, ne peuvent que participer différentes disciplines, la psychologie, la sociologie, la théorie de l'information, la linguistique, l'anthropologie, etc. [...] la théorie de la littérature est une théorie de la communication. [...] l'œuvre littéraire ne peut être séparée du système de communication et du système de significations de la société dans laquelle le fait littéraire est produit et consommé* » (Spignoli :189).

Dans ce cadre, non seulement l'étude des structures de la communication de masse devient nécessaire à l'élaboration d'une stratégie de résistance, mais au sein de celle-ci, un rôle de fondamentale importance est conféré au recevant, qui, délivré de sa posture passive dans le processus communicationnel, peut se délivrer du processus d'aliénation auquel il est soumis et éventuellement se faire acteur du changement social.

De plus, si l'œuvre d'art et l'œuvre littéraires doivent être considérées comme des systèmes de signes linguistiques-communicatifs, la critique ne peut que se constituer comme procédé de déchiffrement de ces systèmes de signes, de la communicativité et de la sémantique de l'œuvre d'art. Cependant, si la société dans laquelle s'insère celle-ci se constitue elle-même comme un système de communications et de significations, « une société signifiante » alors, selon Scalia, la critique ne peut qu'être déjà, en elle-même, praxis militante. Décrypter les codes de l'œuvre correspond à décrypter les codes mêmes de la société, et ce décodage est la condition *sine qua non* de la transformation.

Dans la société technologique, conclut Scalia : « *la relation [...] a changé les référents conceptuels, culturels, linguistiques, en raison, par exemple, de la rationalisation scientifico-technique de la connaissance, en relation avec de nouveaux objets* » (Spignoli : 198). Pour cela, Dorfles reviendra sur la nécessité, de la part de la critique d'art, de ne pas se dissocier de l'analyse et de la compréhension du contexte social dans lequel se produisent les œuvres. Le décodage des systèmes de significations de celles-ci n'est possible que si l'on prend en considération les changements dans les systèmes de signification de la société, avec ses nouveaux objets, ses nouvelles relations et nouvelles structures sémantiques.

Enfin, le concept de rationalité élaboré par l'intellectuel humaniste -dans lequel se reconnaissent les membres du PCI- qui juge comme irrationnelles les recherches structurales, est, selon Eco, incohérent et contreproductif, puisqu'il entraîne une conception de la culture comme privilège de classe : « *ce vice humaniste (alimenté par) une image de l'homme [...] qui nous a été donnée par l'humanisme de la Renaissance, (est) une image classique qui implique un concept de culture comme privilège de classe (une) culture méditative [...] basée sur la*

consommation d'émotions raffinées (et) immédiatement mise en crise dès que ses valeurs typiques deviennent consommables par les masses » (Eco, 1963).

Le refus de s'ouvrir à l'étude de l'information et de l'industrie culturelle de la part des intellectuels marxistes cacherait alors un mépris de classe pour l'homme-masse, issu d'une vieille conception « aristo-bourgeoise de la culture » (Eco, 1963). Le fossé se creuse entre les masses, qui revendiquent leurs droits d'accès à la vie culturelle du pays et les classes dominantes, qui tentent de contenir ces pulsions.

Cet aspect du débat, sera mis en avant par la suite par Rossana Rossanda, responsable culturelle du parti à partir de décembre 1962. Sous sa responsabilité, le PCI s'efforce de sortir de son dogmatisme, de se montrer plus ouvert envers l'industrie culturelle. Sur les pages de *l'Unité*, un lecteur partage son incompréhension quant à l'incapacité du Parti à « *opposer à la bourgeoisie une action forte dans le domaine de la culture de masse, étant donné que la bourgeoisie a submergé le prolétariat avec des films dégradés, des bandes dessinées, des romans policiers, la télévision, la mode, certains mythes, sans que le côté communiste ne s'oppose à tout cela* » (Crapis : 134). À cette intervention Rossana Rossanda répond en reconnaissant la légitimité de cette préoccupation, tout en soulignant qu'il ne faut pas :

Considérer la culture de masse comme le diable, [car] l'accès des masses aux consommations culturelles [...] est d'abord et avant tout un phénomène de démocratie [...] Permettez-moi cette précision, [...] car, dans mon travail, il m'arrive si souvent de rencontrer chez le plus conservateur des intellectuels italiens une telle horreur sacrée pour les mauvais films, les bandes dessinées, la télévision, la mode et l'évasion des loisirs, que j'ai fini par me méfier [...] Leur horreur, neuf fois sur dix, n'est pas pour la culture de masse, mais pour les masses en tant que consommateurs de culture » (*Ibid.*).

La Poésie Technologique : « une gigantesque opération de vol et d'aliénation des significations »

Cette idée de culture, comme domaine réservé à une élite, marque le clivage antidémocratique entre haute culture et basse culture, qui ne ferait des masses qu'une classe de consommateurs laissés aux mains d'une technocratie des *mass media* et des idéologies capitalistes. Malgré la divulgation des *Cahiers de prison* de Gramsci, initiée par Togliatti, dans le cadre de son projet visant à concentrer les énergies du Parti sur la culture et les intellectuels, les dirigeants de ce dernier n'ont pas su y lire les constats les plus utiles : ce n'est que par l'intégration du nouveau système de l'information, de la technologie et de la communication de masse, qu'il sera possible de démocratiser la culture et d'en faire un instrument pour la prise de conscience de classe et pour la lutte. C'est alors par la recherche esthétique que les artistes du Groupe 70 cherchent à combler cette lacune philosophique et politique. La question sera au centre du colloque *Art et technologie*, le deuxième organisé par le groupe, qui aura lieu également au Forte Belvedere de Florence, entre le 27 et le 29 mai 1964.

