



Vol. 5 No. 2 (2020)

**Scritture di immagini. Arti verbovisuali,
dal secondo Novecento a oggi | Linguaggio,
processo, narrazione**

Image Writing. Verbo-Visual Arts from the Late
Twentieth Century to Today | Language,
Process, Narration

a cura di | *edited by*
Giorgio Zanchetti, Maria Elena Minuto, Alessandra Acocella

piano b è una rivista online che vuole dare maggiore visibilità alle riflessioni critiche sui linguaggi delle arti del presente e sul sistema che ne caratterizza le dinamiche, sempre più complesse e globali | *is a new online journal created to give greater recognition to critical reflections on contemporary art languages and to the system that characterizes its increasingly complex and global dynamics.*

piano b nasce dall'incontro di docenti di varie università italiane coinvolti, da prospettive diverse, nello studio e nelle ricerche sull'arte contemporanea, con apertura a contributi transdisciplinari di critica e teoria dell'immagine, estetica, studi di genere, pratiche d'allestimento e museografia, cinema, design, architettura | *begins with the coming together of professors from various Italian Universities involved in the study and research on contemporary art from different perspectives, and open to transdisciplinary contributions on criticism, image theory, aesthetics, gender studies, exhibition display and museum studies, cinema, design, and architecture.*

piano b intende creare spazi di dialogo e di scrittura per gli studi sull'arte contemporanea intorno ai temi più dibattuti a livello scientifico e accademico, con un respiro ampio e uno sguardo lontano | *aims to create a dialogue and new writing spaces for the studies on contemporary art concerning the most debated topics in both scientific and academic fields, with broad thought and looking towards future developments.*

piano b è una rivista che si è data regole di assicurazione di qualità tramite una struttura direttiva e un comitato scientifico internazionale, un sistema di double blind peer review e un codice etico secondo le linee guida del COPE | *is a journal that has set rules for quality assurance through an International Scientific Committee and Executive Board, with a double-blind peer review process and a code of ethics that follows the COPE's Best Practice Guidelines for Journal Editors.*

<https://pianob.unibo.it/>

Direttori scientifici | *Scientific Editors*:

Claudio MARRA, Università di Bologna,
Claudio ZAMBIANCHI, Università "La Sapienza" di Roma.

Direttore responsabile | *Editor in Chief*:

Roberto PINTO, Università di Bologna.

Comitato scientifico | *Scientific Committee*: Georges DIDI-HUBERMAN, École des hautes études en sciences sociales – Paris; Philippe DUBOIS, Université Sorbonne Nouvelle – Paris III; Romy GOLAN, CUNY Graduate Center – New York; Barbara PEZZINI, University of Manchester; Antonio SOMAINI, Université Sorbonne Nouvelle – Paris III.

Comitato di direzione | *Executive Board*: Stefano CHIODI, Università Roma Tre; Michele DANTINI, Università del Piemonte Orientale; Emanuela DE CECCO, Libera Università di Bolzano; Alessandro DEL PUPPO, Università di Udine; Elio GRAZIOLI, Università degli Studi di Bergamo; Federica MUZZARELLI, Università di Bologna; Andrea PINOTTI, Università degli Studi di Milano; Ilaria SCHIAFFINI, Università "La Sapienza" di Roma; Francesco TEDESCHI, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano; Giorgio ZANCHETTI, Università degli Studi di Milano; Stefania ZULIANI, Università di Salerno.

Responsabili di redazione | *Managing Editors*: Pasquale FAMELI, Università di Bologna; Chiara POMPA, Università di Bologna. **Comitato di redazione | *Editorial Staff*:** Federica CAVALETTI, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano; Simone CIGLIA, Università "La Sapienza" di Roma; Pietro CONTE, Universidade de Lisboa; Maria Giovanna MANCINI; Università degli Studi di Salerno; Silvano MANGANARO, Accademia di Belle Arti de L'Aquila; Giacomo MERCURIALI, Università degli Studi di Milano; Alessandra OLIVARES, Università "La Sapienza" di Roma; Raffaella PERNA, Università "La Sapienza" di Roma; Francesco Maria SPAMPINATO, Università di Bologna; Federica STEVANIN, Università degli Studi di Padova; Carlotta SYLOS CALÒ, Università degli Studi di Roma Tor Vergata.

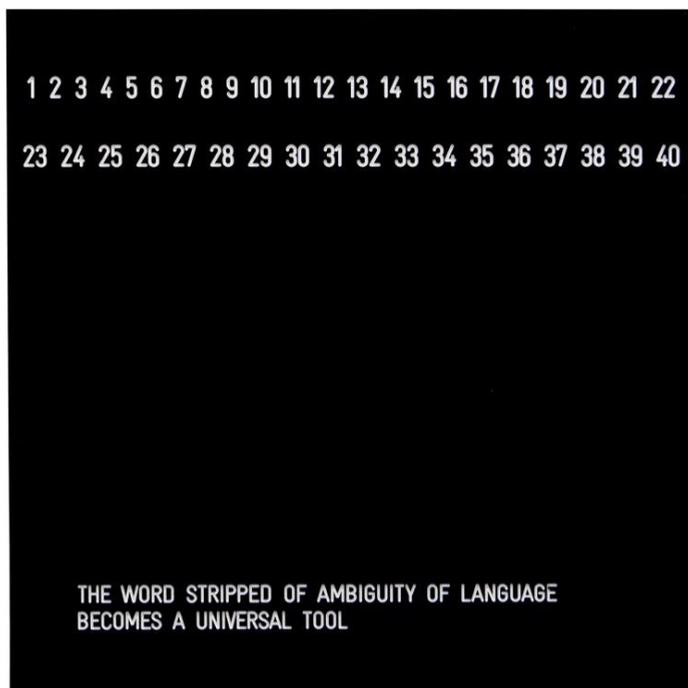
piano b. Arti e culture vive – ISSN 2531-9876

Registrazione presso il Tribunale di Bologna n.8401 del 23/11/2015
Dipartimento delle Arti – Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

INDICE | TABLE OF CONTENTS

Alessandra Acocella Università degli Studi di Firenze Maria Elena Minuto Université de Liège; KU Leuven Giorgio Zanchetti Università degli Studi di Milano Editoriale <i>Editorial</i>	I-IV
Andreas Hapkemeyer Museion, Bolzano <i>Carl Andre: A Concrete Poet?</i>	1-12
Maria Teresa Roberto Storica dell'arte, Torino <i>Arte Povera 1970: processi di scrittura visualizzati</i>	13-36
Duccio Dogheria Archivio del '900, Mart, Rovereto <i>Un'euforia costante: gli artist-run spaces di Ugo Carrega attraverso le fonti d'archivio</i>	37-57
Sara Fontana Università degli Studi di Pavia <i>Armando Marrocco. La scrittura come processo e ricerca antropologica</i>	58-80
Bianca Trevisan Università Cattolica del Sacro Cuore, Brescia <i>Vincenzo Ferrari, anni Settanta. L'enigma della scrittura</i>	81-103
Arianna Fantuzzi Università IULM, Milano <i>Immagine/parola. La contaminazione tra linguaggi nell'arte italiana degli anni Novanta</i>	104-126

Scritture di immagini. Arti verbovisuali, dal secondo Novecento a oggi | Linguaggio, processo, narrazione



Vincenzo Agnetti, *Assioma, The Word Stripped of Ambiguity of Language Becomes a Universal Tool*, 1971
Courtesy Archivio Vincenzo Agnetti, Milano

Il secondo volume della rivista "piano b" dedicato alle Arti verbovisuali approfondisce attraverso prospettive e chiavi di lettura diversificate l'intensa relazione intercorsa tra la parola e l'immagine dal secondo Novecento a oggi, con particolare riferimento alle sperimentazioni analitiche e comportamentali degli anni Sessanta e Settanta, alle esperienze di spazi autogestiti, fino agli sviluppi delle espressioni intermediali degli ultimi decenni del XX secolo.

L'indagine sulla struttura del linguaggio e sui limiti della rappresentazione logiconica è al centro rispettivamente delle ricerche di poesia concreta e delle pratiche concettuali che trovano in seguito nuovi sviluppi in chiave processuale-

performativa, invitando a “vedere nel campo della poesia sperimentale non tanto una confusa e frammentaria area in dispersione, quanto la coesistenza di varie direttrici di marcia legate da una fitta rete di rapporti e di scambi” (Adriano Spatola, *Verso la poesia totale*, 1969).

In questo contesto creativo di respiro transculturale e interdisciplinare, sono presenti i temi e i principali orientamenti dell'estetica tra gli anni Sessanta e Settanta, ovvero la materialità della scrittura, la possibilità di leggere le parole e le immagini come manifestazioni di un unico pensiero e la ricerca di un dialogo con altre forme e tecniche espressive: la tipografia, la pittura, il design e la fotografia. Dalle costellazioni di Eugen Gomringer alle tautologie di Joseph Kosuth, dai testi superficie di Franz Mon alle interrogazioni metafisiche di Giulio Paolini, dalle poesie da lanciare di Giulia Niccolai ai *poèmes publiques* di Alain Arias-Misson, l'arte rivendica, nel segno di un'estetica diffusa e trasversale, la necessità di esistere aldilà del testo, oltre la sola scrittura. Lo stesso *Intermedia Chart* (1995) di Dick Higgins e i suoi “updates” firmati da Philip Corner (2009), Richard Kostelanetz (2013) e Lamberto Pignotti (2019), ricordano con forza l'attitudine di un momento storico-culturale caratterizzato dall'interrelazione tra differenti manifestazioni artistiche: gli happenings, l'arte concettuale, la poesia concreta, la performance, la mail art, la poesia visiva.

Sullo scorcio di questo panorama artistico-letterario d'avanguardia, dalla metà degli anni Sessanta, mostre e festival sperimentali realizzati in luoghi istituzionali (dallo Stedelijk Museum di Amsterdam al Kunstmuseum di Lucerna, dalla Kunsthalle di Berna alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino) o in spazi espositivi alternativi e autogestiti (come Art Metropole a Toronto, Artpool a Budapest, il Centro Tool e il Mercato del Sale a Milano, la Franklin Furnace e Printed Matter a New York, Zona a Firenze) si profilano sempre di più come veicoli di nuove relazioni tra arti verbali e figurative, tra processi di visualizzazione e di pensiero, tra scrittura e materia. Si tratta di iniziative estremamente vitali, determinanti per il confronto tra ricerche interartistiche condivise a livello internazionale, che spaziano dalla celebre raccolta-esposizione di testi Fluxus *An Anthology of Chance Operations* (1963), al dirompente happening urbano di *Parole sui muri* (Fiumalbo, 1967-1968), dall'esposizione pionieristica *Language to Be Looked At and/or Things to Be Read* (Dwan Gallery, Los Angeles, 1967), alla grande mostra *Information* (1970) al MoMA di New York.

Negli ultimi decenni del XX secolo, sia pur in un contesto socioculturale fortemente mutato dall'*après-coup* del '68, dalla ricezione critica del poststrutturalismo e dal dibattito sulla condizione postmoderna, l'eredità ibrida e sperimentale di queste esperienze sarà raccolta e sviluppata da nuove pratiche intermediali

che declineranno i processi di citazione, frammentazione e riscrittura alla luce di un rinnovato interesse per la narrazione. Muovendosi lungo queste linee di ricerca, il secondo volume di *Scritture di immagini* raccoglie una serie di contributi storico-critici dedicati al tema della verbovisualità nell'epoca contemporanea, volti ad analizzare specifici casi di studio esemplari.

