

Incontri tra controcultura e sperimentazione Fototestuale nella rivista ABRACADABRA

Comensoli, Regaida

Incontri tra controcultura e sperimentazione Fototestuale nella rivista ABRACADABRA

Versants, vol. 2, núm. 68, 2021

Universität Bern, Suiza

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=689872452007>

Incontri tra controcultura e sperimentazione Fototestuale nella rivista ABRACADABRA

Regaida Comensoli

Bellinzona, Svizzera

 <https://orcid.org/0000-0001-6035-4327>

Versants, vol. 2, núm. 68, 2021

Universität Bern, Svizzera

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=689872452007>

Sommario: Nel panorama artistico e letterario del Novecento nasce un prodotto ibrido, sviluppatosi sull'onda lunga del fenomeno Beat: le riviste underground autoprodotte. Il carattere innovativo di queste pubblicazioni non riguarda i soli contenuti, bensì anche e soprattutto la grafica, poliedrica e anticonvenzionale, ispirata alle libertà formali introdotte dalle avanguardie storiche. Fra il 1977 e il 1981 viene stampata ABRACADABRA, rivista di poesia sperimentale nata dall'incontro tra il traduttore Marcello Angioni, l'artista Harry Hoogstraten e il poeta di origine ticinese Franco Beltrametti (Locarno, 1937-1995). ABRACADABRA è un tipico esempio di pubblicazione del periodo, territorio di confine sulle cui pagine venivano sperimentati diversi gradi di interazione tra specifici linguaggi, testandone potenzialità e cortocircuiti.

Parole: riviste autoprodotte, ABRACADABRA, controcultura, Franco Beltrametti, guerriglia semiologica.

1. Controcultura: quali confini?

La pratica di una stampa marginale e talvolta clandestina, critica nei confronti del sistema culturale di riferimento, non è limitata e non nasce con le riviste underground degli anni Sessanta e Settanta (Atton 2002: 10). Questa affermazione, a prima vista banale, in realtà risulta fondamentale se si cerca di stabilire quali siano i confini di un fenomeno che si presenta per sua natura rizomatico e proteiforme. Sulle pagine di queste pubblicazioni approdano infatti, o meglio si incontrano, diversi tipi di tradizioni e sperimentazioni. Se consideriamo le riviste autoprodotte come parte del sistema più ampio della "controcultura" dobbiamo trovare, prima di addentrarci nell'universo delle pubblicazioni, una definizione che ci permetta di capire cosa si intende più precisamente con questo termine. In questo senso possono esserci utili le parole di Umberto Eco, che afferma:

La controcultura [...] è l'azione critica di ricambio del paradigma sociale o scientifico o estetico esistente. È la riforma religiosa. È l'eresia che si dà uno statuto e prefigura un'altra chiesa. [...] C'è controcultura quando i trasformatori della cultura in cui vivono diventano criticamente coscienti di quel che fanno ed elaborano una teoria della loro pratica di deviazione dal modello dominante [...] (1983: 227).

Questa definizione, per quanto forse dai confini un po' ampi, ci aiuta a comprendere perché le radici del fenomeno delle riviste autoprodotte

durante gli anni della contestazione¹, affondino in tempi remoti: quelli della nascita stessa della stampa, oppure volendo trovare antenati ancora più antichi, quelli dei vangeli apocrifi (Atton 2002:10).