Au colloque participent de nombreuses personnalités relevant du panorama littéraire, artistique, critique et surtout musical de la néo-avant-garde italienne : Anceschi, Battisti, Bortolotto, Dorfles, Eco, Scalia, Vlad, Brown, Kagel, Cardew, Chiari, Bussotti, Gelmetti, Rzewski, et d'autres encore. Les actes sont publiés dans *Marcatrè*, revue fondée par les intellectuels proches du Groupe 63, dans les numéros 11-12-13 de 1965. Plusieurs aspects discutés lors du colloque sont anticipés par deux importantes expositions de 1963, *Area letteraria nella Nuova*

Figurazione, organisée par Corrado Del Conte et Franco Manescalchi, à la Galerie Il Fiore de Florence (14 au 31 décembre 1963), avec Pignotti, Miccini, Luzi, Gatto et Fortini, et *Tecnologica*, première véritable exposition collective du Groupe 70, ayant lieu à la Galerie Quadrante entre le 19 décembre et le 8 janvier 1964. Cette dernière voit notamment la participation des musiciens Sylvano Bussotti et Giuseppe Chiari, qui présentent des partitions contaminées de peinture et de littérature, et de Eugenio Miccini et Lamberto Pignotti, avec des poèmes visuels de grand format exposés aux murs. Une exposition consacrée aux peintres engagés dans des recherches parallèles au pop-art, enrichie d'une série de concerts-lectures dédiés aux « poètes expérimentaux et aux musiciens gestuels aléatoires » (Marcatrè, 1965).

L'événement formalise l'intérêt de l'avant-garde florentine pour les enjeux politiques du rapport entre art et technologie dans la nouvelle société de masse. Avec l'exposition *Tecnologica*, les artistes expérimentent de nouveaux vecteurs de communication, de la page écrite aux murs de la galerie, jusqu'aux gestes. Pour la première fois, ils font de la poésie un objet iconique, percevable visuellement, soit accroché au mur, soit inséré dans un panneau publicitaire, soit projeté au cinéma. Pour les Poètes-visuels ce serait précisément ce caractère visuel de la poésie qui en augmente l'efficacité politique : « Il est indéniable qu'un livre peut toujours être fermé, alors qu'une peinture ou une affiche font preuve de plus de résistance » (Mascellani : 185).

Le deuxième élément qui participe à constituer la portée politique de l'art verbo-visuel est sa cohérence avec les nouveaux systèmes sémantiques, qui caractérisent la société technologique. C'est à l'intérieur de ceux-ci que son iconicité s'insinue et prend forme : « Un fantôme erre en Europe, c'est le fantôme de l'art technologique ». Ainsi s'ouvre l'intervention de Miccini au colloque, dont le titre est programmatique : « Transformer les mass média en mass culture ». Ce dernier trace, en effet, les lignes de ce qu'Eco appellera plus tard la « Guérilla sémiologique », traduite esthétiquement par les productions du Groupe 70, présentées comme :

Une gigantesque opération de vol et d'aliénation des significations : des mots et des images qui circulaient à l'état sauvage dans la nature sont pris, marqués d'un label de propriété et remis en circulation. La poésie opère une reconquête du mot et de l'image volés... la Poésie Visuelle cherche à voler ce qui a été volé : les relations entre les choses et les mots, entre les signifiants et les signifiés : les signes, en somme. Se présentant comme une école de guérilla sémiologique, elle envisage potentiellement une authentique révolution culturelle (Miccini 1972 : 25).

En réponse à la « conception aristo-bourgeoise de la culture » (Eco, 1963 : 24) des classes intellectuelles communistes de l'époque, et dans l'objectif d'inverser le « déterminisme romantique » (Miccini 1972 : 25) propre à l'inspiration artistique, les artistes du Groupe 70 se proposent d'utiliser les traces sémantiques des matériaux de la civilisation technologique et d'élaborer un art qui puisse contenir en lui-même les clefs de sa réception et de son décodage. À cet égard, les commentaires d'une partie significative d'intellectuels italiens de référence face à ce rapport inédit entre art et technologie sont très durs :

Il se peut que l'industrie finisse par produire l'homme en série, où le besoin esthétique est satisfait par la bande dessinée et le bowling. Les arts traditionnels peuvent disparaître dans la mesure où l'homme disparaît. (Moravia) ; Je ne crois pas que la technologie puisse donner de l'art. L'art est la réalité tandis que la science et la technologie produisent de l'utilité (Morante) ; Nous nous rendons compte que la condition

anthropologique est en train de changer. Cependant, nos expériences fondamentales sont celles d'il y a cent, deux cents ans. Notre rationalisme est encore "humaniste" et non technologique (Pasolini) ; Le sentiment intime de l'âme, c'est la source éternelle de la poésie, qu'aucun langage technologique ne sera jamais capable d'exprimer (Silone) (*Marcatrè*, 1965).

Au contraire, selon Miccini, l'art se doit de s'intéresser et d'intervenir dans le terrain des langages technologiques :

Les vieilles valeurs sont usées jusqu'à l'os. La civilisation cinétique règne, la civilisation de la consommation rapide, de l'utilisation rapide des persuasions, des symboles et des modèles de comportement. Les capacités, même les plus sensibles, sont multipliées, des activités simultanées sont exercées ; les médias tiennent les hommes constamment informés, quel que soit le niveau social auquel ils appartiennent, et cette information -dit Dorflès- "permet une communication presque toujours accompagnée ou entrelacée d'un élément esthétique". Nous vivons donc dans une ère qui va être celle de la culture généralisée et répandue, le problème est précisément celui-ci : transformer les médias de masse en culture de masse. "L'art -dit Eco- est une paraphrase épistémologique, c'est-à-dire qu'il reflète la science et la méthodologie d'une époque" (...). La littérature d'aujourd'hui doit opérer la rédemption esthétique, plutôt qu'utilitaire, des symboles de la civilisation actuelle ; utiliser les traces sémantiques de tous les matériaux (verbaux ou non) que la civilisation technologique disperse, les retirer de leurs parcours communicatifs pour les insérer dans un contexte différent au niveau de la communication : concision, contraction syntaxique, référence ostensible aux discours communs, c'est-à-dire à l'univers de l'expérience commune dans lequel entrent continuellement les informations et les messages exprimés dans les codes technologiques, des codes qui -pour le dire dans les termes du marché- ont baissé leur prix afin d'augmenter leur consommation. En effet, comme la théorie de l'information nous en avertit, l'art doit être exprimé dans des codes facilement décodables afin d'être apprécié (*Marcatrè*, 1965).