La *vexata quaestio* intorno alla possibilità di leggere le strutturazioni alfabetiche di Carl Andre attraverso la lente della poesia concreta è riconsiderata da Andreas Hapkemeyer (Museion, Bolzano) come uno degli episodi più significativi dello sconfinamento tra due tradizioni artistiche generalmente separate. Maria Teresa Roberto (storica dell'arte, Torino) identifica nell'approccio alla pratica della scrittura, tra il 1968 e il 1969, uno snodo centrale nel percorso di alcuni artisti di area poverista come Alighiero Boetti, Emilio Prini, Gilberto Zorio, Giovanni Anselmo, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Luciano Fabro, Pier Paolo Calzolari e Giulio Paolini, analizzando i loro interventi per il catalogo della mostra *Processi di pensiero visualizzati. Junge Italienische Avantgarde*, curata da Jean-Christophe Ammann per il Kunstmuseum di Lucerna nel 1970. Duccio Dogheria (Archivio del '900, Mart, Rovereto) ricostruisce, attraverso la documentazione conservata principalmente nell'Archivio di Nuova Scrittura del Mart, la fondamentale attività svolta a Milano da Ugo Carrega come animatore di spazi culturali ed espositivi autogestiti, tra il 1969 e il 1996. La ricerca antropologica perseguita da Armando Marrocco negli anni Settanta in una serie di operazioni processuali imperniata sulla parola e sull'atto scrittorio è al centro dell'articolo di Sara Fontana (Università degli Studi di Pavia). Bianca Trevisan (Università Cattolica del Sacro Cuore, Brescia) approfondisce l'attitudine analitico-concettuale che caratterizza l'indagine semantica e strutturale del rapporto tra parola e immagine condotta da Vincenzo Ferrari attraverso la pittura e il libro d'artista. Per concludere, Arianna Fantuzzi (Università IULM, Milano) evidenzia l'interesse per la contaminazione tra diversi livelli di linguaggio, la spazializzazione dell'elemento verbale e la vocazione narrativa in alcuni episodi delle nuove ricerche artistiche italiane degli anni Novanta.

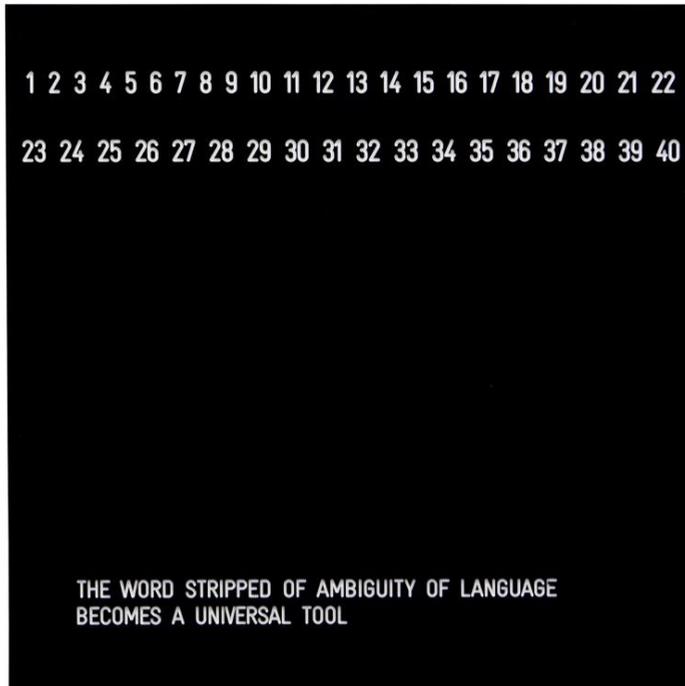
ALESSANDRA ACOCELLA (Università degli Studi di Firenze)

MARIA ELENA MINUTO (Université de Liège, KU Leuven)

GIORGIO ZANCHETTI (Università degli Studi di Milano)

I curatori ringraziano tutte le persone che hanno contribuito alla realizzazione dei due volumi di "piano b." dedicati alle Arti verbovisuali, in particolare i direttori, i responsabili di redazione e il comitato scientifico e di direzione della rivista, gli autori dei testi e i revisori, le istituzioni che, soprattutto in questo difficile momento, hanno agevolato a vario titolo le ricerche.

Image Writing. Verbo-Visual Arts from the Late Twentieth Century to Today | Language, Process, Narration



Vincenzo Agnetti, *Assioma, The Word Stripped of Ambiguity of Language Becomes a Universal Tool*, 1971
Courtesy Archivio Vincenzo Agnetti, Milano

The second volume of the journal “piano b” devoted to the verbo-visual arts explores the intense relationship between word and image from the late twentieth century to the present through diverse research topics and perspectives. The critical contributions focus in particular on the analytical and behavioural experiments of the 1960s and 1970s, the countercultural experiences of artist-run spaces and the developments of intermedia practices in the last years of the 20th century.

The analysis of the language structure and the limits of logo-iconic representation is at the core of the concrete poetry investigations and conceptual practices

that, during the Sixties, found new dimensions in a performative and processual way by inviting to “see the field of experimental poetry not so much as a confused, fragmentary area in dispersion, but as the coexistence of various lines of march bound up in a dense network of connections and exchanges” (Adriano Spatola, *Verso la poesia totale*, 1969).

This vibrant context of transcultural and cross-disciplinary scope encompasses the main themes and tendencies of aesthetics between the 1960s and 1970s, namely the materiality of writing, the possibility of conceiving words and images as manifestations of a single thought and the quest for a dialogue with other expressive forms and techniques: typography, painting, design and photography.

From the *konstellationen* of Eugen Gomringer and the tautologies of Joseph Kosuth to the surface texts of Franz Mon and the metaphysical interrogations of Giulio Paolini, from the poems *Frisbees* by Giulia Niccolai to the *poèmes publiques* by Alain Arias-Misson, art claimed - in the name of a diffuse and transversal aesthetic - the need to exist beyond the text, beyond the mere writing. Even Dick Higgins's *Intermedia Chart* (1995) and its “updates” by Philip Corner (2009), Richard Kostelanetz (2013) and Lamberto Pignotti (2019), forcefully recall the attitude of a historical and cultural moment characterised by the interaction between different artistic expressions: happenings, conceptual art, concrete poetry, performance, mail art and visual poetry.

In the wake of this vanguard artistic-literary panorama, from the mid-60s, experimental festivals and exhibitions became the vehicles of new relations between verbal and figurative arts, processes of visualisation and thought, writing and matter. These events were held both in institutional locations, including the Stedelijk Museum in Amsterdam, the *Kunstmuseum in Lucerne*, the *Kunsthalle* in Berne and the *Galleria Civica d'Arte Moderna* in Turin, and in alternative artist-run spaces such as *Art Metropole* in Toronto, *Artpool* in Budapest, *Centro Tool* and the *Mercato del Sale* in Milan, *Franklin Furnace* and *Printed Matter* in New York and *Zona* in Florence. These initiatives were pivotal for the wider and international context of cross-references and shared experiences that deeply informed the eclectic panorama of neo-avant-garde intermedia visualities, ranging from the seminal collection of Fluxus texts *An Anthology of Chance Operations* (1963) to the countercultural urban happening *Parole sui muri* (Fiumalbo, 1967-1968), the pioneering show *Language to Be Looked At and/or Things to Be Read* (Dwan Gallery, Los Angeles, 1967) and the groundbreaking exhibition *Information* at the MoMA in New York (1970).

In the last decades of the twentieth century, in a socio-cultural context changed by the *après-coup* of '68, the critical reception of poststructuralism and the de-

bate on the postmodern condition, the hybrid and experimental legacy of these experiences was re-examined, re-worked, and re-enacted through new intermedia practices that fostered the processes of citation, fragmentation and rewriting in the light of a renewed interest in narration. Moving along these lines of research, the second volume of *Scritture di immagini* features a series of historic-critical contributions on the topic of verbo-visual art in the contemporary era that analyse specific and exemplary case studies.

The *vexata quaestio* of the possibility of reading Carl Andre's alphabetical grids and elements through the aesthetic lens of concrete poetry is considered by Andreas Hapkemeyer (Museion, Bolzano) as one of the most significant episodes of the shifting relationships between two generally separate artistic traditions. Maria Teresa Roberto (Art Historian, Turin) identifies in the practice of writing between 1968 and 1969 a crucial point in the research of several Arte Povera exponents, such as Alighiero Boetti, Emilio Prini, Gilberto Zorio, Giovanni Anselmo, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Luciano Fabro, Pier Paolo Calzolari and Giulio Paolini, analysing their works for the exhibition catalogue *Processi di pensiero visualizzati. Junge Italienische Avantgarde* curated by Jean-Christophe Ammann for the Kunstmuseum of Lucerne (1970). Employing documentation conserved in the Archivio di Nuova Scrittura, Duccio Dogheria (Archivio del '900, Mart, Rovereto) reconstructs the fundamental activity carried out by Ugo Carrega in Milan as a driving force behind self-managed cultural and exhibition venues between 1969 and 1996. The essay by Sara Fontana (Università degli Studi di Pavia) addresses the anthropological research pursued by Armando Marrocco in the 70s in a series of procedural operations centred on the visual aspect of words and the process of writing. Bianca Trevisan (Università Cattolica del Sacro Cuore, Brescia) examines Vincenzo Ferrari's paintings and artist's books by focusing on his semantic and analytical approach to word and image. Finally, Arianna Fantuzzi (Università IULM, Milan) highlights the interartistic attitude and the narrative vocation in several episodes of Italian artistic research in the 1990s.

Alessandra Acocella (Università degli Studi di Firenze)

Maria Elena Minuto (Université de Liège, KU Leuven)

Giorgio Zanchetti (Università degli Studi di Milano)

The editors would like to thank all the people involved in the publication of the two special issues of "piano b" devoted to the verbo-visual arts, in particular the scientific directors, the scientific committee and the executive board of the journal, the authors and the reviewers as well as the institutions which, especially in this difficult time, have supported the research.

Carl Andre: A Concrete Poet?

ANDREAS HAPKEMEYER

«For more than thirty years I have tried to create English poetry by mapping language on the conventions of 20th century abstract art and on such basic mathematical modes as the prime number theorem» (Andre 2005d, p. 215).

The Square

In 1963, the American artist Carl Andre created his text series *One Hundred Sonnets*, which later became famous as an example of the linguistic manifestation of minimalism.¹ The series is made up of 100 typewritten sheets, each of them repeating a different word 80 to 100 times. Visually, the repeated words assume the form of a block. In 1964, the Italian artist Maurizio Nannucci realized his large series *Dattilogrammi*, dedicated to the keys of a M40 Olivetti typewriter. On each sheet, a different letter is repeated several hundred times. In this case, the repetition takes on the form of a perfect square.

What strikes the viewer is that both artists more or less simultaneously create vast series of typewritten works based on the mere repetition (of words or letters) wherein the material is visually organized in the form of a square (or, to be precise, in Andre's case, a form very close to a square). Another fact is even more striking: Nannucci's works can be found in some of the early anthologies of Concrete Poetry, for example, in Emmett Williams' legendary anthology of 1967 and in the publication

¹ In 2019, the author of the present essay had the occasion to present a paper on Carl Andre's *Sonnets* and their relationship to poetic concretism at the annual ACLA meeting at the Georgetown University (American Comparative Literature Association, March 7-10, Seminar: Concretism – A Global Dialogue). This article for "piano b. Arti e culture visive" is based on the ACLA-presentation.

accompanying the international Concrete Poetry exhibition at the Biennale di Venezia in 1969.² Nannucci's *Dattilogrammi* were and are evidently considered excellent examples of Concrete Poetry even though his works from the late 1960s onwards should probably be considered conceptual art. Instead, Andre, who had already started doing experimental texts towards the end of the 1950s and who was very prolific in the 1960s, is not only completely absent in the historic anthologies of Concrete Poetry of the 60s and 70s, but – with some very rare exceptions – also in the following decades.

This text tries to answer the following questions: Why is Andre absent from the anthologies of Concrete Poetry? Or, in other words, why did the Concrete Poetry community fail to take Carl Andre into account? And why does Andre himself insist that his texts are not Concrete Poetry?

One hundred sonnets

After unsuccessful beginnings as a sculptor in the years 1958-59, Carl Andre worked as a railroad brakeman from 1960 until 1964. In those years, he didn't even have a studio. For his sculpture, these are admittedly years of stagnation and self-doubt. As Andre recounts: "Between 1959 and 1964 I could never get together the \$250 necessary to make the works which would have made a complete gallery show. I asked dealers and people for the money and they couldn't put the money together either, so at that time I despaired" (Siegel 2005, p. 61). Andre's close friend Hollis Frampton confirms that in those difficult years, he returned to his early passion of writing poetry with a typewriter; as he remembers: "Portability was paramount" (Frampton 2006, p. 77).