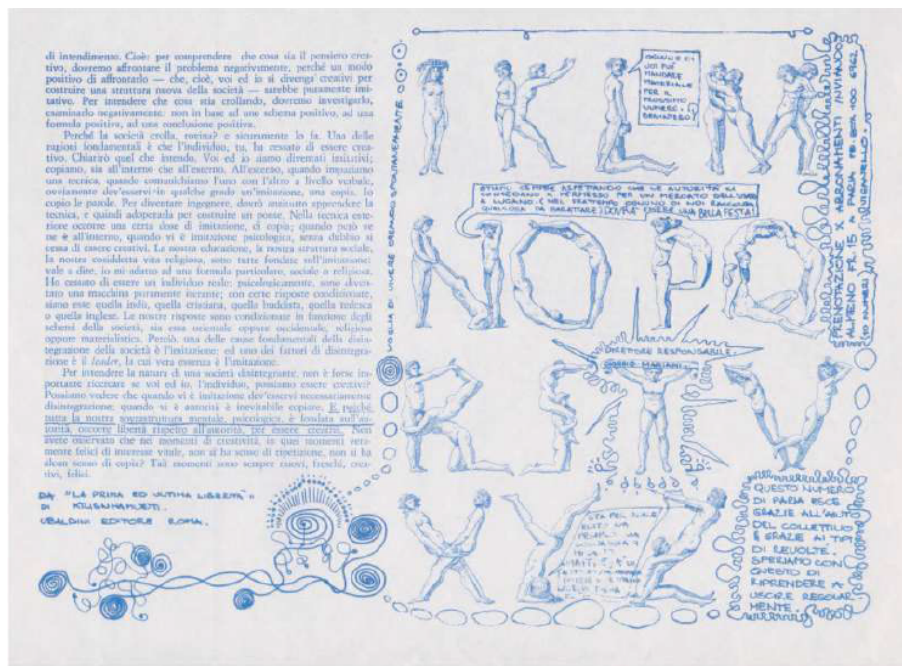


Fig 1

Riproduzione dell'alfabeto figurato di Giovanni Battista Bracelli (1632).

Paria, 14,1974, p. 9.

La prospettiva intenzionalmente ampia della definizione di Eco riflette un insieme composito di riferimenti filosofici, politici ed estetici che possiamo ritrovare nelle pubblicazioni controculturali: da Fra Dolcino a Guy Debord, dai nativi americani alle filosofie orientali, dal pacifismo alla lotta armata, dai caratteri gotici agli alfabeti antropomorfi, dallestetica Art Nouveau alle sperimentazioni verbovisive delle avanguardie storiche, solo per citare alcuni esempi. Inoltre, questa definizione di controcultura delimita un campo abbastanza vasto da comprendere le diverse anime del fenomeno delle autoproduzioni e dell'editoria indipendente, eliminando la suddivisione spesso artificiosa tra editoria "alta" - la cosiddetta 'esoeditoria'² - e "bassa" - le riviste underground come ad esempio Re Nudo oppure Mondo Beat³. Il punto di congiunzione di tutte queste pubblicazioni è il rapporto che intrattengono - e che allo stesso tempo le struttura - con quello che viene definito mainstream⁴:

L'opposizione di una sottocultura si stabilisce rispetto al simulacro che essa stessa costruisce, il mainstream. L'orizzonte culturale e sociale di riferimento è lo stesso per entrambi i poli contrari, ma ciascuna sottocultura sceglie un'isotopia specifica, così che il mainstream sarà di volta in volta un polo negativo da cui distanziarsi (e definirsi) in base ad una specifica categoria semantica. Inoltre la sottocultura può decidere di porsi in diverse posizioni rispetto al mainstream che ha creato, di tentare diverse Strategie. Può creare lo scontro diretto (disgiunzione), la chiusura difensiva (non congiunzione), la manomissione (non disgiunzione)⁵.

Se semanticamente la controcultura e i suoi sistemi simbolici di produzione e comunicazione di significato, come ad esempio le autopubblicazioni, possono sembrare la parte disgiuntiva del processo di distanziamento dal mainstream, il rapporto che la lega a quest'ultimo è in realtà molto più complesso. La varietà dei linguaggi utilizzati, unita a un insieme di riferimenti provenienti dagli ambiti più disparati e non del tutto estranei alla cultura popolare ⁶, crea un'identità mobile in continuo dialogo con l'esterno che modifica e da cui viene modificata. Per meglio comprendere il rapporto tra controcultura e cultura mainstream può essere utile il concetto di 'guerriglia semiologica'. Utilizzato per la prima volta da Umberto Eco alla fine degli anni Sessanta, esso avrà una grande influenza sul dibattito coevo riguardante la comunicazione: tanto da superare ben presto i confini dell'ambito accademico, diventando di fatto sinonimo di resistenza culturale (2012: 302-311).