En effet, au cours des années 1960, la nouvelle civilisation techno-cinétique modifie profondément les vecteurs et les modalités à travers lesquelles les idéologies sont véhiculées au sein de la société. Les idéologies elles-mêmes changent, les sociétés se rapprochent. La vitesse des transmissions traverse les frontières géographiques et de classe. Les rapports humains et intellectuels sont profondément et de plus en plus impactés par cette esthétique idéologique, transmise par le biais de codes et traces sémantiques.

Pour les artistes du Groupe 70, le pouvoir politique de l'art technologique réside alors dans sa capacité à saboter ces véhicules, déchiffrer ces codes et activer, à l'intérieur de ces traces sémantiques, son pouvoir modificateur : créer de nouveaux codes, expérimenter de nouvelles structures. Mais pour que cette culture des médias, fondée sur la domination du marché, puisse se transformer en culture des masses, noyau de la conscience de classe et de l'action révolutionnaire, l'intellectuel doit se libérer de son bagage humaniste et participer, sans entraves, à la guérilla sémiologique : c'est un retour aux enseignements de Gramsci.

Formellement, cela se traduit par la réappropriation du bagage iconique de la culture de masse, l'écart sémantique, le choc méta-contextuel, la suspension du sens premier donné à l'image au profit d'un nouveau message, l'utilisation de l'iconographie publicitaire pour déconstruire l'idéologie qu'elle véhicule.

Quant à Pignotti, dont l'intervention a également été présentée au sein des pages de *Marcatré*, il revient sur la question de l'avant-garde, afin de souligner les différences entre la nouvelle production verbo-visuelle et ses antécédents historiques :

Comparé à l'art technologique, l'art dit d'avant-garde est un art du passé. (...) les artistes dits d'avant-garde sont désormais des "classiques", et en tant que tels, ils doivent être encadrés et étudiés. (...) nous préférons les vivants aux morts, nous préférons les frères aux pères. Aux pages jaunies de l'avant-garde du début du vingtième siècle, nous préférons les pages qui sentent encore l'encre typographique avec les nouvelles du matin. (...) Aucun d'entre nous ne rougit non plus en déclarant qu'il trouve Proust (...) ennuyeux ou qu'il a été plus influencé esthétiquement par Gordon Flash que par James Joyce. (*Marcatré*, 1965).

Ensuite, l'artiste précise les caractéristiques de l'art technologique. Premièrement, la Poésie-technologique doit surgir d'une relation directe entre opération esthétique et société de masse (société technologique), elle doit opérer en synchronie avec tous les aspects de l'expérience contemporaine. Pour cela, elle doit assumer les langages technologiques véhiculés par les médias de masse : le langage publicitaire, journalistique, « les langages de la romance, du roman policier, de science-fiction, langage de l'humour, de la mode, des horoscopes, langage logico-mathématique-scientifique, langage de la bureaucratie, du commerce, de l'économie et du droit, etc. » (*Marcatré*, 1965). Deuxièmement, puisque l'art technologique se construit sur les problèmes et modalités de la communication de masse, les canaux traditionnels de diffusion artistique ne lui conviennent plus, il nécessite de moyens de diffusion nouveaux et plus puissants : « *l'art technologique est un art actuel mais pas forcément plus facile. (...) pour cela nous proposons, continue Pignotti dans son intervention, de manière emblématique, que la poésie soit diffusée par les haut-parleurs des stades à la mi-temps des matchs de championnat ou que les expositions de peinture soient déplacées sur les autoroutes, car l'art technologique, du moins potentiellement, n'est pas réservé aux initiés : il est "de masse" »* (*Marcatré*, 1965).

Bien que la Poésie Technologique se serve, comme nous l'avons vu, des systèmes et des images de la communication de masse, elle n'a pas l'intention de s'adapter passivement au goût qu'ils véhiculent :

Elle cherche, au contraire, à imposer son goût en participant activement à un contexte dans lequel la culture de masse signifie effectivement culture démocratique (...) d'ici l'absorption généralement (...) critique, polémique, ironique, de matériaux et de modules pris dans les manifestations technologiques, de masse. La critique et l'ironie coïncident avec l'autocritique et l'autonomie : l'artiste agit de l'intérieur, acceptant le monde technologique mais tendant en même temps à en rejeter les aspects détériorés et à en identifier les aspects positifs, en les exploitant à ses propres fins. (*Marcatré*, 1965).

Enfin, la poésie-technologique œuvre dans la synchronicité des niveaux esthétiques différents, auparavant non-communicants, toujours dans l'objectif d'accéder à un public le plus large possible.

Gillo Dorfles, présent au premier et au deuxième colloque du Groupe 70, avant de revenir sur l'importance centrale acquise par « la machine » au milieu du XX^{ème} siècle, et sur la conséquente nécessité d'en accepter les implications dans le secteur sociologique, anthropologique et esthétique, souligne la distinction entre technique et technologie, entre objet

technique, technologique et artistique. Si la technique a toujours constitué le faire artistique, cela n'est pas de même pour la technologie, qui se définit comme la technique propre à la mécanisation et à l'industrialisation de cette époque. Si un rapport entre art et technique a toujours eu lieu, l'art technologique serait alors un art véritablement cohérent avec son époque, car il se réfère à l'univers mécanique qui la caractérise.