Out of this difficult period comes the important work of typewritten texts entitled *One Hundred Sonnets*. Andre's texts play with the traditional poetic form of the sonnet; like the classical sonnet, they consist of 14 lines though the division in two units of four lines and two units of three lines is eliminated. Andre's typewritten sonnets are organized in the form of

² Williams 1967; Mahlow and Lora-Totino 1969.

blocks (squares or rectangles). Above all, they are made of the repetition of a single (mostly short) word. Each of these texts has a different visual rhythm depending on the length of the word and the specific letters it employs. As Andre explains: "In the *Sonnets* I attempted to generate a form by the repetition of the dissociated elements. [...] I was trying to map a poetry on a plastic rather than a musical system" (Andre 2005b, p. 197). Another definition Andre uses in this context is "crystallization" (*ibidem*, p. 198). In other words, Andre decided to concentrate on the visual aspect of language. On the one hand, Andre's *Sonnets* are an homage to the sophisticated poetical form of the sonnet; on the other hand, there is an ironic intertextual allusion. Marjorie Perloff, emerita professor of English literature at Stanford University, distinguishes a number of word categories: "pronouns, body parts, body functions, colors, numbers, minerals, nature" (Perloff 2014, p. 294). Generally speaking, the choice of words follows a materialistic orientation, while language itself is used as material for a visual construction.³ At this point, it should be mentioned that, while writing the *Sonnets*, Andre was also working on *King Philip's War* (1965), a poem that can be defined as the deconstruction of a text about American history. In *King Philip's War* syntax is effectively transformed into word lists (Andre 2005b, p. 198).

To better understand the spirit of Andre's *Sonnets*, it is helpful to have a closer look at some of his earliest poems published in *Carl Andre. Poems 1958-1969* (2014): for example, the poems *h* (1959) and *white* (1960). The first text consists of a single deconstructed word (*white*), its letters are randomly distributed on the page. The second text is composed of three linguistic units (*white, white, not white*) distributed on the surface of white paper. Both texts are about the relation between a word and the letters it is made of, the word and what it refers to, the dialectics be-

³ Giuseppe Di Liberti's intention is to demonstrate the substantial continuity between Andre's poetic and his sculpture. He underscores the plastic dimension of Andre's typewritten texts: "To sum up, Andre treats the words as modules to be reorganized on the plane of the page in an attempt to bring out the plasticity and tactility of the words and to introduce new poetic relations created not by the metre or syntax but by visual composition" (2019, p. 139).

that the forms of visual organization chosen by the artist tend to transform texts into something ornamental. Andre's texts are often characterized by an oscillation between the meaning of the words and the visual form.

In the introduction to her anthology of 1968, Mary Ellen Solt lists some of the main criteria for defining Concrete Poetry. Among these criteria, there is the "concentration upon the physical material from which the poem or text is made" (Solt 1970, p. 7). Solt explains: "Generally speaking the material of the concrete poem is language: words reduced to their elements of letters (to see), syllables (to hear). Some concrete poets stay with whole words. [...] The essential is *reduced language*" (*ibidem*, p. 7). Solt makes it clear that the linguistic reduction is compensated by an augmented visual dimension: "the concrete poet is concerned with establishing his linguistic materials in a new relationship to space (the page or its equivalent) and/or to time (abandoning the old linear measure)" (*ibidem*). A concrete poem is, she writes, "an object in its own right for its own sake" (*ibidem*, p. 8).

Further, Solt writes: "emotions and ideas are not the physical materials of poetry" (*ibidem*, p. 7), a statement that could be read as a reference to Gomringer's unsentimental, somehow scientific or technological approach to poetry and underscores its substantial distance from the emotional dimension of traditional poetry. What Concrete Poetry has in common with all exponents of new poetry from Marinetti through the Brazilian Noigandres is the "conviction that the old grammatical-syntactical structures are no longer adequate to advanced processes of thought and communication in our time" (*ibidem*, p. 7). As Solt concludes: "the concrete poem communicates first and foremost its structure" (*ibidem*, p. 8) and "all definitions of concrete poetry can be reduced to the same formula: form = content / content = form" (*ibidem*, p. 13).

If we apply Solt's list of elements characterizing Concrete Poetry to Carl Andre's early experimental poems, it is hard to discover serious differences. And there are no major disagreements with Andre's own theory either. Andre always defined his texts very clearly as poems, but at the same time he underscored their materialistic or constructivist nature.

Often, Andre spoke about the importance of the isolated word in his concept of poetry. Poetry in his eyes means rediscovering the worth of the single word; he writes in 1962: "I insist that the great natural poem about anything is its name" (Andre 2005a, p. 133). He expounds: "I have attempted to write poetry in which the sentence is not the dominant form but the word is the dominant form. Words do have palpable tactile qualities that we feel when we speak them, when we write them, or when we hear them, and that is the real subject of my poetry" (Andre 2005d, p. 214). With the *Sonnets* in mind, we could say that Andre uses language as a material without any kind of metaphysical dimension. This result does of course not stand in contradiction with Concrete Poetry. The conclusion of all this is that a certain number of Andre's early texts correspond rather precisely to what contemporary Concrete Poetry was conceived of in the second half of the 1950s by Augusto and Haroldo de Campos, Decio Pignatari and Eugen Gomringer.

It is thus a (surprising) fact that Andre took the position that his texts are not Concrete Poetry at all. In an email to the author of this essay, his wife Melissa Kretschmer quotes the artist: "I am not a Concrete Poet because concrete is poured. I do not pour, I write."⁴ This answer does not refer specifically to his early texts and, apart from that, is more a kind of joke or play on words. But it makes clear that Andre does not want to be linked to the concepts and the history of Concrete Poetry. Kretschmer concludes: "If he is included in anthologies of concrete poetry, it's an error and [a] misunderstanding on the part of the authors..."⁵.

Why quibble over a definition?

A poem or a work of art is, above all, simply what it is. For assessing the significance of an art piece, art historical definitions are of secondary importance. The fact that Andre is contradicting what in reality seems evident is a challenge for a researcher.

⁴ E-mail from Melissa Kretschmer, January 2, 2019.

⁵ In 2012, Andre was included in the MoMA show "Ecstatic Alphabets / Heaps of Language" together with some concrete poets.

Andre wrote texts about many artists and poets in which he references Ezra Pound, Gertrude Stein, the painter Frank Stella and the Russian constructivists. We know that at a certain point Andre was fascinated by pattern poetry (Katz 2014, p. 262). But not once did he mention Concrete Poetry; moreover, he continues not to give consideration to any possible connection of his texts with this very specific poetic school.

It is possible that Andre became acquainted with early Concrete Poetry by the de Campos brothers, Pignatari, Gomringer, Emmett Williams in the late 50s, but did not consider these encounters important. Or he was simply unaware or never saw examples of Concrete Poetry. Or, based on his knowledge of American poetry, namely of Gertrude Stein and Ezra Pound, Andre independently developed his own form of experimental poetry towards the end of the 50s. A similar development of parallel activities occurred with Gomringer, the Noigandres group, Fahlström and the Vienna group in the years 1952-53. Marjorie Perloff comes to the following conclusion: "Andre seems not to have been familiar with the Noigandres group." And further, describing the situation in the 1960s, she adds: "Most American Minimalists and Conceptualists [...] either ignored concretism, which was primarily a European (and Brazilian) movement, or were downright hostile to it" (Perloff 2014, p. 290). So Andre's position seems to be somehow representative of the attitude of a certain generation of American artists. For some minimalist and conceptual artists it may have been irritating that Concrete Poetry had already started working with the materiality of language and certain conceptual aspects as early as the 50s.

Perloff concludes (in reference to the poem sssssssssssssssssssssssssssssss
 wwwwwwwwwwwwwwwwwwwwwwwwwwwwwwwwww): "such texts certainly belong to the domain of concrete poetry, with its constructivist manipulations of letters" (Perloff 2014, p. 292). Likewise, the art critic Alistair Rider in his essay *Carl Andre's Poetry and the Mapping of Media* concludes: "Andre's literary work is probably best categorized as concrete poetry ..." (Rider 2014, p. 315).

Sonnets and metal plates

Carl Andre's poems of the years 1958-62 are not simply examples of Concrete Poetry, but they are very early manifestations of Concrete Poetry to the degree that Andre could be considered one of the pioneers of this movement.

There is the relevant point that the majority of critical texts don't question Andre's position and don't take up the notion that Andre's texts might be Concrete Poetry. Critics dealing with Andre's poetry tend to indicate the work of authors like James Joyce and Ezra Pound as influences for his poems. But what goes unmentioned are works by an American concrete poet like e.g. Emmett Williams. This might be due to the fact that most of the writers are art critics and not literary critics.

Apart from the hypothesis that Andre's texts might have been rejected by some of the curators of the early Concrete Poetry anthologies,⁶ there is also another, very simple reason why Andre's texts are absent from the Concrete Poetry anthologies of the 1960s.

This reason is related to timing and placement: Andre wrote most of his important experimental texts between 1958 and 1965, but he never published anything until 1969, when his *Seven Books About Poetry* appeared. Moreover, when he published them, it was in the art context, which means they never really reached the world of literature. And maybe they weren't supposed to. The same is true for his first show dedicated exclusively to his poems in 1974, which took place in the John Weber Gallery and was addressed to an art public. Even though Andre started writing experimental (concrete) texts very early, he published them too late for important publications and shows. Andre's idiosyncrasy in relation to Concrete Poetry is probably due to the fact that he considered this definition reductive and not able to adequately grasp the variety of texts developed by him over the years, often in a dialectical relation with his minimalist sculpture.

⁶ I was informed by an Italian artist that he had been told directly by Emmet Williams and Dick Higgins that not only Carl Andre's texts but also text works by the New York conceptual artists had been rejected by Something Else Press.

Since Andre's texts were embedded in the art system and not in the literary system, and since they were seen as direct continuation of his highly important (and expensive) sculptural work, Andre's poems were able to conquer the art market, obtaining incredible prices when compared to those of "normal" Concrete Poetry. Andre used to sign his texts and prices were calculated based on the different levels of originality: original (unique) typewriter pieces, carbon copy pieces, photocopies, artist books.

My analysis supports Rider's and Perloff's claims that Andre's early poems should be categorized as Concrete Poetry, even if the artist himself disagrees. His early poems and *Sonnets* contain all the typical elements of Concrete Poetry. As Andre himself observed in 1963, these early texts "are the first poems in which I took the English language for subject matter. All my earlier poems originated in some conceit or observation or sentiment of my own. These poems began in the quality of words. Whole poems are made out of many single poems we call words" (Andre 2005b, p. 196). Language as language: this corresponds to his legendary statement from 1970 about his sculpture when he said "I want wood as wood and steel as steel, aluminum as aluminum, a bale of hay as a bale of hay" (Andre 2005c, p. 142). In both his Concrete Poems and minimalist sculptures, Andre uses the materials of society (metal plates, words) in a way that society does not use them. Also, in this case, there is a convergence with Concrete Poetry. Apart from the early (concrete) poems, in Andre's works, there is a huge variety of forms that, on one hand, could still be linked to Concrete Poetry, but which, on the other hand, are connected dialectically with the materialistic approach of his sculpture. As Nicholas Serota writes "Andre uses words in his poetry in the same way that he uses particles in his sculpture" (Serota 2006, p. 216). In the field of poetry, Andre demonstrates his ability to work with a wide variety of formal solutions. Of course there is, at the same time, a clear separation between sculpture and poetry expressed in the following statement of Andre's: "I don't like the incorporation of the namable in sculpture" (Sharp 1970, p. 25).

The art critic Vincent Katz deplores the “ancillary status” given to Andre’s poems by many critics who see these works as a transcription of sculptural themes into literary form (Katz 2014, p. 261). The present essay intends to underscore that it is time to see that Andre’s poems are not *ancillae sculpturae* at all.

In her essay *Mapping*, Lynn Kost gives a very concise description of Andre’s different poetical procedures (Kost 2014, p. 22). She writes: “It was in his deep exploration of language though (...) that Andre’s thinking formed in full. This finds full expression in his poems” (*ibidem*, p. 21). The analysis of *One Hundred Sonnets* leads to the conclusion that, together with Andre’s earliest sculptures, his concrete poems of the years 1959-63 laid the groundwork for crucial characteristics of his mature sculpture. When, in 1964, Andre started showing sculptures again, they were clearly influenced by his poetry.