2. Per una 'guerriglia semiologies

Umberto Eco sviluppa la nozione di 'guerriglia semiologica' all'interno di una riflessione più generale sul ruolo dei mezzi di comunicazione di massa. «Per la semiotica i racconti, le storie trasmesse, sia dalla letteratura alta che dai media più popolari, prevedono un lettore (o ascoltatore) modello» (Persello 2016:18), cioè una sorta di accordo comunicativo tra trasmissione e ricezione, dove quest'ultima viene adattata al contesto conoscitivo del testo. Questo avviene solo in linea teorica; nella pratica è possibile tutta una serie di interferenze, fraintendimenti, variabili culturali che possono portare a una deformazione del messaggio e a una decodifica aberrante. La lettura aberrante non è però per forza conseguente a un'errata decodifica del messaggio, ma può essere una tecnica di resistenza consapevole. Di conseguenza:

Non è [...] importante detenere i luoghi di produzione della comunicazione, né è veramente necessario controllare le redazioni dei quotidiani, dei telegiornali o prendere il posto di tutti quegli attori che, dal punto di vista comunicativo, presiedono alla funzione della fonte e che controllano il canale. Forme di contro potere hanno la possibilità di manifestarsi dalla posizione di chi riceve il messaggio, dal momento che gode della libertà di servirsi di codici diversi da quelli previsti dalla fonte. [...] L'idea è dunque quella di mettere in crisi i processi di comunicazione infrangendo il consenso del destinatario, ovvero la sua adesione alle regole di codificazione predeterminate alla fonte (Desogus 2012: 330).

La 'guerriglia semiologica' si presenta allora come un insieme di pratiche riguardanti in primo luogo la ricezione e la lettura dei contenuti, e in un secondo momento una loro contestualizzazione. Sarà allora chiaro come questo tipo di operazione di decodifica non riguardi solo i fenomeni di controinformazione, ma anche operazioni linguistiche più sottili, atte a svelare i meccanismi della produzione di significato e le ideologie che vi soggiacciono, come quelle attuate, ad esempio, nell'ambito della poesia sperimentale o nel fototesto. Come afferma Michèle Cometa: «La combinazione di fotografia e testo più che incoraggiare una sintesi marca, per molti autori, proprio la crisi della rappresentazione. E la

conclamata referenzialità della fotografia complica lo scenario, piuttosto che rassicurarci con un ritorno al reale» (2016: 73). Per questo motivo, quando si parla di patto di non aggressione tra immagine e testo si sottintende una concordanza tra i significati sottesi ai due; mentre nell'operazione fototestuale si crea un cortocircuito di significati che svela le Strategie comunicative e rivela l'insieme dei contenuti sedimentati, degli stereotipi e dei rapporti di potere che i segni veicolano. Si pensi ad esempio alla pratica, forse non fototestuale in senso ortodosso ma facente parte di una serie di sperimentazioni legate alla 'guerriglia semiologica', di prelevare immagini e articoli dalla stampa ufficiale⁷ e di aggiungere parole, annotazioni, disegni e simboli manoscritti, tipica delle pubblicazioni underground.

3. ABRACADABRA

Dal 1977 al 1981 viene pubblicata ABRACADABRA, una rivista appartenente all'area della poesia visuale⁸ nata dall'incontro tra il traduttore Marcello Angioni, l'artista Harry Hoogstraten e il poeta di origine ticinese Franco Beltrametti⁹. La rivista, che come molte di queste pubblicazioni congeneri veniva stampata a cadenza irregolare¹⁰, era composta da diversi tipi di contributi, alcuni originali altri già apparsi in altre riviste, mentre altri ancora modificati attraverso il processo di impaginazione¹¹. I contenuti, che solitamente occupavano da una a tre pagine in formato A5¹², erano sia proposti dagli autori che sollecitati dai redattori. Ogni número, fatta eccezione per il terzo, aveva una copertina formata dalla dicitura «ABRACADABRA» manoscritta in stampatello maiuscolo e suddivisa su tre righe, seguita dal número del Fuscita; il titolo era contornato da una cornice rettangolare, la stessa immagine era stampata specularmente sulla quarta di copertina. La pubblicazione era aperta da un frontespizio, a volte stampato nella seconda di copertina, che oltre ai nomi degli editori e della rivista riportava l'origine della parola 'abracadabra' inscritta in un triangolo costituito da lettere in schema decrescente, come una sorta di manifesto. 'Abacadabra', infatti, «prima di designare un talismano con poteri profilattici e terapeutici, era una formula ritenuta efficace contro le malattie, specialmente la febbre terzana» (Martino 1998:90). Nonostante la formula «nasca in ambito greco ellenistico, la prima attestazione letteraria è in Sammonico, medico latino in ambito gnostico, autore di un Liber Medicinalis in cui confluiscono molte pratiche terapeutiche popolari» (90). Nel libro veniva consigliato di scrivere la parola 'abracadabra' undici volte su un foglio di carta sottraendo una lettera per ogni riga; in seguito il foglio andava messo sul collo della persona malata. L'insieme delle unità culturali che strutturano il semema del termine, della formula, 'abracadabra', fanno sì che questo acquisisca un certo grado di performatività, intesa come capacità, almeno potenziale, di modificare l'ambiente circostante. Nella sua declinazione taumaturgica, si credeva che alla sottrazione progressiva delle lettere