Il est important de revenir maintenant sur un aspect fondamental de la Poésie-visuelle, afin de le clarifier. Si la Poésie Technologique ne concerne pas seulement la parole, son pouvoir évocateur lui vient de l'utilisation des symboles iconiques que le citoyen lambda a appris indirectement à reconnaître, « les déchets iconiques de notre mémoire » (*Marcatrè*, 1965), selon Dorflès. Précisément, l'utilisation de deux types différents de signes, la parole et l'image, représente le caractère distinctif du Groupe 70, par rapport à d'autres groupes de la Néo-avant-garde, tels que le Groupe 63.

Pour Rosanna Apicella, galeriste du "Studio Brescia" et promotrice du groupe de poètes visuels :

La poétique de cette recherche fondamentale de notre siècle consiste à avoir substitué à l'*unicum* du code traditionnel le croisement de codes différents [...] il s'agit de violence à tous les niveaux. Mais dans la mesure où elle nous concerne de près, en tant que poètes, la violence est la transgression des normes de la tradition linguistique et stylistique ; la transgression de la logique impitoyable de la société opulente et de son rationalisme cynique et autoritaire (...) soit la poésie, et l'art en général, transforme pleinement les mœurs, soit elle n'est rien. (Miccini 1972 : 5).

« Je n'ai pas l'intention de chanter les louanges inconditionnelles de notre civilisation mécanisée », poursuit Gillo Dorflès dans son discours :

Car je crois que l'enthousiasme des "néophytes de la machine" est désormais à reléguer dans la nuit des temps, retourné par les fanfares ringardes du Futurisme et autres événements du début du siècle. Mais, je ne veux pas non plus m'ériger en énième censeur des conquêtes les plus récentes de la science et de la technologie appliquées à l'art (c'est-à-dire le design industriel, la radio, la télévision, l'architecture industrialisée) (...) ce que je voudrais souligner, une fois de plus, c'est que nous ne pouvons plus limiter notre discours à un secteur qui doit être considéré comme résolument "artistique" ou résolument « non-artistique », cela est une distinction qui n'a aucun sens (...) pour que cet incoercible "besoin esthétique" (cet *esthetisches Bedürfniss* dont Hegel raisonnait déjà) qui nous fait choisir telle couleur de robe, telle carrosserie de voiture, telle forme de chaussures, soit également présent pour guider nos choix dans le domaine de la peinture, de la sculpture, du dessin industriel, de l'architecture. » (*Marcatrè*, 1965 : 111)

L'intervention de Dorflès nous fournit également une analyse utile des différentes catégories de l'Art visuel : celle qui se constitue d'œuvres produites industriellement, avec l'intervention directe de l'élément mécanique et industriel ; et les œuvres pour lesquelles ces derniers constituent la référence, dont l'existence dépend intrinsèquement du contexte technologique dans lequel elles sont immergées.

Les premières sont les œuvres issues d'Arte Programmata, un courant non seulement italien mais international -Nouvelles Tendances, dans l'ex Yougoslavie, art cinétique en France, Optical Art aux États-Unis-, dont les productions se basent sur l'application de principes optiques-

psychologiques, reproductibles en série, car issus d'un prototype, et dont la valeur esthétique dépend de la qualité de l'information esthétique qu'elles transmettent.

Dans les deuxièmes, auxquelles appartiennent les productions de la Poésie-visuelle, l'élément technologique n'intervient pas en tant qu'aspect syntactique, mais plutôt pragmatique et sémantique, en tant que : « reflet d'éléments extrinsèques qui l'ont influencé », que ça soit conceptuellement ou idéologiquement. C'est le cas d'un art tel que le Néo-dada, ou bien le Pop-art ou encore le Néo-réalisme. Un art dont la particularité n'est pas celle d'avoir inclus esthétiquement des éléments du monde extérieur, mais d'avoir compris qu'il était impossible de ne pas tenir compte du panorama technologique dans lequel il s'insère, de son iconicité mécanique, de ses sollicitations perceptives, imaginiques, et métaphoriques.

Pour Dorflès, ce nouvel art n'est pas à l'abri de dangers. Le premier est celui d'une perte d'intentionnalité, d'un technologisme sans finalité, d'une *atelia*, et le deuxième celui de la fétichisation, issue de l'intentionnalité de l'artiste, ou bien des circonstances dans lesquelles il opère. Mais la Poésie Technologique ne peut se traduire en *atelia*, car sa finalité politique et révolutionnaire, non seulement la caractérise autant que l'iconicité technologique, mais elle en justifie l'utilisation. Elle est technologique puisqu'elle est politique :

Une bataille se poursuit à deux niveaux, affirme Serenco dans les pages du premier numéro de la revue qu'il fonde en 1971 avec Paul de Vree : a) au niveau linguistique pour la destruction des structures culturelles de la société bourgeoise ; b) au niveau politique aux côtés de l'avant-garde de la classe ouvrière et du mouvement étudiant (Lotta Poetica, 1971) et encore : Chaque classe, dans chaque société divisée en classes, a ses propres critères, tant artistiques que politiques, mais chaque classe, dans chaque société divisée en classes, place toujours le critère politique en premier lieu et le critère artistique en second lieu... Ce que nous exigeons, c'est l'unité de la politique et de l'art : l'unité du contenu politique révolutionnaire et de la forme artistique la plus parfaite possible ; les œuvres d'art qui manquent de qualité artistique n'ont aucune force, aussi avancées soient-elles du point de vue politique... nous devons mener une lutte sur deux fronts (Zanchetti : 54).