From 1964 onwards, Andre conceived his sculptures as “cuts” into the surrounding space. Yet, his early poems from 1959-60 and the *Sonnets* from 1963 likewise constitute “cuts” into the “aboutness of words” (Andre 2005a, p. 133). The terrain for Andre’s extreme simplification of sculptural forms was laid by his poetry, especially the *Sonnets*, which are preparatory works for his legendary metal plate pieces that he started creating towards the middle of the 1960s. If we were to imagine the *One Hundred Sonnets* presented on a wall, it would become clear that the typewritten blocks are an ephemeral prefiguration of the metal squares. The *Sonnets* are not inspired by Andre’s metal plates or works with bricks, but vice-versa: the poems precede Andre’s sculptural works. So, let’s stop talking about the ancillary status of Andre’s concrete poems.

Bibliography

Andre C. (2005a), *Excerpt. "On Literature and Consecutive Matters"*, (1962), with Frampton H., in Andre C., *Cuts. Texts 1959-2004*, ed. by Meyer J., MIT Press, Cambridge, MA, pp. 131-133.

Andre C. (2005b), *Excerpt. "On Certain Poems and Consecutive Matters"*, (March 3, 1963), with Frampton H., in Andre C., *Cuts. Texts 1959-2004*, ed. by Meyer, MIT Press, Cambridge, MA, pp. 196-199.

Andre C. (2005c), *"I want wood as wood and steel as steel"*, (1970), in Andre C., *Cuts. Texts 1959-2004*, ed. by Meyer J., MIT Press, Cambridge, MA, pp. 142-144.

Andre C. (2005d), *"Poetry, Vision, Sound"*, (1975), in Andre C., *Cuts. Texts 1959-2004*, ed. by Meyer J., MIT Press, Cambridge, MA, pp. 212-214.

Andre C. (2005e), *"On poetry"*, (1992), in Andre C., *Cuts. Texts 1959-2004*, ed. by Meyer J., MIT Press, Cambridge, MA, p. 215.

Di Liberti G. (2019), *"Sculpture Is Matter Mattering". Spatialization of Matter and Visual Poetry in Carl Andre*, in Baldacci C. et al (ed.), *Abstraction Matters: Contemporary Sculptors in Their Own Words*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, pp. 135-145.

Frampton H. (2006), *Letter to Enno Develing*, in Feldman P., Rider A. and Schubert K. (ed.), *About Carl Andre. Critical Texts Since 1965*, Ridinghouse, London, pp. 76-84.

Katz V. (2014), *Carl Andre's Lyric Heart*, in Piranio M., Sigler J. and Cirauqui M. (ed.), *Sculpture as Place, 1958-2010*, catalogue of the exhibition, co-organized by Vergne P. and Raymond Y., (Dia, Beacon, New York, May 5, 2014 - March 2, 2014; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, May 7 - October 12, 2015; Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart - Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, May 7 - September 25, 2016; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, October 20, 2016 - February 12, 2017), Dia Art Foundation, Beacon, New York, pp. 260-271.

Kost L. (2014), *Mapping*, in Kost L. (ed.), *Carl Andre. Poems*, published on the occasion of the exhibition *Carl Andre. Poems 1958-1969*, Museum zu

Allerheiligen, Schaffhausen, Switzerland, May - August 2014, JRP Ringier Zürich, pp. 20-24.

Mahlow, D. and Lora-Totino, A. (eds.) (1969), *Mostra di poesia concreta*, Biennale di Venezia, Venezia.

Perloff M. (2014), *The Palpable Word: The One Hundred Sonnets*, in Piranio M., Sigler J. and Cirauqui M. (ed.), *Sculpture as Place, 1958-2010*, catalogue of the exhibition, co-organized by Vergne P. and Raymond Y., (Dia, Beacon, New York, May 5, 2014 - March 2, 2014; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, May 7 - October 12, 2015; Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart - Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, May 7 - September 25, 2016; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, October 20, 2016 - February 12, 2017), Dia Art Foundation, Beacon, New York, pp. 289-297.

Rider A. (2014), *Carl Andre's Poetry and the Mapping of Media*, in Piranio M., Sigler J. and Cirauqui M. (ed.), *Sculpture as Place, 1958-2010*, catalogue of the exhibition, co-organized by Vergne P. and Raymond Y., (Dia, Beacon, New York, May 5, 2014 - March 2, 2014; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, May 7 - October 12, 2015; Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart - Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, May 7 - September 25, 2016; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, October 20, 2016 - February 12, 2017), Dia Art Foundation, Beacon, New York, pp. 313-323.

Serota N. (2006), *Carl Andre. Sculpture 1959-78*, in Feldman P., Rider A. and Schubert K. (ed.), *About Carl Andre. Critical Texts Since 1965*, Ridinghouse, London, pp. 196-219.

Sharp W. (1970), *Carl Andre, "Avalanche"*, n. 1, Fall, 18-27.

Siegel J. (2005), *Carl Andre. Artworker*, (1970), interview, in Andre C., *Cuts. Texts 1959-2004*, ed. by Meyer J., MIT Press, Cambridge, MA, pp. 56-63.

Solt M.E. (1970 [1968]), *A World Look at Concrete Poetry*, in *Concrete Poetry. A World View*, Indiana University Press, Bloomington, IN, pp. 6-66.

Williams E. (ed.) (1967), *Anthology of Concrete Poetry*, Something Else Press, New York.

Arte Povera 1970: processi di scrittura visualizzati*

MARIA TERESA ROBERTO

«La scrittura non è un artefatto come gli altri: essa sembra costituire una pratica semplice di comunicazione e, al tempo stesso, un oggetto riflessivo che rinvia, in modo quasi immediato, a un'interrogazione sul soggetto»

(Barthes, Mauriès, 1981)

Gli interventi che sono oggetto di questa analisi sfuggono a una definizione precisa. Ad accomunarli è l'atto della scrittura, ma in ciascuno di essi si sovrappongono campi di azione diversi, riconducibili per l'ambito linguistico alla dichiarazione di intenti, alla citazione, all'annotazione, per quello artistico alla performance, alla calcografia, al disegno. Si tratta in ogni caso di opere, pur se talvolta solo prefigurate, evocate nella loro assenza o potenzialità, condensate nell'enunciato di una riflessione istituzionale.

L'annessione della scrittura alle pratiche dell'Arte povera rappresentò per alcuni tra i suoi esponenti un semplice punto di passaggio, per altri un momento di decantazione e di ripartenza, per altri ancora l'individuazione di un elemento da lì in poi costantemente presente nella loro opera, ma a tutti permise di esplorare in termini nuovi possibilità, limiti e intenzioni del loro agire.

* Questo articolo sviluppa temi trattati da chi scrive in occasione della retrospettiva di Alighiero Boetti curata con Jean-Christophe Ammann e Anne-Marie Sauzeau alla GAM di Torino (Ammann, Roberto, Sauzeau, 1996) e successivamente nelle giornate di studio *Intorno a sé. Il secondo Novecento* (GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, 10 maggio 1999); *Arte Povera: une autre histoire* (Musée d'Art Moderne et Contemporain, Saint-Etienne Métropole, 4-5 novembre 2015); *Arte Povera, 50 ans après.* [↗](#) *Une création engagée entre anti-monumentalité et nouvelles formes d'historicité* (Université de Grenoble Alpes, Faculté des Sciences Humaines, Grenoble, 22-23 novembre 2017).

L'ambito cronologico preso in esame — 1969-1970 — coincide con l'apertura di un confronto tra Arte povera e pratiche concettuali reso possibile da una serie di mostre internazionali per i cui cataloghi, prima ancora che per i relativi allestimenti, gli artisti ebbero modo di concentrare l'attenzione sulle articolazioni e sulle potenzialità dello scrivere.

Ai diversi supporti su cui quei gesti di scrittura vennero depositi, ciascuno dei quali decisivo nel definire l'opera e il suo contesto — carta, lastra, intonaco, metallo, epidermide —, occorre dunque aggiungere le pagine dei cataloghi. Come era divenuto consueto dal 1968 sull'esempio delle pubblicazioni curate da Seth Siegelau, nei volumi che accompagnarono quelle mostre la responsabilità della funzione documentale venne programmaticamente affidata dai curatori agli artisti stessi, così che i cataloghi iniziarono a proporsi come il prolungamento delle esposizioni e insieme come la traccia dei loro processi generativi¹.

Il titolo di questo contributo parafrasa quello della mostra *Processi di pensiero visualizzati. Junge Italienische Avantgarde*, inaugurata al Kunstmuseum di Lucerna il 31 maggio del 1970². In essa il curatore Jean-Christophe Ammann si proponeva di definire l'apporto degli artisti italiani al complesso delle proposte che l'anno precedente erano state messe a fuoco, in prospettiva internazionale, allo Stedelijk Museum di Amsterdam da Wim Beerens con *Op Losse Schroeven*, alla Kunsthalle di Berna da Harald Szeemann con *When Attitudes Become Form*, allo Städtisches Museum di Leverkusen da Rolf Wederer e Konrad Fischer con *Konzeption Conception*³.

Tra l'inverno e l'estate del 1970 altre esposizioni, oltre a quella di Lucerna, offrirono ulteriori occasioni di analisi del nuovo contesto artistico europeo e statunitense: a Bologna la terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura *Gennaio 70. Comportamenti progetti mediazioni*, che dedi-

¹ Sui progetti espositivi ed editoriali di Siegelau cfr. Coelewijn e Martinetti, 2016.

² Gli artisti invitati furono Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Giorgio Griffa, Jannis Kounellis, Roberto Maini, Eliseo Mattiacci, Mario Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Emilio Prini, Salvo, Gilberto Zorio. Questa lista di nomi, non tutti riferibili all'Arte povera e non tutti presenti nelle altre rassegne internazionali qui ricordate, indica che il precedente diretto della mostra di Lucerna può essere individuato in due collettive tenutesi a maggio e a ottobre dell'anno precedente alla galleria Sperone di Torino, rispettivamente intitolate *Disegni progetti e Anselmo, Boetti, Calzolari, Griffa, Maini, Merz, Penone, Prini, Zorio*. Cfr. Minola et al., 2000, vol. 1, pp. 139 e 142-147.

³ Sulla genesi e il significato delle mostre di Amsterdam e Berna si vedano Rattemeyer et al., 2010, e Conte, 2010; per la partecipazione degli artisti italiani Pola, 2010-2011. Sulla mostra di Leverkusen cfr. Kreuzer, 2015.

cò per volontà di Renato Barilli una particolare attenzione alle esperienze performative, alla Galleria civica di arte moderna di Torino *conceptual art arte povera land art*, con cui Germano Celant intese rafforzare il progetto critico di internazionalizzazione dell'Arte povera, avviato l'anno precedente con la pubblicazione in più lingue della sua monografia a essa dedicata, e al Museum of Modern Art di New York *Information*, in occasione della quale Kynaston McShine propose una connessione stringente tra le ricerche concettuali, le trasformazioni politiche in atto e le nuove possibilità offerte dalla tecnologia nel campo della comunicazione⁴. Occorre infine ricordare il fascicolo di "Studio International" del luglio-agosto di quello stesso 1970, che ospitava al suo interno una «48-page exhibition» ideata da Seth Siegelau (Siegelau, 1970, frontespizio)⁵. Preceduta dalla sezione curata da David Antin e seguita da quelle di Michel Claura, Charles Harrison, Lucy Lippard e Hans Strelow, la sequenza di immagini organizzata da Celant, riservata a otto esponenti dell'Arte povera (Anselmo, Boetti, Calzolari, Mario Merz, Penone, Prini, Pistoletto, Zorio), evidenziava la distanza delle loro proposte dal rigore analitico degli anglosassoni e degli olandesi⁶.