corrispondesse l'allontanamento della malattia, mentre nella formula utilizzata in tempi più recenti ed entrata a far parte del linguaggio comune, 'abracadabra' evoca non solo la capacità di modificare la realtà, ma di farlo al di fuori delle sue Stesse leggi, facendo scomparire o apparire oggetti o modificandone l'aspetto. Inoltre, per far sì che queste modificazioni avvengano, la formula va pronunciata. In questo senso, quindi, si ripropone l'incontro tra linguaggi differenti, oltre che la tendenza a travalicare i confini della pagina per riversarsi e agire nel mondo, tipica prima delle riviste delle avanguardie storiche, poi delle neoavanguardie, e più in generale della controcultura ¹³.



Fig. 2

Franco Beltrametti, ABRACADABRA,
4,1979, copertina.

La parola 'abracadabra', oltre a essere il titolo della pubblicazione e una sorta di manifesto programmatico, con l'evolversi della rivista diventa punto di partenza per sperimentazioni linguistiche, grafiche e performative ¹⁴. Il quarto número si apre con un contributo di Guillaume Chpaltine che realizza un autoritratto dal titolo abracadabra selfportrait 1978, dove posa davanti alla scritta «Abracadabra PALAZZO del MOBILE» coprendo con la testa la parola 'del' e stravolgendo quindi il significato dell'iscrizione, che diventa «Abracadabra PALAZZO MOBILE». La parola 'abracadabra' è stampata anche sulla busta, presumibilmente di plastica, che l'autore tiene tra le mani. In questo rapporto di ripetizione che collega titolo, iscrizione e scritta sulla busta, sembra rafforzarsi il valore performativo della formula: in un autoritratto magico ¹⁵ l'autore/illusionista sfida le leggi della fisica evocando un palazzo mobile. Oltre al contributo di Guillaume Chpaltine, nel quarto número sono ispirati al titolo della pubblicazione anche un Racconto a Tre a opera di Franco Beltrametti, Giovanni d'Agostino e Gianantonio Pozzi e un ready-made della poetessa Anne Waldman. Quest'ultimo

è composto da un ritaglio di giornale dove una modella, che guarda verso l'obiettivo, indossa un cilindro bianco con la scritta «ABBRA KADABRA», sul quale sono posati due ricci finti; in calce, la dedica manoscritta «Anne Waldman for Abracadabra My favorite Magazine». Lo sguardo ammiccante della modella è evidenziato dal fatto che la fotografia è stata tagliata all'altezza dei lobi, eliminando la parte inferiore del viso. Se nell'autoritratto dell'autore francese prevaleva una certa trasparenza semantica, qui si crea un cortocircuito nel processo di significazione dell'immagine. La donna indossa il tipico copricapo che contraddistingue il prestigiatore ma in questo caso al posto di essere nero il cilindro è bianco; inoltre, a portarlo è una figura femminile. Lo sguardo rivolto verso il fruitore è un tipico caso di *débrayage* enunciazionale visivo, una tecnica di coinvolgimento dello spettatore all'interno del dispositivo visivo. È proprio questa dissonanza cognitiva che ci riporta al concetto di 'guerriglia semiologies'. In questo caso il riferimento, più che al mondo della magia, è a quello semanticamente scivoloso della prestidigitazione. La parola 'abracadabra' si riferisce quindi all'artificio pubblicitario, dove l'espedito linguistico, attraverso un processo di decontestualizzazione è svelato. A rafforzare il rimando al mondo della pubblicità, la frase in calce riprende ironicamente le esclamazioni pubblicitarie che esaltano la preferenza per un determinato prodotto.