La Guérilla sémiologique : « une marchandise changée en signe et, dans l'enveloppe explosive, renvoyée à l'expéditeur »

Comme nous l'avons vu, si la Poésie-visuelle utilise les fétiches et les icônes de la société de masse pour en contester les concepts, c'est par le biais de stratégies différentes que sa portée politique opère au sein du système culturel italien de l'époque.

La première concerne l'élargissement des zones sémantiques du mot à travers de nouveaux matériaux expressifs, graphiques, matériels et iconiques, dans l'objectif d'offrir une visualisation synchronique à fort impact perceptif. Elle transforme la poésie en pratique transversale, impossible à placer dans une catégorie précise, car issue de domaines de recherche différents et multiples. Ses références s'élargissent à l'ensemble des codes qui constituent le panorama visuel populaire des années 60 et 70, qu'ils soient institutionnels ou mineurs : non seulement les mass médias, mais également les langages populaires, les panneaux de signalisation, l'écriture sur les plaques d'immatriculation et les cartes postales.

La deuxième ligne de développement se constitue comme un décodage, une utilisation idéologiquement alternative des langages verbo-visuels élaborés par les médias de masse, à travers l'utilisation consciente, en fonction poétique, des signes, qu'ils soient verbaux ou

iconiques. Son objectif est de construire des messages esthétiques à travers l'absorption des codes de la communication de masse, de la publicité, de la presse et de la télévision, en renversant les significations, afin de leur donner une charge ironique et critique.

La technique formelle employée par les artistes du Groupe 70 est celle des tables logico-iconiques, et elle réunit ces deux stratégies. Conformément aux enseignements de Mallarmé, des lyriques futuristes et des expérimentations de la poésie concrète, il s'agit de surfaces de contamination iconique, construites à l'aide de techniques comme le collage, ou le photomontage. Leur atteinte politique se situe dans la construction d'un langage singlissique, intermédiaire, interzonal, se situant dans la complémentarité de l'élément visuel (idio-sémantique) et verbal (phono-sémantique). La lecture devient alors un mécanisme particulier de perception simultanée de l'image et du mot, une « peinture à lire ou une poésie à regarder », comme le définit Léa Vergine (199 : 107), dans laquelle le processus de réalisation n'admet pas de division entre les deux termes. L'œuvre est perçue dans son intégralité, le mot et l'image ont fusionné en un *unicum*, une singlossie, qui se traduit par l'apposition et l'insertion de mots dans les images. Par sa capacité à produire des incongruités, des courts-circuits linguistiques, de détourner les emprunts aux médias de masse de leurs cheminements habituels, elle devient un idéogramme puissant aux implications politiques. Cette décontextualisation trouve sa projection dans l'ironie comme diathèse antiphrastique.

Les supports iconiques employés par les artistes sont multiples. La bande dessinée, la photographie d'actualité, et même le patrimoine historique et artistique italien (des œuvres de Giotto, Mantegna, Giorgione) sont utilisés par les artistes pour commenter verbalement l'image reproduite, c'est le cas pour Lucia Marcucci (*Talis Pater... talis filius*, 1970 ; *Mon Dieu*, 1971 ; *Voglia scusarmi*, 1972), de Sarenco (*Avanti Popolo alla riscossa*, 1970 ; *Mein Gott/Nein Gott*, 1970 ; *Poetical licence*, 1971), d'Eugenio Miccini (*Cives mei !*, 1979). Autre support amplement utilisé, la sérigraphie : on la retrouve dans le travail de Miccini (*Kaput Mundi*, 1973), Luciano Ori (*Vivo il mio tempo*, 1973), Ketty la Rocca et Mirella Bentivoglio (*Scuola*, 1973). La typographie est également utilisée, comme dans le cas de *Piano regolatore insurrezionale di Firenze* (1971) de Miccini, qui révèle la structure urbaine comme une projection de la classe dominante.

L'utilisation de médias tels que le cinéma et la musique, comme le film-collage *Volerà nel '70*, présenté au Festival International du Film en 1966 ; les projections sur les murs, ou encore l'œuvre *Poesia e NO*, basée sur le happening et la participation du public, témoignent de la contamination des différents langages utilisés par le Groupe 70, composée de récits, de Poésie Technologique, de projections de diapositives, de poésies visuelles, d'affiches, de films, d'enregistrements, de lectures de journaux, d'actions picturales, d'auditions musicales.

L'objectif est d'utiliser la même fonction persuasive des médias de masse, mais dans un sens critique, d'en démythifier l'état d'aliénation linguistique à travers l'action polémique et ironique de l'hypertexte, le renouvellement des codes esthétiques et la mise en discussion des modalités même de la communication. La recherche linguistique de la Poésie Visuelle cherche à découper les fragments iconiques et linguistiques de la culture visuelle populaire, afin d'en proposer des juxtapositions déstabilisantes capables de capturer l'attention du spectateur et réveiller son esprit critique face à la réalité. Il est question d'utiliser les traces sémantiques de tous les matériaux (verbaux et non verbaux) que la civilisation technologique met à disposition, de s'appropriier des panneaux de communications des médias et d'interrompre leur parcours significatif en les insérant dans un contexte et un niveau de communication stimulant la capacité de jugement du destinataire.