Nell'insieme eterogeneo delle scelte linguistiche di cui queste mostre offrivano un censimento in divenire, Ammann scelse di porre l'accento sugli aspetti legati alla processualità del pensiero, allo scopo di sottolineare, pur nel riconoscimento del ruolo fondante degli scritti di Celant, la necessità ormai maturata di un aggiornamento critico nella lettura della «giovane avanguardia italiana», come recitava il sottotitolo della mostra. «Il lemma coniato tre anni fa di Arte Povera — affermava il critico svizzero nella sua presentazione, utilizzando nel testo la dizione "Ars Povera" tratta dal titolo dell'edizione in lingua tedesca della monografia di Celant

⁴ Sulla mostra di Torino e le altre dedicate all'Arte povera tenutesi in Italia tra il '67 e il '73 si veda Troncone, 2014. Sulla mostra di Bologna cfr. Barilli *et al.*, 1970, riedito nel 2020. Su *Information* cfr. Allan, 2004, e *50 Years Later, a Conceptual Art Exhibition Still Courts Controversy...*, 2020.

⁵ Così scriveva Siegelau nella presentazione dell'inserto: «Il contenuto della mostra di 48 pagine di questo numero è stato organizzato chiedendo a sei critici [David Antin, Germano Celant, Michel Claura, Charles Harrison, Lucy R. Lippard, Hans Strelow] di curare ciascuno una sezione di 8 pagine della rivista, mettendola a loro volta a disposizione del o degli artisti che sono al centro dei loro interessi.» (Siegelau, 1970). Per il rapporto tra gli interventi degli artisti negli spazi espositivi e sulle pagine dei cataloghi cfr. Allen, 2013.

⁶ Sugli aspetti teorici e sulla rete di rapporti internazionale che contribuirono a definire lo sviluppo internazionale dell'arte concettuale cfr. Richard, 2009.

del 1969⁷ — è oggi respinto da alcuni artisti» (Ammann, 1970b, pp. n. n.). Nel saggio ricorreva a più riprese la contrapposizione tra l'orizzonte della materia, quello della tecnologia e quello del pensiero, un termine cui venivano affiancate come sinonimi espressioni quali «contesto spirituale» o «simbolismo poetico», mentre nella sezione riservata agli artisti il confronto più stringente attraverso cui declinare l'operatività del pensiero appariva essere quello con il linguaggio e con la scrittura.

Già fin dal 1966 frasi, parole e caratteri alfabetici avevano acquisito un'autonoma consistenza oggettuale in molte opere degli artisti presenti a Lucerna: le sagome in plexiglas di *Dove* e *Qui* di Giulio Paolini, ambedue del 1967; i pannelli monocromi di Alighiero Boetti sulla cui superficie si leggono a rilievo, come su una lapide, nomi di amici (*Clino*, 1966), espressioni idiomatiche (*stiff upper lip* e *frou frou*, 1967), definizioni merceologiche di colori (*Bleu Cannes 497*, 1967), date (*8 gennaio 1968*, 1968); le scritte al neon di Mario Merz del 1968 *Che fare?*, *Sitin*, *Solitario solidale*, *Hagoromo*. Poteva valere anche per queste esperienze italiane l'attivazione di scambi ed equivalenze tra le parole e le cose evidenziata fin dal titolo nella mostra curata da Sol LeWitt e Robert Smithson alla Dwan Gallery di New York nel giugno del 1967: *Language to be looked at and/or things to be read*⁸.

Ma nel corso del 1968 e con più frequenza tra il 1969 e il 1970 gli stessi Boetti, Merz e Paolini, così come Anselmo, Calzolari, Penone, Prini e Zorio, utilizzarono invece la scrittura in modi meno assertivi. La labilità delle tracce mnestiche e la fragilità e l'impermanenza di pensieri e osservazioni attraverso cui il senso delle opere poteva giungere a chiarirsi, innanzitutto ai loro autori, richiedevano di essere fissate per il tramite di parole depositate, a seconda delle situazioni, sulla carta o sull'intonaco, in molti casi esplorando le zone di confine tra scrittura e disegno e spesso ampliando i limiti fisici delle opere. In molti di quei progetti era implicato il corpo — in dialogo con la natura, con la storia, con l'immaginario —, in un nesso inscindibile tra il gesto concreto della pratica scritturale e il di-

⁷ Il volume di Celant, edito in Italia con il titolo *Arte Povera* (Celant, 1969), fu pubblicato contestualmente anche nel Regno Unito da Studio Vista con il titolo *Art Povera. Conceptual, Actual or Impossible Art?*, negli Stati Uniti da Praeger Publishers con il titolo *Art Povera*, in Germania da Studio Wasmuth con il titolo *Ars Povera*.

⁸ Sull'attività di Virginia Dwan e in particolare sulle quattro mostre che la sua galleria dedicò alle pratiche artistiche fondate sul linguaggio tra il 1967 e il 1970 cfr. Celant, 2016. Allo *statement* di Smithson che diede il titolo alla prima di quelle esposizioni si richiama anche il titolo dello studio di Liz Koz sulla proliferazione degli elementi testuali nelle notazioni musicali e nelle ricerche artistiche americane negli anni Sessanta (Kotz, 2007).

venire del pensiero, così che, parafrasando il titolo del contributo critico di Tommaso Trini pubblicato all'inizio 1969 su "Domus" e poi sul catalogo di *When Attitudes Become Form*, si potrebbe notare come si stesse affermando non semplicemente un nuovo «alfabeto», ma piuttosto «una nuova grafia per corpo e materia» (Trini, 1969).

L'interrogazione sulle funzioni e sul senso della scrittura intesa come azione e come traccia era in quegli anni al centro del dibattito semiologico, filosofico, antropologico.

Tra il 1967 e il 1968 Jacques Derrida mise in discussione ne *La scrittura e la differenza* e ne *La farmacia di Platone* l'opposizione platonica tra la parola viva e presente, che si esprime attraverso la voce, e la parola scritta, che fissa e tradisce l'autenticità del pensiero, opposizione illustrata da Socrate nel *Fedro* con il mito del dio Teuth e dell'invenzione della scrittura (Derrida, 1971; Derrida, 1985). Per Derrida invece è la traccia — e dunque la scrittura — la condizione necessaria per il manifestarsi della presenza: «Bisogna pensare la vita come traccia prima di determinare l'essere come presenza» (Derrida, 1971, p. 263).

Nello stesso periodo la linguistica si apriva a prospettive etno-antropologiche, con i contributi innovativi di Giorgio Raimondo Cardona che mettevano in luce gli aspetti sacrali e iniziatici del gesto scrittorio (Cardona, 1981), mentre Roland Barthes sviluppava in più occasioni, nel riferirsi alla scrittura come all'atto concreto del deporre e fissare su un supporto segni verbali, l'antitesi tra *litteratura* e *scriptio* (Barthes, Mauriès, 1981; Barthes, 1999).

Il primo oggetto che ho incontrato nel mio lavoro passato è stata la scrittura; ma intendevo allora il termine in senso metaforico: era per me una varietà dello stile letterario, la sua versione in certo modo collettiva, l'insieme dei tratti di linguaggio attraverso i quali uno scrittore assume la responsabilità storica della propria forma e si collega con il suo lavoro sulla parola a una determinata ideologia del linguaggio. Oggi, vent'anni più tardi, per una sorta di risalita al corporeo, è verso l'aspetto «manuale» del termine che vorrei avviarmi, è l'impennatura [«scription»] (l'atto muscolare d'articolare scrittura, di tracciare delle lettere) che mi interessa: quel gesto con il quale la mano impugna uno strumento — punzone, calamo, penna —, l'appoggia su una superficie, vi avanza premendo o carezzando, e traccia forme regolari, ricorrenti, ritmate (non occorre dir di più: non si parla necessariamente di «segni»). Del gesto dunque si tratterà qui, e non delle accezioni metaforiche del termine «scrittura»; e non si parlerà che della scrittura manoscritta, quella che implica il tracciato della mano (Barthes 1999, p. 3).

Così scriveva Barthes nelle pagine di apertura delle *Variations sur l'écriture*, concepite tra il 1971 e il 1973, ma pubblicate per la prima volta postume a metà anni Novanta nelle *Œuvres complètes* e poi riunite da Carlo Ossola a *Le Plaisir du texte* nell'edizione italiana, secondo il progetto originario dell'autore (Barthes, 1999)⁹.

Possono quindi essere ricondotti al tropo della "impennatura" — come il termine francese "*scription*" venne tradotto, con un atto di rideterminazione semantica, da Carlo Ossola e Lidia Lonzi — alcuni degli interventi che nel corso dell'anno 1970 gli esponenti dell'Arte povera proposero sulle pagine dei cataloghi delle mostre di Bologna, Lucerna e Torino e nella «48-page exhibition» di "Studio International".

In particolare per *Processi di pensiero visualizzati* a ogni artista fu proposto non solo di inviare una dichiarazione di intenti e la documentazione fotografica delle opere, ma anche di elaborare l'impaginazione di quattro facciate in cui dar conto delle proprie ricerche in modi meno convenzionali. Alcuni inviarono appunti e schizzi legati all'ideazione di lavori recenti o in fieri (Calzolari, Maini, Mattiacci, Merz); altri riempirono interamente le pagine con disegni o *frottage* (Griffa, Penone); altri chiesero che fossero pubblicati i telegrammi e le lettere scambiati con il curatore della mostra (Kounellis, Prini); altri intervennero sulle fotografie delle opere con iscrizioni, tagli o ingrandimenti (Anselmo, Fabro); altri infine proposero progetti inediti in cui era protagonista la parola (Boetti, Paolini, Pistoletto, Salvo, Zorio).

Più di ogni altro, l'intervento di Mario Merz pose in primo piano l'aspetto concreto della scrittura evidenziato da Barthes («l'atto muscolare d'articolare scrittura, di tracciare delle lettere»). Egli dedicò la sua doppia pagina al tema della traccia, da un lato il disegno di orme filiformi, a fronte appunti scritti in uno stampatello irregolare e perentorio: «Tracce — intervento su intonaco eseguito con sgorbia — segni a forma di tracce di volatile — il bianco è vuoto — intonaco e sotto cemento — il cemento è individuato» (in Ammann, 1970a, p. n. n.). Merz ci pone di fronte a una vera e propria doppia "impennatura", in rispondenza puntuale con la definizione di Barthes: «... quel gesto con il quale la mano impugna uno strumento» (qui una sgorbia), «... l'appoggia su una superficie» (qui l'intonaco), «... vi avanza premendo o carezzando, e traccia forme regolari,

⁹ Il titolo scelto per l'edizione einaudiana del 1999 fu *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo* (Barthes, 1999), per quella francese, edita da Seuil nel 2000 e curata anch'essa da Ossola, fu preferita la formula chiasmatica *Le Plaisir du texte. Précédé de: Variations sur l'écriture*.

ricorrenti, ritmate, [...] non necessariamente "segni"» (qui le orme dei volatili) (Barthes 1999, p. 3).

Michelangelo Pistoletto rispose all'affollarsi di appuntamenti espositivi del 1969-70 con un esempio precoce, e sottilmente ironico, di critica istituzionale. Per le pagine a lui riservate, inviò quattro coppie di disegni a pennarello che alludevano in modo paradossale all'ubiquità degli artisti presupposta dal ritmo ravvicinato e in alcuni casi dalla concomitanza delle rassegne sopra ricordate. «Non si può partecipare a tutte le mostre contemporaneamente. Maggio 1970. Pistoletto» e «Si può partecipare a tutte le mostre contemporaneamente. Maggio 1970. Pistoletto» sono le dichiarazioni antitetiche che, scritte in italiano nei primi due schizzi, campeggiano su striscioni tesi tra le pareti di spazi espositivi sinteticamente rappresentati, e che ricompaiono tradotte in tedesco, in inglese e in francese negli altri fogli (in Ammann, 1970a, pp. n. n.). Se nel primo disegno la sala è vuota, e nel secondo è attraversata solo da un topolino, nei quattro successivi compaiono visitatori singoli o in coppia, che negli ultimi due si moltiplicano sino a formare una piccola folla di osservatori, anch'essi soggetti all'imperativo categorico dell'onnipresenza¹⁰.