4. Zurigo brucia

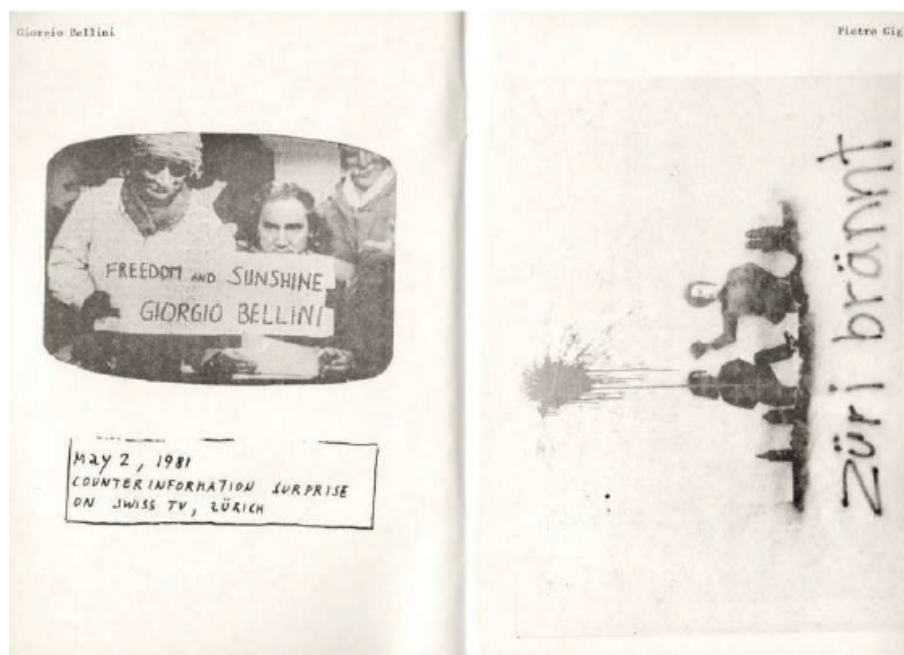


Fig. 3:
ABRACADABRA
n. 5, 1981.

Nel 1981 viene arrestato a Monaco, con l'accusa di presunti legami con il terrorismo, Giorgio Bellini, un libraio militante legato alla sinistra antagonista e residente a Zurigo. Nel maggio dello stesso anno, un gruppo

di attivisti mascherati riesce a fare irruzione negli studi televisivi della SF DRS durante il telegiornale, mostrando un cartello con la scritta «FREEDOM AND SUNSHINE FOR GIORGIO BELLINI» ([s.n.] 1981). Nel quinto e ultimo número della rivista viene pubblicata una pagina composta da una fotografia della performance, tagliata a forma di schermo televisivo e, nella parte inferiore, da una frase manoscritta di Beltrametti, contornata da una cornice «May 2, 1981 COUNTER INFORMATION SURPRISE on SWISS TV, ZÜRICH»; come autore è indicato lo stesso Giorgio Bellini. La scelta di evocare il medium televisivo, considerato lo strumento di propaganda per eccellenza, non è casuale. Citando Marshall McLuhan: «Il momento di incontro tra i media è un momento di libertà e di scioglimento dallo stato di trance e di torpore da essi imposto ai nostri sensi» (2002: 66). Se in altri contributi la televisione è présente, scomposta o visivamente deformata, in questo caso l'immagine vuole rimandarci all'atto dell'enunciazione, la riproduzione dello schermo sembra volerci dire 'è successo davvero', a ribadire il ruolo di testimonianza, il luogo e la data dell'evento. Questo contributo è strettamente legato a quello pubblicato nella pagina adiacente, la fotografia di un intervento murale scattata da Piero Gigli¹⁶. L'immagine, ruotata rispetto al corretto senso di lettura, è composta da tre elementi impressi presumibilmente in momenti diversi: al centro un disegno prodotto con uno stencil che rappresenta due figure antropomorfe giganti che marciano su Zurigo, una delle quali tiene nella mano un oggetto pronto per essere lanciato; sopra, la traccia lasciata da una bomba di vernice; mentre nella parte inferiore, la scritta fatta con una bomboletta spray «Züri brännt». Tutti questi elementi sono collegati ai moti zurighesi del 1980 per la richiesta di un centro culturale autogestito e contro una gestione borghese della cultura. «Züri brännt» ('Zurigo brucia) era uno degli slogan principali delle proteste, oltre a essere il titolo di un brano del gruppo punk TNT del 1979. La presenza della macchia lasciata dalla bomba di vernice attiva la temporalità dell'immagine, altrimenti sospesa, ci proietta in un dopo, dando corpo al gesto del lancio rappresentato. Tutti questi elementi (l'immagine centrale, la scritta e la macchia) rimandano al movimento concitato tipico delle situazioni di piazza o di manifestazione; in tal senso non è solo il muro a essere bersaglio ma la stessa pagina. Oltre a questo, possiamo notare in ABRACADABRA la presenza di frasi manoscritte, con una grafia che aggredisce la pagina - a sottolineare un livello di conflittualità non présente ad esempio in altre pubblicazioni controculturali legate alla psichedelia. Per quanto riguarda l'organizzazione della pagina, c'è infatti una riappropriazione della tradizione funzionalista allo scopo di creare una cornice più leggibile, ma anche di smontare e ricostruire le parole con un'estetica che possiamo ritrovare anche nelle coeve fanzine punk¹⁷. Un esempio di questa pratica è il titolo della rivista A/Traverso: la scritta viene assemblata a partire dalle lettere che compaiono nelle prime pagine delle principali testate giornalistiche dell'epoca, come L'Unità, Lotta Continua, Rosso, il manifesto (Chiurchiù 2017:61).