Cette juxtaposition, rencontre-choc des matériaux verbaux et iconiques de la culture consumériste, capitaliste, impérialiste et patriarcale véhiculée par les médias de masse se réalise dans un collage élargi, qui implique à son tour intertextualité, réutilisation, décontextualisation, allocation hypertextuelle (substitution, déconstruction, renversement, effacement, segmentation). Images et paroles sont prélevées des journaux et des rotogravures et associées de manière provocatrice, en recréant la perception simultanée typique des manifestes publicitaires et cinématographiques de l'imaginaire collectif. C'est le cas de Lamberto Pignotti, (*La corsa all'oro, Limite di velocità, Alta moda italiana* de 1968) qui associe aux images de la société de consommation les typographies recoupées des journaux comme des didascalies ironiques, et Eugenio Miccini, (*Un'inchiesta*, 1965 ; *I signori della guerra*, 1968), ou Nanni Balestrini (*Il complotto*, 1964 ; *L'ultimo bacio*, 1964 ; *I nemici*, 1969), qui mettent en évidence l'absurdité du système capitaliste et de ses langages, à travers la juxtaposition chaotique et aléatoire des phrases issues de publications et journaux. La même technique est employée par Lucia Marcucci et Ketty la Rocca pour révéler, détourner et déconstruire les stéréotypes de la culture patriarcale : de la masculinité dominante (*Il benessere provvisorio*, 1965 ; *Sesso responsabile*, 1967 ; *Un sistema che cambia*, 1971, de Lucia Marcucci, ou *Senza titolo*, 1969 de Ketty La Rocca) à la féminité soumise (Anna Oberto, *Reflex Italiana*, 1969 ; Lucia Marcucci, *Signora Italia*, 1965).

La notion de collage-élargi est donc strictement liée à celle de Poésie Technologique, c'est-à-dire d'une poésie écrite dans la langue propre de l'époque et dans la langue de tous, dont les racines résident dans le terrain extra-littéraire des communications de masse. De ce terrain émerge un "second vocabulaire", constitué de morceaux de langage préfabriqués, fonctionnels aux besoins de la réalité industrielle, mais également susceptibles d'être transformé dans un sens esthétique. Le poème-collage technologique utilise les éléments stylistiques verbaux ou visuels du domaine public, mais, comme nous l'avons vu, avec une intention destructrice.

Miccini décrit cette opération comme la « technique du cheval de Troie » :

La Poésie Visuelle ne se cache pas dans les monastères pendant le déchaînement de la guerre, ni ne passe dans les rangs de l'ennemi : c'est un cheval de Troie (...) La Poésie Visuelle est donc une guérilla : en tant que telle, elle se sert non seulement du mot ou de l'image, mais aussi de la lumière, du geste, bref, de tous les instruments "visibles" de la communication, et elle doit nécessairement et progressivement tendre à transformer ses propres moyens en ceux de la communication de masse jusqu'à en prendre possession pour transformer avec eux la société elle-même. C'est vrai, les héros sont parfois pathétiques. Mais nous ne pensons pas qu'il y ait quoi que ce soit de pathétique dans cette dimension historique "maniaque" que vit toute la culture d'avant-garde. La Poésie Visuelle agit au cœur du système qui exorcise tout et le rend, à la limite, contradictoire et précaire. Mais il y a en elle une force qui vient de son utopie, de sa prédiction idéologique d'une nouvelle dimension anthropologique, de la tentative, donc, de réunir et de réunifier, en agissant sur la conscience de l'homme, l'esthétique et la vie. (Miccini, 1972).

Pour Lucia Marcucci la Poésie Visuelle est : « une marchandise changée en signe et, dans l'enveloppe explosive, renvoyée à l'expéditeur » (Marcucci : 31).

Arnold Hauser, dans *La méthode sociologique : le concept d'idéologie en histoire de l'art*, de 1958, affirme que la plupart des membres d'un groupe social donné sont inconscients du

conditionnement de leur pensée par le système et les conditions d'existence matérielles (Hauser, 1958). L'objectif de la Poésie Visuelle est de rendre son public, le plus vaste possible, conscient des conditionnements idéologiques véhiculés par les mythologies iconiques de la société postmoderne. Pour cela, il est nécessaire que les productions visuelles soient capables de transmettre le message subversif par le biais de codes que ce public élargi partage et qu'il est donc en mesure de recevoir. Ici réside la différence fondamentale entre l'art conceptuel et la Poésie Visuelle : si le premier ne se préoccupe pas de la communicabilité de ses codes, la deuxième a comme objectif premier celui de permettre au lecteur-observateur d'acter une décodification, qui puisse avoir comme conséquence l'éveil de ses capacités herméneutiques. Par ailleurs, c'est de ce même élément que découle l'inséparabilité entre expérimentation esthétique et portée révolutionnaire qui le caractérise, et le sépare également du Pop Art, comme le rappelle Ketty La Rocca : « *Le Pop Art n'a fait que souligner la société qui l'entoure [...]. Qu'a fait Oldenburg ? Il a montré ce qu'était la société, alors moi j'en montre les fléaux.* » (Saccà 2005 : 143).

De plus, bien que l'un des objectifs principaux de la Poésie Visuelle soit de créer un trait d'union entre système social et système culturel, le fait que ses productions soient exposées dans les contextes propres à l'élite culturelle, tels que les galeries, ne l'empêche pas de sortir de ce contexte et de chercher le public dans ces murs domestiques, à la radio, au cinéma, et dans l'espace public.

Le problème du bagage culturel humaniste, qui associe l'avant-garde à la culture d'élite, est résolu par la Poésie Visuelle par une expérimentation qui se sert des formes et matériaux populaires : recherche formelle et expérimentation doivent avoir comme objectif premier la communicabilité, la disponibilité au déchiffrement populaire. L'identification, de la part des artistes du Groupe 70, de l'importance fondamentale du code au sein du processus de communication et donc dans l'activation du potentiel politique des œuvres, rappelle les réflexions d'Eco sur la portée politique et critique de la sémiologie.