Un primo *détournement* della funzione degli striscioni politici e delle loro scritte era stato proposto nel settembre del 1969 da Giulio Paolini in occasione di *Campo urbano*, e nel suo caso l'ironia aveva preso la forma della citazione e del distanziamento. Egli aveva installato davanti al Duomo di Como un lungo telo su cui si poteva leggere non uno slogan militante ma il motto «Et.Quid.Amabo.Nisi.Quod.Ænigma.Est?», ripreso dall'epigrafe nietzschiana dell'autoritratto di Giorgio de Chirico del 1911, trascritto con vernice argentea in un maiuscolo lapidario programmaticamente inattuale, i cui caratteri erano riservati nell'antica Roma ai documenti pubblici e alle iscrizioni destinate a durare in eterno¹¹.

¹⁰ Questa sequenza di immagini anticipa, per quanto riguarda la presenza crescente degli astanti, il progetto performativo realizzato da Mario Merz due anni più tardi in un ristorante torinese, che è alla base del libro d'artista *Fibonacci 1202 Mario Merz 1972. Una somma reale è una somma di gente*, pubblicato da Gian Enzo Sperone nel 1972. I tavoli, vuoti nella prima delle fotografie con cui Paolo Mussat e Paolo Pellion documentarono l'evento, si riempivano a ogni successivo scatto di nuovi ospiti, in base a una progressione numerica determinata dalla serie di Fibonacci. Un antecedente della riflessione di Pistoletto sul tema dello spazio espositivo può essere indicato in *Ipotesi per una mostra* di Giulio Paolini del 1963, un'opera non realizzata di cui rimane solo il progetto, consistente nella rappresentazione grafica di uno spazio espositivo completamente vuoto e del pubblico che vi si affaccia attraverso un vetro senza potervi entrare.

¹¹ Sulla manifestazione *Campo urbano*, tenutasi a Como il 21 settembre 1969 e curata da Luciano Caramel, si vedano: Bignami, Pioselli 2011, pp. n.n.; Belloni 2015, pp. 96, 147-148,

Il ricorso alla citazione caratterizzò anche i dispositivi verbali elaborati da Boetti, Calzolari e Fabro per il catalogo di *Processi di pensiero visualizzati*, attraverso modalità diverse e non neutrali di trascrizione.

Boetti inviò quattro pagine di appunti manoscritti in cui una traccia segnica elementare è associata a un breve elenco di simboli o archetipi e a una citazione tratta da *Corpo d'amore* di Norman O. Brown. La linea circolare aperta — immagine del «grembo» e della «grotta» — è seguita da un passaggio del *masque* di Ben Jonson *Pleasure reconciled to Virtue*; la linea circolare chiusa — «assenza e presenza» — è accompagnata dai versi conclusivi del poema di William Butler Yeats *Crazy Jane Talks with the Bishop*; l'incrocio di due diagonali — «clessidra», «punto tempo» — è accostata a una riflessione di Geza Róheim; il doppio zero — «infinito» — si riflette in alcuni versi da *The Habit of Perfection* di Gerard Manley Hopkins (in Ammann, 1970a, pp. n. n.)¹². L'equivalenza tra nuclei grafici e apparato discorsivo proposta in questi fogli sarebbe poi giunta a chiarezza nell'intuizione che è alla base di *Scrivere con la sinistra è disegnare*, la scrittura/disegno vergata a matita — pubblicata nel portfolio del 1975 *Insicuro noncurante* — in cui Boetti volle indicare la fragilità delle linee di demarcazione tra l'uno e l'altro medium, e che egli mise alla prova in molti dei suoi atti performativi¹³.

In una delle pagine riservate a Calzolari nel catalogo di Lucerna si possono leggere, separate da ampie spaziature e disposte sul foglio come blocchi verbali autonomi, brevi citazioni dattiloscritte dal *Canto XLV* di Ezra Pound, l'invettiva contro il peccato di avidità che corrompe le regole dell'economia e insieme dissecca le radici dell'arte, composta dal poeta americano tra il 1934 e il 1935 (Pound, 1985, pp. 444-445). Vi è ripetuto tre volte l'incipit del poema — «WITH USURA» —, cui è accostata l'espressione contraria e complementare «CONTRA NATURAM» (in Am-

192; Golan 2015; Pioselli 2015, pp. 9, 21-26, 35, 79, 172, 176, 182; Acocella 2016, pp. 161, 163, 179-192, tavv. XI-XVI; *Campo umano. Arte pubblica 50 anni dopo*, giornate di studio e progetto espositivo a cura di Luca Cerizza e Zasha Colah, Villa Olmo, Como, 21-26 settembre 2019. L'intervento di Paolini rappresentava il suo primo omaggio all'opera di Giorgio de Chirico; sul tema cfr. Lancioni, 2010; *Giorgio de Chirico — Giulio Paolini / Giulio Paolini — Giorgio de Chirico*, 2017; Belloni, 2018; Cortellessa, 2019.

¹² Per una prima analisi di questi disegni cfr. Roberto, 1996, e inoltre Sylos Calò, 2014, pp. 242-244, e Guzzetti, 2019a. Su Boetti e la scrittura Valle, 2008.

¹³ In occasione della rassegna *Aktionsraum 1*, organizzata a Monaco di Baviera dal collettivo formato da Eva Madelung, Peter Nemetschek e Alfred Gulden, l'11 aprile 1970 Boetti presentò per la prima volta in un contesto internazionale l'azione consistente nello scrivere lo stesso testo specularmente con le due mani (*Aktionsraum 1*, 1971, pp. 116-118).

mann, 1970a, pp. n. n.). Le pagine successive accolgono altre scritte, anch'esse riferite, così come le citazioni da Pound, alla personale di Calzolari inaugurata poche settimane prima alla galleria Sperone di Torino, in occasione della quale, nell'arco di sette giorni, l'artista aveva giorno dopo giorno composto a terra quei testi con lettere di bronzo, (Russo, Verzotti, 1994, pp. 173-174). Mentre da Sperone le scritte interagivano con gli interventi attuati da Calzolari sulle pareti e sulle finestre della galleria, nel catalogo di Lucerna acquisivano un valore assoluto, in un gioco di riduzione e reciproco rispecchiamento tra il pavimento usato come piano di composizione tipografica e la pagina in cui si arriva a condensarsi l'articolazione tridimensionale dello spazio espositivo.

Al contrario di quanto proposto da Calzolari e Boetti, Fabro non ricorse alla citazione come forma di riscoperta o appropriazione di autori modernisti, ma per segnalare una scelta di campo calata nel presente e connotata in chiave politica. Nel catalogo di Lucerna propose una sequenza di *collage* in cui le immagini dei suoi lavori diventavano il supporto per il pensiero di Carla Lonzi (in Ammann, 1970a, pp. n. n.). Sulle riproduzioni fotografiche di quattro *Italie* realizzate ed esposte nei mesi precedenti¹⁴, Fabro incollò sottili strisce di carta su cui sono trascritti altrettanti passaggi di un testo ancora in fieri al momento dell'inaugurazione della mostra, il *Manifesto* di Rivolta femminile scritto da Carla Lonzi con Carla Accardi ed Elvira Banotti, che sarebbe stato affisso sui muri di Roma e Milano nel luglio del 1970¹⁵.

Come ha sottolineato Laura Iamurri, questo montaggio di testi e immagini è in primo luogo la testimonianza di un rapporto privilegiato che continuava a unire Fabro e Lonzi anche mentre quest'ultima si lasciava alle spalle l'esperienza critica di cui *Autoritratto* aveva rappresentato il punto d'arrivo, per avvicinarsi alla questione femminile che avrebbe da lì in poi polarizzato i suoi interessi¹⁶. Ma si trattava di una scelta che coinvolgeva direttamente anche Fabro, deciso a mettere fuori gioco il rapporto tradizionale tra opera, convenzioni interpretative, rapporto con le istituzioni. Utilizzando le riproduzioni fotografiche delle *Italie* come piano

¹⁴ Laura Iamurri le ha identificate in *Italia carta stradale, Italia cartoccio, Italia delle regioni*, cui aggiungiamo l'identificazione della quarta in *Nazione italica* (Iamurri, 2016, pp. 219-220).

¹⁵ I quattro testi, uno solo dei quali non comparirà nella versione finale del *Manifesto*, sono trascritti in francese, a documentare l'intento di estenderne la diffusione a un contesto non solo italiano. Per il passaggio di Lonzi dalla critica d'arte al femminismo cfr. Conte, Fiorino, Martini, 2011.

¹⁶ Si vedano a tal proposito Lonzi, 1969; Iamurri, 2016, pp. 219-224.

d'appoggio per quei testi dattiloscritti, egli non si limitava a diffonderne i contenuti nel contesto artistico che in quei mesi Lonzi si accingeva ad abbandonare definitivamente, ma sottoponeva i suoi stessi lavori a una radicale revisione critica. L'ultima tra le frasi trascritte — «La donna ha avuto l'esperienza di vedere ogni giorno distrutto quello che faceva»¹⁷ — acquisiva una forza ulteriore nell'essere accostata paratatticamente all'*Italia delle regioni*, con il suo aspetto di manufatto metallico dalla solidità aggressiva. Nel sottolineare la contraddizione tra il fare e l'essere cancellati, tra il duraturo e l'effimero, tra la voce e il silenzio, Fabro faceva sua in chiave autocritica la denuncia di Lonzi in merito alla rimozione del contributo femminile in atto nella società e nella cultura occidentali.

Anche Emilio Prini utilizzò a più riprese le riproduzioni fotografiche dei suoi lavori come base per successivi interventi, in quel processo di costante analisi e scavo che ne ha caratterizzato l'intera opera, e che è stato oggetto di una rivisitazione recente alla Fondazione Merz di Torino¹⁸. Nel catalogo di Lucerna come in quelli di tutte le mostre sopra citate, egli scelse di pubblicare stratificazioni di fotografie, schizzi, carte geografiche, mappe, testi a stampa, dattiloscritti, manoscritti, a sottolineare l'impossibilità di bloccare e ordinare il flusso dei pensieri e l'urgenza di espandere e rilanciare in nuove direzioni il suo percorso. Le idee e i progetti di azioni appuntati sulle pagine di quei cataloghi, raccolte in volume da Cornelia Lauf (Lauf, 2018), sono complementari all'opera-archivio di quella stagione della ricerca di Prini, le *Scritte che restano scritte (46 ipotesi di azioni)* del 1968, lastre di piombo su cui i suoi pensieri vennero impressi in forma di parole grazie al peso esercitato dalla mano e dal braccio¹⁹.

Anselmo, Penone e Zorio attivarono invece della *scriptio* gli aspetti che Barthes pone alla base dell'etimologia originaria di quel termine: «incidere, fare una traccia» (Barthes e Marty, 1980, p. 60).

Per il catalogo di *Processi di pensiero visualizzati* Zorio inviò quattro fogli di appunti su carta quadrettata, riprodotti in modo da apparire fissati sulle pagine da strappi irregolari di nastro adesivo.

¹⁷ Nell'immagine in catalogo il testo in francese è «Nous avons l'expérience de voir détruit chaque jour ce que l'on a fait» (in Ammann, 1970a, n.n.).

¹⁸ Il catalogo della mostra *Emilio Prini*, curata da Beatrice Merz e Timotea Prini (28-10-2019/9-2-2020) è in corso di pubblicazione.

¹⁹ A proposito della relazione tra aspetti verbali e performativi nell'opera di Prini, cfr. Famei, 2019.

Isolate al margine superiore o inferiore di ogni foglio si leggono queste note: «La lampada ai gas di mercurio è l'evidenza della violenza: occhi, denti, unghie»; «Confine»; «Il confine è quella linea immaginaria che si concretizza con la violenza»; «Il comportamento ci fa delimitare il freddo, il caldo, i confini» (in Ammann, 1970a, pp. n. n.). Fanno parte dell'apparato testuale anche uno strappo e una doppia traccia a matita nei fogli in cui si allude al confine.