Le analogie tra diverse manifestazioni controculturali non si fermano però alle sole pubblicazioni. Se consideriamo la pratica del reading come parte integrante di una serie di pratiche più ampia - quella che Adriano Spatola chiama «poesia totale»¹⁸ - potremo trovare ulteriori punti di tangenza tra le pratiche performative. Nel 1979 si tiene a Castel Porziano vicino a Roma il Primofestival internazionale dei poeti. La manifestazione viene ricordata soprattutto perché non tutti i poeti riuscirono a declamare le proprie poesie, in quanto il palco venne invaso dal pubblico e il microfono espropriato per interventi estemporanei. Allo stesso modo in cui la metafora della battaglia prende corpo - come scrive Andrea Cortellessa, «quella poi mitologizzata come battaglia di Castel Porziano non fu tale solo per metafora: a un certo punto volavano le sedie» (2015) - anche nei concerti punk lo scontro e la lotta per lo spazio diventano fisici. Anche in questo caso, terminare la performance non è scontato, data la pratica di lanciare oggetti oppure di invadere il palco trasformando le esibizioni in vere e proprie battaglie per l'occupazione dello spazio, in una perdita di confini tra performer e pubblico. In fondo parliamo di innovazione del linguaggio formale ma scopriamo che, come ci insegna Warburg¹⁹, possiamo ragionare su ritorni e riimmersioni. Le lotte per lo spazio sul palco oppure un certo tipo di estetica non sono altro che *Pathosformeln*, formule di «un'intensificata espressione fisica o psichica» che stanno a rappresentare «la vita in movimento» (Warburg 1966: 197). Forzando l'analogia potremmo affermare che tra quello che accade a Castel Porziano nel 1979 e la neoavanguardia del Gruppo 63 intercorre lo stesso tipo di rapporto ambivalente, di discendenza e rottura, che possiamo stabilire tra punk e rock, in una rete continua di scambi e significazioni.

Bibliografia

- Ambrosino, Marco, «Uno di quella gente condor: Prime ipotesi sull'apprendimento poetico di Franco Beltrametti», *Versants. Rivista svizzera delle letterature romane*, 66:2, 2019, pp. 83-98.
- Atton, Chris, *Alternative media*, London et al. SAGE Publications, 2002.
- Beltrametti, Franco, *Il viaggio continua. Opere scelte*, a cura di A. Ruchat, Roma, L'Orma Editore, 2018.
- Chiurchiù, Luca, *La rivoluzione è finita abbiamo vinto*, Roma, DeriveApprodi, 2017.
- Ciaponi, Francesco, *Underground. Ascesa e declini di un'altra editoria*, Milano, Costan, 2007.
- Cometa, Michèle, «Forme e retoriche del fototesto letterario», in Id. - R. Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 69-116.
- Cortellessa, Andrea, «La bella estate di Castelporziano», *alfabeta2*, 19 settembre 2015, www.alfabeta2.it/2015/09/19/la-bella-estate-di-castelporziano (consultato il 29.01.2021).
- Desogus, Paolo, «La teoria critica di Umberto Eco. La critica dell'ideologia e la guerriglia semiologica», *Enthymema*, 7, 2012, pp. 322-334.