En effet, à la base de la première sémiotique d'Eco (*La struttura assente*, 1968), on retrouve le même concept de code : règle qui associe des éléments du plan de l'expression à des éléments du plan du contenu d'un message. Si dans la théorie de la communication de Shannon et Weaver (1949), la communication est conçue comme transfert de message d'une source à une autre, Eco se sert des études de Roman Jakobson sur la fonction du langage et de la catégorie du code pour mettre au premier plan de la recherche sémiotique les récepteurs du message et leurs capacités de décodification. Dans le cadre de cette étude, Eco reconnaît que si l'émetteur transmet le message selon les codes de son cadre de référence culturelle, le récepteur le décode sur la base de son propre cadre de référence. Émetteur et récepteur peuvent avoir deux cadres de référence culturelle et idéologique différents, par conséquent, le deuxième ne recevra pas forcément le message tel que l'émetteur l'a construit (Eco parle, à ce sujet, de « décodifications aberrantes »). Cela permettrait alors de constater la possibilité, de la part du recevant, de résister au message de l'émetteur, d'« exercer une faculté de discrimination sur les produits qu'on (lui) propose de consommer, [...] de le transformer en *stimuli* positifs, en les convertissant en usages inattendus, des messages qui avaient été émis avec une intention complètement différente » (Eco 1964: 13). L'identification de l'importance du destinataire sera au centre de l'idée de guérilla sémiologique, reprise comme nous l'avons vu par les artistes du Groupe 70, élaborée par Eco lors de son intervention au congrès *Vision 67*, tenu à New York en octobre 1967 et organisé par l'International Center for Communication, Art and Sciences (Marrone : 121). Afin d'inciter cette capacité de résistance de la part des récepteurs des messages transmis par les médias, il propose une solution de guérilla :

Une action pour pousser le public à vérifier le message et ses multiples possibilités d'interprétation [...]. Il est nécessaire d'occuper, dans tous les endroits du monde, le premier fauteuil devant chaque téléviseur (et bien sûr : le fauteuil du chef de groupe devant chaque écran de cinéma, chaque transistor, chaque page de journal). Si vous voulez une formulation moins paradoxale, je dirai : la bataille pour la survie de l'homme en tant qu'être responsable dans l'ère de la communication ne se gagne pas là où la communication commence, mais là où elle arrive (Marrone : 121).

L'action proposée par Eco a comme objectif de réveiller l'esprit critique des différents publics, ce que les médias cherchent à atrophier, afin de créer une condition favorable à la mise en discussion des messages reçus, au dévoilement, à la critique et au détournement des idéologies véhiculées par les mythes. L'objectif des opérateurs culturels doit alors être celui d'« atteindre chaque groupe humain, chaque membre de l'audience universelle, pour discuter du message entrant à la lumière des codes d'arrivée, en les comparant à ceux de départ » (*Ibid.*). Il n'est évidemment pas question de reproduire un système de contrôle du public mais d'augmenter la dimension critique de sa réception. La méthode concrète qui permettrait d'atteindre ce résultat est, selon Eco, celle d'une action intertextuelle, capable de mettre les messages reçus et les messages contraires et contrastants les uns contre les autres.

La guérilla sémiologique serait alors un décodage volontairement et consciemment divergent par rapport à celui programmé par l'émetteur. Son action ne s'applique pas au niveau de la source, mais au niveau du public, qui est appelé à reconnaître le code hégémonique et l'idéologie qu'il véhicule, et à institutionnaliser le rejet. La sémiotique devient alors une praxis, telle « une superstructure, [...] terrain sur lequel certains groupes sociaux prennent conscience de leur être social, de leur force, de leurs tâches, de leur devenir » (Gramsci : 1319), une activité propice à la démythification des mécanismes idéologiques et persuasifs du signe, et à la transformation sociale et politique.

C'est alors sur le terrain de la guérilla sémiologique élaborée par Eco, que se joue le potentiel politique de la Poésie visuelle, dans son action intertextuelle, dans l'acte de provoquer une déviation du sens, une inversion ironique des significations, dans ce que Filiberto Menna définit : « défi technologique frontal », une action de déconnexion du signifiant et du signifié, qui permet d'anéantir les pouvoirs aliénants du premier et de dévoiler le non-sens du deuxième. L'objectif est donc, non seulement d'anéantir le matériel significatif véhiculé par les médias, mais de le récupérer afin d'en faire le canal d'un message révolutionnaire.

Selon Gramsci, le consentement à l'idéologie des groupes dominants se maintient grâce au rôle que jouent les intellectuels dans la société civile. De là, la nécessité de lutter pour la création d'un groupe d'intellectuels fonctionnels à la classe ouvrière qui, agissant sur elle, dans le domaine des superstructures, puisse l'amener à imposer son hégémonie sur l'ensemble de la société.

Si, au début des années 1950, et grâce à l'étude de Gramsci, Togliatti avait compris l'importance centrale que le Parti communiste renouvelé devait conférer aux intellectuels, ce dernier n'avait pas été capable de reconnaître qu'au long des années 1960, la figure même de l'intellectuel, ainsi que l'idée de culture étaient en train de changer radicalement. Cette faille, qui représente, comme nous l'avons vu, un problème à la fois philosophique et politique, a éloigné l'action de la gauche politique italienne de la réalité concrète que le pays était en train de vivre. À cela fait suite, d'une part la naissance de la pensée opéraïste et de la gauche extra-parlementaire, de l'autre le développement des approches structuralistes de la culture. En parallèle, les États-Unis, profondément anti-communistes, mènent un véritable impérialisme culturel en Europe, par le biais des médias, mais aussi des institutions artistiques.

C'est donc dans ce contexte qu'il faut lire l'histoire de la Néo-avant-garde italienne et notamment du Groupe 70. En effet, les recherches de ce groupe d'intellectuels et créateurs a

fait de l'Italie un véritable territoire de révolte culturelle et, par la culture, de révolte politique. Les recherches des artistes du Groupe 70 se développent dans le contexte du Pop Art, du Néo-dada, de l'art conceptuel. Cependant, face à ces tendances dont le centre était -et reste aujourd'hui encore- identifié avec les États-Unis, les productions italiennes s'émancipent. Elles ne sont pas des reflets périphériques de l'esthétique du centre, mais les expressions d'une véritable résistance au lissage culturel, et au programme de colonisation politique et culturelle des États-Unis. La guérilla sémiologique d'Eco et des artistes du Groupe 70 rentre dans ce projet politique, qui a su dépasser, par la recherche esthétique, les limites politiques du PCI, enfermé dans ses dogmatismes.