Sono singole parole o brevi frasi in cui è presente la stessa volontà di semplificare e insieme estremizzare la funzione comunicativa che si riscontra nel ciclo di opere *Odio*, la parola che nel 1969 venne martellata a colpi di ascia su una parete della galleria Sperone o scritta utilizzando la flessibilità di una corda poi fissata a forza su un lingotto di piombo, e che nel 1971 divenne un punzone con cui l'artista impresse quel marchio sulla sua stessa fronte. Per Zorio la scrittura può essere un atto di distruzione oppure di consumazione, è destinata a ferire o a scomparire, ma lasciando in ogni caso affiorare un elemento di minaccia: «Se depongo un foglio, scritto con inchiostro simpatico, su di una lastra di metallo caldo, ottengo per pochi attimi la lettura di frasi che potrebbero anche essere delle condanne a morte» (in Celant, 1969, p. 185)²⁰.

Portatrici di pulsioni di morte, le parole possono tuttavia anche essere oggetto di trasformazione alchemica, distillate, disperse nell'aria. Con *Per purificare le parole* Zorio costruì nel 1969 una serie di dispositivi attraverso cui le frasi pronunciate da chi li utilizza si spogliano del loro significato per essere riportate allo stadio di pura vibrazione sonora di un eden preverbale²¹.

Per Anselmo il ricorso a pratiche di scrittura, con l'accostamento osmotico di elementi materici e testuali, si tradusse tra il 1969 e il 1970 in una radicale trasformazione della configurazione e del significato di alcune sue opere.

Egli scelse di esporre sia a Bologna sia a Lucerna *Per un'incisione di indefinite migliaia di anni*, già mostrata nell'autunno precedente nella galleria Sperone di Torino. Anche nel caso di quest'opera, come nelle *Torsioni* del 1968, il fulcro dell'installazione è una barra in ferro a sezione circolare,

²⁰ Questa dichiarazione trova riscontro nel disegno del 1968 *Progetto per cesto di rete metallica*, la cui didascalia recita: «Cesto di rete metallica. Il fondo del cesto è costituito da una piastra calda adibita a ricevere i fogli scritti con inchiostro simpatico, l'inchiostro a contatto del calore diventa evidente», pubblicato in Beccaria, 2017, p. 92.

²¹ Su questo e altri interventi performativi di Zorio posti in relazione al tema della parola e della voce cfr. Guzzetti, 2019b.

qui spalmata di grasso e appoggiata diagonalmente a una parete. Ma se le *Torsioni* erano dispositivi la cui carica energetica veniva al tempo stesso innescata e bloccata in un circuito tautologico, capace di evidenziare silenziosamente il contrasto di forze contrapposte, dell'opera del 1969 fa parte integrante anche il testo, trascritto a matita sul muro, che ne costituisce il titolo — e in entrambi i cataloghi l'opera è documentata da un particolare ingrandito proprio di questo dettaglio (in Barilli *et al.*, 1970, p. n.n.; in Ammann, 1970b, p. n. n.). Attraverso la presenza di queste parole, Anselmo svincolò la geometria della barra metallica da ogni residuo di autoreferenzialità minimalista, ponendola invece in relazione con la dimensione temporale e insieme mantenendo aperto il significato dell'opera. La polisemia della preposizione "per" posta ad apertura della frase determina una oscillazione tra i suoi possibili significati, in relazione non solo alla durata, ma anche al termine cronologico, allo scopo, al luogo nel quale l'evento cui il titolo allude dovrebbe verificarsi: il lento, impercettibile consumarsi e scivolare verso il basso della barra metallica, e la traccia lasciata sul muro da questo movimento — o piuttosto l'anticipazione e la rappresentazione mentale di questa possibilità.

Nelle note manoscritte riprodotte nel catalogo di *Gennaio 70* in cui Anselmo spiegava la genesi di *Verso l'infinito*, l'opera più vicina a *Per un'incisione di indefinite migliaia di anni* dal punto di vista della data, dei materiali utilizzati, della storia espositiva, l'inserzione di un elemento segnico appare come il fattore trasformativo della materia, capace di generare il senso dell'opera: «Per andare oltre il tempo del ferro, per mantenerne un certo quantitativo insieme all'infinito, ne ho comprato un blocco di 100 chilogrammi, l'ho fatto pulire e, dopo avergli scritto cosa volevo incidendo su una faccia: $\rightarrow \infty$, l'ho ricoperto di grasso» (in Barilli *et al.*, 1970, pp. n.n.)²².

Lo spunto di *2093*, l'opera realizzata da Anselmo per il supplemento di "Studio International" dell'estate 1970, è invece una riflessione sul supporto, sul suo sostrato materico e temporale: «... trovandomi davanti alla pagina bianca, incido con la punta acuminata sulla carta gli anni di vita della carta stessa. [...] non ho potuto fare a meno di pensare di incidere un foglio di carta così come si incide su una pietra o sul ferro» (Anselmo, 1972, p. 55).

²² Per una analisi della partecipazione di Anselmo a *Gennaio 70*, e in particolare per l'analisi del progetto per *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale*, cfr. Guzzetti, 2018a.

Sempre nel 1969, con *Particolare di infinito (particolare visibile e misurabile di infinito come scritta ingrandita a matita su carta)* la proiezione verso uno spazio-tempo illimitato già attivata dall'artista nei blocchi di ferro si indirizzava sull'elemento linguistico in sé — e sull'attività dello scrivere/disegnare parole. In una serie di disegni in cui la carta è interamente coperta dai segni della grafite, ogni foglio rappresenta una parte della prima lettera che compone la parola "INFINITO", immaginata come infinitamente grande, secondo un progetto che Anselmo sviluppò poi nel libro *116 Particolari visibili e misurabili di INFINITO*, pubblicato nel 1975 da Gian Enzo Sperone²³.

Alla base di *2093*, l'opera realizzata da Anselmo per il supplemento di "Studio International" dell'estate 1970, è invece una riflessione sul supporto, sul suo sostrato materico e temporale: «... trovandomi davanti alla pagina bianca, incido con la punta acuminata sulla carta gli anni di vita della carta stessa. [...] non ho potuto fare a meno di pensare di incidere un foglio di carta così come si incide su una pietra o sul ferro» (Anselmo, 1972, p. 55).

Dopo averle vergate, incise, disegnate, Anselmo iniziò a conferire alle parole una consistenza più instabile ed effimera, con piccole scritte luminose che proiettori di diapositive fanno apparire su pareti, oggetti, parti del corpo. Questo ciclo di lavori fu inaugurato nel 1970 da *Dissolvenza*, in cui la parola proiettata su un parallelepipedo di ferro ha come prima funzione quella di evocare i processi di ossidazione e decadimento del metallo, attivi anche se non direttamente percepibili, ma insieme rinvia alla tecnica filmica che consente di passare da un'immagine a un'altra senza stacchi, utilizzata nel cinema classico per indicare la fine di una scena, e capace quindi di evocare cambiamenti del luogo o del tempo della narrazione. Seguirono, dall'anno successivo, *Invisibile* (in cui la parola proiettata è "visibile"), *Tutto* (con la doppia proiezione delle sillabe "tut" "to")²⁴,

²³ Nella circolazione di temi e ricerche che animava a fine anni Sessanta l'ambiente torinese, Arrigo Lora Totino e Sandro De Alexandris avevano a loro volta realizzato nel 1969 *l'infinito*, primo volume della collana "Situazioni plastico-verbali" edita dallo Studio di informazione estetica. Si trattava di un leporello di forma quadrata, in cui lo sviluppo lineare della ripetizione continua del termine "infinito" era interrotto a ritmo irregolare da spaziature che suggerivano uno scambio costante tra finito e infinito. Per la stessa collana, sempre nel 1969, Lora Totino e De Alexandris pubblicarono *un nonnulla e busta celeste*. La Galleria Martano di Torino ha dedicato nel 2001 una mostra e un portfolio dal titolo *Le carte del gioco* a quei prototipi di interazione tra poesia e ricerche plastiche, rieditandoli in tiratura limitata.

²⁴ Per un'analisi dell'opera di Anselmo condotta alla luce della nozione di "tutto", cfr. Guericio, 2020.

Particolare (allestita lungo i decenni in contesti e situazioni sempre più articolati e complessi)²⁵. Quando poi la parola prescelta è "infinito", il dispositivo di messa a fuoco del proiettore viene regolato — tautologicamente — sull'infinito, così da rendere illeggibile la scritta luminosa.

In presenza di queste opere, lo spettatore si trova di fronte a testi aleatori, ora intercettati da corpi in movimento, ora destinati a non trovare una superficie su cui posarsi o a trovarla a una distanza troppo ravvicinata perché le lettere risultino leggibili. Anselmo contraddice così l'indissolubilità del rapporto tra il testo scritto e il suo supporto materiale, arrivando a escludere la lettura come finalità primaria dell'atto del comporre e fissare parole, o a immaginare l'ipotesi di condizioni di lettura esterne alle coordinate euclidee: «... per leggere la scritta "infinito" si deve "andare" in un punto dell'infinito» (Anselmo, 1972, p. 57).

Nel catalogo della mostra torinese *conceptual art arte povera land art* Penone pubblicò un lungo testo, datato 1969, il cui tema ricorrente è il rapporto tra natura e scrittura. «Il tempo in sé è già un tipo di azione che permette alle cose di esprimersi ed agire umanamente, come può essere pure una espressione umana il vento, la pioggia, lo scorrere dell'acqua, i cunei o altri corpi che gli alberi possono assimilare, e se essi racchiudono delle cose scritte permettono agli alberi di trascriverle e di ricordarle dentro di sé facendo da intermediari tra chi ha scritto i cunei e chi forse un giorno leggerà il legno.» (Penone, 1970, p. 213) Il riferimento è a *Scrivete, legge, ricorda*, un'azione realizzata nel 1969 nei boschi di Garessio e documentata da una sequenza fotografica di Paolo Mussat Sartor, in cui l'artista è ripreso nell'atto di conficcare con una mazza nel tronco di un albero un cuneo di ferro su cui sono iscritti i numeri e le lettere dell'alfabeto (Paolo Mussat Sartor, 1979, pp. 186-187).

L'impronta, il calco, l'incisione perdono così la connotazione esclusivamente fisica di iscrizione su un supporto di una forma o di un segno, per diventare gesti di immedesimazione, talvolta, come in questo caso, accompagnati da atti di forza. Lo notava già Ammann nel 1970, come ha recentemente rilevato Francesco Guzzetti, che ha così tradotto un passaggio del testo introduttivo al catalogo di Lucerna: «"Nel corpo a corpo e nel calco di elementi naturali o condizionati dalla natura si mostra un legame mistico con la natura. Un'empatia sensibile, che può condurre all'identificazione"» (Guzzetti, 2018b, pp. 219 e 229, nota 27; trad. di Ammann, 1970b, p. n. n.).

²⁵ Su genesi e significato di *Particolare* cfr. Disch, 2016.

La sovrapposizione di esperienze umane ed elementi naturali, proposta da Penone con la metafora della scrittura, si raddoppia in quella della lettura e dell'ascolto: «... si possono scrivere interi libri nelle foreste, nei viali, nei boschi, nei giardini, nei parchi, nei frutteti, se la necessità di lettura delle cose scritte non è a breve scadenza ma a lungo termine. Una uguale operazione può essere eseguita inserendo in blocchi di pietra, mediante una trapanazione, degli oggetti o delle materie che contengono un racconto [...]; queste pietre dovranno poi essere abbandonate ad un fiume in modo che tale racconto sia letto a poco a poco dall'acqua. In questo senso il lavoro più bello da eseguire è l'imprigionare una parola, una frase, un grido, o un suono umano in una pietra in modo che il fiume un giorno la faccia udire» (Penone, 1970, p. 213).