- Dogheria, Duccio, «I fogli dei folli. Viaggio nel mondo delle riviste underground italiane. Con un'intervista a Matteo Guarnaccia. Prima puntata», QT. Questotrentino. Mensile di informazione e approfondimento, 12,14 giugno 2003, www.questotrentino.it/articolo/8665/i_fogli_dei_folli (consultato il 29.01.2021).
- Echaurren, Pablo - Salaris, Claudia, Controcultura in Italia 1967-1977, Milano, Bollati Boringhieri, 1999.
- Eco, Umberto, «Per una Guerriglia Semiologica» [1973], in Id., Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana negli anni Sessanta, Milano, Bompiani, 2012, pp. 302-311.
- Eco, Umberto. «Esiste la controcultura?» [1977], in Id., Sette anni di desiderio, Milano, Bompiani, 1983, pp. 217-231.
- Maffi, Mario, La cultura undergroundy Roma-Bari, Laterza, 1972.
- Martino, Paolo, ABRACADABRA, Roma, Il Calamo, 1998.
- McLuhan, Marshall, Gli strumenti del comunicare [1964], trad. di E. Capriolo, Milano, Net, 2002.
- Persello, Mara, Subcultures Creating Culture: semiotica e studi culturali a confronto nell'interpretazione della sottocultura Glam> Tesi di Dottorato in Semiotica, Scuola Normale Superiore di Pisa - Università di Potsdam, 2016.
- [s.n.], «Irrompono nella TV svizzera: "liberate Bellini"», Avanti/, 5 maggio, 1981, p. 4.
- Spatola, Adriano, Verso la poesia totale [1969], Torino, Paravia, 1978.
- Spatola, Maurizio, «Montagna Rossa, inventario in 9 lingue a cura di Franco Beltrametti (1971)», Archiviomauriziospatola. Pubblicazioni ed eventi sulle nuove esperienze poetico-artistiche, 24 gennaio 2020, <https://archivi0maurizi0spat0la.w0rdpress.c0m/2020/01/24/www-archivi0maurizi0-spatola-com-montagna-rossa-inventario-in-9-lingue-a-cura-di-fran-co-beltrametti-i97i-documento-online-dal-i9-i2-20ii/comment-page-i/> (consultato il 29.01.2021).
- Warburg, Aby, La Rinascita del paganesimo antico [1932], a cura di G. Bing, trad. di E. Cantimori, Firenze, La Nuova Italia, 1966.

Nota

1. Non ci si riferisce genericamente ai mod del '68 ma a un periodo preciso che inizia, per quanto riguarda l'area italoфона, nel 1966 con l'uscita del número o di Mondo Beat, la prima rivista underground nata in Italia e principale riferimento per i movimenti beat e provo italiani, e il 1981, anno dell'ultimo número della prima serie di A/traverso, rivista nata dal collettivo autodefinito maodadaista, legata all'emittente bolognese Radio Alice e tra le voci principali del Movimento del '77 (Chiurchiù 2017:19,41-42).
2. Il neologismo 'esoeditoria' fu coniato in occasione della prima e unica Rassegna dell'esoeditoria italiana con annessa esposizione internazionale, organizzata a Trento nell'ottobre 1971 da Bruno Francisci. Con questo termine si intendeva definire tutta quella produzione editoriale "esterna" (dal prefisso greco eso-) ai canali commerciali usuali.
3. Questa suddivisione risulta ancora più forzata se si considerano pubblicazioni come Pianeta Fresco, rivista milanese pubblicata tra il 1967 e il 1968 da Ettore Sottsass e Fernanda Pivano e, come direttore «irresponsabile», Allen Ginsberg.