De plus, la Poésie visuelle n'a jamais été véritablement récupérée par le système de l'art, et notamment le système marchand de l'art. Tout au long de son activité, elle a milité dans les interstices du système alternatif et *underground*, confiante dans le pouvoir subversif de l'art, dans sa capacité à transformer le réel et annuler le pouvoir du mythe, et fidèle à son objectif de devenir : « le plus dangereux des mass media » (Saccà 2000 : 182).

Bibliographie

ALTHUSSER, L., « Teoria e metodo », in *Rinascita*, 25-1-1964

ANDERSON, P., « An Invertebrate Left », *London Review of Books*, XXXI, 5, 12 marzo 2009

BALESTRINI, N., MORONI, P., *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano, SugarCo, 1988 (III ed. Feltrinelli, 2003)

BARTHES, R., *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris, 1957

CRAPIS, C., *G. Crapis, Umberto Eco e il PCI : arte, cultura di massa e strutturalismo in un saggio dimenticato del 1963*, Reggio Emilia : Imprimatur, 2016

DORFLES, G., (dir.), *La poesia visiva (1963-1979)*, cat. exp., Sala d'Arme di Palazzo, Firenze, 1979

ECO, U., « Per una guerriglia semiologica », communication du Congrès Vision '67, New York, octobre 1967, Centre international pour la communication, l'art et les sciences ; republiée in *Il costume di casa*, Bompiani, Milan, 1973, pp. 418-431 ; maintenant in Umberto Eco, *Sulla televisione. Scritti 1956-2015*, La nave di Teseo, Milan, 2018, pp. 121-131.

- *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano, 1964

- *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*, Bompiani, Milano, 1968

- « Modelli descrittivi e interpretazione storica », in *Rinascita*, 12-10-1963

- « Per una indagine sulla situazione culturale », in *Rinascita*, 5-10-1963

FABBRI, P., « Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e malocchio della sociologia », in *Versus*, 5, 1973, pp. 57-109.

GEYMONAT, L., « Troppo idealismo », in *Il Contemporaneo*, n.7-4, 1956

GRAMSCI, A., *Quaderni del carcere*, éd. critique de l'Istituto Gramsci, V. Gerratana (dir.), vol. III, Einaudi, Torino, 1975

LUBICH, R., *Arte d'avanguardia e mass media. La poesia visiva*, Techne, Florence, 1977

MAGLI, P., MANETTI, G., VIOLI, P., (dirs.), *Semiotica: Storia Teoria Interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco*, Milano, Bompiani, 1992

MARRONE, G., (dir.), Umberto Eco, *Sulla televisione. Scritti 1956-2015*, La nave di Teseo, Milano, 2018

MASCELLONI, E., SARENCO, (dirs.), *Poesia totale 1897-1997 : dal colpo di dadi alla poesia visuale*, cat. exp., Verona, 1998

MICCINI, E., *Poesia e/o poesia : situazione della poesia visiva italiana*, Sarmic, Brescia, Firenze 1972, s.p.

MICCINI, E., MARCUCCI, L., « Situazione della nuova poesia in Italia », in *Lotta Poetica*, n. 11, anno II, avril 1972

- MICCINI, E., SARENCO, (dirs.), *Poesia visiva 1963-1988. 5 maestri*, Illasi, Verona, 1988
- Perseo Centroartivisive (dir.), *Firenze la storia : la poesia visiva un percorso internazionale, 1963-1968*, Opus Libri, Firenze 1990
- PIZZORNO, A., « Avere Coraggio », in *Il Contemporaneo*, n. 19-5, 1956
- ROSSANDA, R., « Unità politica e scelte culturali », in *Rinascita*, n. 28-8, 1965
- SACCA, L., (dir.), *La parola come immagine e come segno : Firenze, storia di una rivoluzione colta, 1960-1980*, Pacini, Pisa, 2000
- SACCA, L., *Ketty La Rocca: i suoi scritti*, Martano, Torino 2005
- SPIGNOLI, T., (dir.), *La poesia in immagine/L'immagine in poesia : Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, Campanotto, Pasian di Prato, 2014
- SPINELLA, M., « Specialisti più politici », in *Il Contemporaneo*, n. 24-3, 1956
- STEFANELLI, S., « Ma noi facciamone un'altra, sul linguaggio poetico di Balestrini », in *RESINE. Quaderni liguri di cultura*, année XXXII, n. 132-133, Savona, 2012
- TOGLIATTI, P., *Opere scelte*, Editori Riuniti, Roma, 1977
- TOGLIATTI, P., *I compiti del partito nella situazione attuale*, vol. V, 1944-1955, L. Gruppi (dir.), Editori Riuniti, Roma, 1984
- VACCA, G., *Appuntamenti con Gramsci. Introduzione allo studio dei « Quaderni del carcere »*, Roma, Carocci, 2007
- VACCA, G., Appunti su Togliatti editore delle « Lettere » e dei « Quaderni », in *Studi Storici*, n.3, 1991
- VERGINE, L., *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Milano, Skira, 1999
- VITTORIA, A., *Togliatti e gli intellettuali. Storia dell'Istituto Gramsci negli anni Cinquanta e Sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1992
- ZANCHETTI, A., FERRARI, D., (dirs.), *Poesia Visiva. What to do with poetry, la collezione Bellora al Mart*, Silvana editore, Milano, 2005.