4. Il mainstream coincide di fatto con quella che viene designata come cultura dominante.
5. Persello (2016:59). Nonostante la distinzione, soprattutto in ambito sociologico, tra 'controcultura' e 'sottocultura', vista la scelta di campo di prediligere una definizione onnicomprensiva di 'controcultura', i due termini qui di fatto si equivalgono.
6. Come afferma Matteo Guarnaccia, storico esponente della controcultura: «Andavo a cercarmi l'arte anche dove abitualmente non si dovrebbe; ovviamente gironzolavo per musei e divoravo monografie d'artista [...], ma ero irresistibilmente attratto dall'imagerie popolare, i fumetti [...], le etichette delle scatole di fiammiferi e dei pelati, le figurine dei chewing-gum e dei formaggini, le sorpresine dei detersivi (i marziani del Tide!), le immaginette sacre indù, i giocattoli di latta, i flipper» (Dogheria 2003).
7. Spesso questi interventi tendono a palesare, piuttosto che nascondere, la propria natura di montaggio - rendendo ben visibili, ad esempio, i contorni delle immagini e degli articoli prelevati e i tagli volutamente irregolari - creando di fatto un embrayage.
8. La definizione è in realtà arbitraria. Come in molte altre pubblicazioni del periodo, i contributi sono trasversali e toccano diverse aree disciplinari. Vi erano infatti, tra gli altri, alcuni autori provenienti dal Gruppo 63 come Giulia Niccolai e Antonio Porta, musicisti come Steve Lacy e John Cage o artisti visivi come Markus Raetz.
9. La produzione beltramettiana è costellata di pubblicazioni e collaborazioni con il composito universo dell'esoeditoria. Infatti, «a lato di una vasta presenza su riviste e volumi miscelanei internazionali (europei, americani e asiatici), a partire dal 1969 si compone non soltanto di monografie "industriali" ma anche di piccole edizioni e libri d'arte (plaquettes e autoproduzioni, spesso in tirature limitatissime, dedicate ad amici e destinate ad una circolazione pressoché interna)» (Beltrametti 2018: 31). Per un approfondimento sui riferimenti culturali e controculturali di Beltrametti si veda Ambrosino (2019).
10. L'intera produzione è di cinque numeri di ABRACADABRA pubblicati, rispettivamente, nel 1977 (nn. 1 e 2), 1978 (n. 3), 1979 (n. 4) e 1981 (n. 5).
11. ABRACADABRA faceva parte di quel circuito alternativo e internazionale che aveva come punto di riferimento per la Francia Doc(k)s di Julien Blaine, in Inghilterra la Grosseteste Review, in Germania Futura di Hansjorg Mayer e in Jugoslavia la battana e Signal, mentre in area extraeuropea possiamo citare tra le altre Ovum 10 in Uruguay e Vou in Giappone (Spatola 2011).
12. Sarebbe più corretto dire che il formato della rivista era simile a un A5: i diversi numeri hanno infatti dimensioni differenti che variano tra 15,8 x 20,1 cm e 14,9 x 21,4 cm.
13. È del 1969 il libro di Adriano Spatola Verso la poesia totale dove l'autore descrive una poesia che «cerca oggi di farsi medium totale, di sfuggire a ogni limitazione, di inglobare teatro, fotografia, musica, pittura, arte tipografica, tecniche cinematografiche e ogni altro aspetto della cultura, in un'aspirazione utopistica al ritorno alle origini» (1978:15).
14. Oltre a questo movimento centripeto, bisogna anche ricordare la pratica inversa: molte sperimentazioni legate alla pratica dei reading oppure fotografie delle performance andavano a comporre l'insieme variegato dei contributi della rivista.
15. L'autoritratto fotografico, prima delle moderne tecnologie, si presenta già come un'acrobazia linguistica in teoria impossibile: oggetto e soggetto corrispondono e l'autore dovrebbe posizionarsi contemporaneamente dietro e davanti l'apparecchio fotografico.
16. La scrittura sui muri è un'altra pratica di 'guerriglia semiologica' che accomuna sperimentazione poetica e militanza politica. Si veda ad esempio la manifestazione organizzata nel 1967 e 1968 a Fiumalbo, Parole sui muri.

17. Ci sono infatti molte inaspettate analogie strutturali e punti di convergenza tra le riviste che si sviluppano a partire dall'ambito della poesia concreta e visuale e le fanzine punk, come ad esempio Sniffin' Glue o Slash.
18. «[la poesia totale] si presenta come un'area vastissima di ricerca creativa che vive e si sviluppa mediante una fitta e complessa trama di rapporti fra tutti i suoi punti di riferimento, tanto "interni" che "esterni". Se l'impulso a uscire dai confini del proprio territorio è un carattere accertato delle varie arti, l'arte della parola ne rimane forse coinvolta a un livello più profondo e definitivo, in quanto tenta una metamorfosi così radicale che è la natura stessa dell'immaginazione a essere messa in discussione» (Spatola 1978:11).
19. Non a caso Cometa cita l'atlante della memoria warburghiano come esempio particolare di fototesto (2016:75).