Nell'ipotizzare la possibilità di interagire con la natura in un'estensione sempre più espansa di tempi e di spazi, Penone rivolse la sua attenzione anche al cielo. Ne sono testimonianza i due *Progetti per Leonardo*, datati 1969, pubblicati sul catalogo della mostra torinese (Celant, 1970, p. 214; ill. pp. 156-157). La didascalia li definisce «fotografie di nubi con scritta o disegno a china», ma si tratta in realtà della riproduzione ingrandita del particolare di un disegno leonardesco della Royal Collection di Windsor di cui è stata recentemente individuata la fonte (Guzzetti, 2018b, pp. 224 e 231-232, nota 47)²⁶. Nello spazio vuoto che si apre sotto la rappresentazione dei gorgi di una tempesta, Penone intervenne con due iscrizioni a inchiostro; in un foglio la scritta recita «una piccolissima parte dei miei giorni nel cielo», nell'altro, sotto la rappresentazione prospettica di *Barra d'aria*, un suo lavoro dello stesso anno, si legge «progetto per una lunga suonata». I riferimenti utili a interpretare questi due lavori difficilmente catalogabili si trovano in alcuni passaggi del testo che li accompagna: «I solchi che esistono nel cielo fatti da tutto ciò che non è cielo [...] formano una grande scrittura che fa del cielo una pagina disponibile ed altamente percettiva. Se in uno stesso libro si scrivesse il numero infinito delle cose contemporaneamente [...], il libro assumerebbe uno spazio illimitato e diverrebbe cielo.» (Penone, 1970, pp. 213-214)²⁷.

In quello che suona come un richiamo al Galileo del *Saggiatore* — «La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se

²⁶ Su questi e altri disegni di Penone da porsi in relazione con l'opera di Leonardo cfr. anche Bosco, 2018, pp. 157-158.

²⁷ Per gli scritti di Penone, in cui il testo qui citato non è antologizzato, cfr. Maraniello, Watkins, 2009.

prima non s'impara a intendere la lingua, e conoscer i caratteri, ne' quali è scritto.» (*Opere di Galileo Galilei*, 1968, VI, p.232) —, Penone pareva volersi riallacciare, rovesciandola, alla metafora della natura come libro che, a partire dal medioevo, ha attraversato teologia, filosofia e scienze naturali; come Anselmo, seppure partendo da altre premesse, anche Penone arrivò a ipotizzare uno spazio sconfinato di scrittura/lettura, un libro capace di mettersi in relazione con l'infinito.

Paolini ha enunciato fin dalle sue opere inaugurali la correlazione tra tela e pagina, tra scrittura e disegno, e *Disegno di una lettera* del 1960, la figura della prima lettera dell'alfabeto tracciata a penna sulla tela bianca, condivide con *Disegno geometrico* il valore fondante dello sviluppo della riflessione dell'artista negli anni a venire.

Nel 1968 egli pubblicò l'edizione *Ciò che non ha limite e che per la sua stessa natura non ammette limitazioni di sorta* (*Impressions graphiques*, 1992, n. 3)²⁸. Il titolo di questo libro autoprodotta corrisponde alla definizione enciclopedica di infinito, qui utilizzata senza alcuna relazione con l'universo o con la natura — come era nella prospettiva quantistica di Anselmo o in quella panteista di Penone. Il riferimento era invece al linguaggio, considerato da un punto di vista semiotico, così come sarebbe stato per tutti i suoi successivi atti di scrittura.

In occasione di *Processi di pensiero visualizzati* egli definì con esattezza, in una lettera inviata ad Ammann, l'aspetto e il significato della sezione a lui riservata. «Caro Ammann, allego alla lettera i quattro originali da riprodurre, in grandezza naturale, ciascuno su una pagina (i fogli devono sembrare posati sulle pagine del catalogo). I fogli sostituiscono la riproduzione delle opere esposte e, attraverso la ripetizione della firma e della data delle stesse opere, ricostituiscono, oggi, quei particolari momenti del mio lavoro.» (in Ammann, 1970a, p. n. n.) Rispettando lo schema grafico inserito nella lettera, le quattro pagine mostrano, all'aprirsi, la riproduzione di altrettanti fogli contenenti al centro la firma autografa «Giulio Paolini» e una data («1965», «1967», «1968», «1969»). La scelta era doppiamente riduzionista, in primo luogo in quanto quella ascetica scansione seriale contrastava con la molteplicità di fotografie, appunti, disegni che si rincorrevano lungo tutte le altre sezioni del catalogo, ma, in modo più stringente, perché il duplice registro di iscrizioni — firma e data —

²⁸ Il libro era lo sviluppo di *Titolo*, un'opera dello stesso anno costituita da due grandi fogli bianchi fissati su due tele accostate l'una all'altra come le pagine di un volume aperto, su cui sono trascritte le lettere che compongono i nomi, ordinati alfabeticamente, di tutte le persone registrate a quella data nell'agenda di Paolini.

nel sostituirsi alle fotografie delle opere ne dichiarava la non riproducibilità e ne costituiva una prova *in absentia*.

Se la soluzione dello sdoppiamento del supporto era già stata messa in atto in una serie di lavori realizzati tra il 1966 e il 1969 in cui i fogli di carta bianca, recanti trascrizioni manoscritte di appunti o citazioni, erano stati fissati con puntine da disegno su tele preparate (*Poesia, Primo appunto sul tempo, Una visita alla casa di Raffaello a Urbino*), il dispositivo ideato per il catalogo di Lucerna venne sviluppato l'anno successivo — in un raro caso di inversione cronologica nel rapporto tra il registro della documentazione e quello dell'opera — in 1971, opera in forma di libro non rilegato dalla vocazione «antologica» (Disch, 2008, n. 231, vol. 1, p. 239), in cui la scansione delle date e delle firme iscritte sui fogli da disegno si estende a incorporare il decennio 1961-1971.

Le opere effettivamente scelte per essere esposte a Lucerna — *Un segreto e lo (frammento di una lettera)*, entrambe datate 1969 — erano a loro volta elusive nell'affrontare, attraverso il ricorso a scritture "trovate", la questione del tempo e quella dell'autorialità. Nella prima, come chiarisce Maddalena Disch, «... due tele accostate riproducono il particolare della data riferita al XIII anno della Repubblica, iscritta da Ingres insieme alla propria firma nel ritratto di Philibert Rivière» (Disch, 2008, n. 192, vol. 1, p. 205). Nella seconda, «... un minuscolo frammento a forma circolare — strappato da una lettera dattiloscritta dell'artista — [...] reca al centro il pronome "io"» (Disch, 2008, n. 193, vol. 1, p. 206).

Paolini ha costantemente affidato alla scrittura il compito di evocare una presenza irraggiungibile, rispondendo alla domanda «che scuote il bianco silenzio della pagina», come si legge in un suo scritto recente nel cui incipit risuona, ma in forma rovesciata, l'equazione boettiana scrittura/disegno: «Chi scrive non sa disegnare, eppure descrive: ovvero delinea, lontano dalle apparenze, qualcosa che meglio non potrebbe apparire agli occhi dell'anima.» (*Prologo*, in Paolini, 2020).

Le sue "impennature" non incidono, non graffiano, non scalfiscono, ma depongono sul supporto — che può essere carta o tela, ma è pensato in ogni caso come pagina — lettere o parole con tracce sottili di grafite o inchiostro. Egli ha fatto e continua a fare ricorso alla scrittura come a un dispositivo che sancisce insieme autenticità e distanza, che testimonia l'autografia del gesto, ma le cui tracce materiali sono destinate ad assottigliarsi e a farsi cenere, a svincolarsi dall'attualità per immergersi in un tempo circolare. Come ha scritto Derrida a proposito di Paul Celan, «... la data, la cenere e il nome, [...] non si limita mai al presente» (Derrida,

1991, p. 60), e come Paolini ha recentemente dichiarato, «... ogni cosa (detta, scritta o disegnata) subisce fatalmente la critica del tempo. La sfida dell'autore è proprio quella di sottrarre al discorso il suo aspetto strumentale per far trasparire e risplendere i termini del linguaggio» (Paolini, Zanchi, 2020).

Bibliografia

50 Years Later, a Conceptual Art Exhibition Still Courts Controversy. Lucy Lip-pard, Lawrence Weiner, Mel Bochner, Paola Antonelli, and the late Kynaston McShine reflect on Information, one of the most influential exhibitions of the 20th century (2020), in "MoMA Magazine", 28 gennaio, <https://www.moma.org/magazine/articles/225>.

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

Aktionsraum 1 oder 57 Blindenhunde (1971), Informationen Verlagsgesellschaft, Monaco.

Allan, K. (2004), *Understanding Information*, in Corris, M. (a cura di), *Conceptual Art. Theory, Myth and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, pp. 144-168.

Allen, G. L. (2013), *The Catalogue as an Exhibition Space in 1960s and 1970s*, in Celant, G. (a cura di), *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, Fondazione Prada, Milano - Venezia, pp. 505-510.

Ammann, J.-C. (a cura di) (1970a), *Processi di pensiero visualizzati. Junge Italienische Avantgarde*, Kunstmuseum, Lucerna.

Ammann, J.-C. (1970b), *Zur Ausstellung*, in Ammann, J.-C., (a cura di), *Processi di pensiero visualizzati. Junge Italienische Avantgarde*, Kunstmuseum, Lucerna, pp.n.n..

Ammann, J.-C., Roberto, M. T., Sauzeau, A.-M. (a cura di) (1996), *Alighiero Boetti 1965-1994*, Mazzotta, Milano

Anselmo, G. (1972), *Nel 1966...*, in "Data", n. 2, febbraio, pp. 54-61.

Barilli R. et al. (1970), *3° Biennale internazionale della giovane pittura. Gennaio 70. Comportamenti progetti mediazioni*, Edizioni Alfa, Bologna; ristampa anastatica (2020), MAMbo, Bologna.

Barthes, R. (1999), *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, a cura di Ossola C., Einaudi, Torino.

Barthes, R., Marty, E. (1980), *Orale/scritto*, in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino, vol. 10, pp. 60-86.

Barthes, R., Mauriès, P. (1981), *Scrittura*, in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino, vol. 12, pp. 600-627.

Bätzner, N., Disch, M., Meyer-Stoll, Ch., Pero, V. (a cura di) (2019), *Entrare nell'opera. Processes and Performative Attitudes in Arte Povera*, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz – Buchhandlung Walther König, Köln.

Beccaria, M. (a cura di) (2017), *Gilberto Zorio*, Skira, Milano.

Belloni, F. (2015), *Militanza artistica in Italia, 1968-1972*, L'Erma di Bretschneider, Roma.

Belloni, F. (2018), *Incontro al museo (1968) e La ciminiera dorica (1976). Maurizio Fagiolo dell'Arco su Giulio Paolini*, in "Ricerche di storia dell'arte" - Serie 'Arti visive', n. 124, pp. 88-99.

Bignami, S., Pioselli A. (a cura di) (2011), *Fuori! Arte e spazio urbano, 1968-1976*, Electa, Milano.

Bosco, F. (2018), *"Cambiare l'immagine" e i disegni leonardeschi di Giuseppe Penone*, in "Studi di Memofonte", n. 21, pp. 147-177.

Cardona, G. R. (1981), *Antropologia della scrittura*, Loescher, Torino.

Celant, G. (1969), *Arte povera*, Mazzotta, Milano.

Celant, G. (a cura di) (1970), *conceptual art arte povera land art*, Galleria civica d'arte moderna, Torino.

Celant, G. (2016), *Virginia Dwan and Dwan Gallery*, Skira, Milano.

Coelewij, L., Martinetti, S. (a cura di) (2016), *Seth Siegelau. Beyond Conceptual Art*, Walther König, Colonia.

Conte, L. (2010), *Le mostre 'Op Losse Schroeven. Situaties en Cryptostructuren' e 'Live in your head. When attitudes become form'. Alcune riflessioni*, in Id. (a cura di), *Nuove modalità della scultura nella seconda metà degli anni sessanta*, in "Quaderni di Scultura Contemporanea", n. 9, pp. 91-108.

Conte L., Fiorino V., Martini V. (a cura di) (2011), *Carla Lonzi e la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di Rivolta*, ETS, Pisa.

Cortellesa, A. (a cura di) (2019), *Giulio Paolini Giorgio de Chirico*, Aragno, Torino.

Derrida, J. (1971 [1967]), *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino.

Derrida, J. (1985 [1968]) *La farmacia di Platone*, Jaka Book Milano.

Derrida, J. (1991 [1986]), *Schibboleth per Paul Celan*, Gallio, Ferrara.

Disch, M. (2008), *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, Skira, Milano.

Disch, M. (2016), *Particolare*, in Christov-Bakargiev, C., Beccaria, M. (a cura di), *Giovanni Anselmo. Mentre la mano indica, la luce focalizza, nella gravitazione universale si interferisce, la terra si orienta, le stelle si avvicinano di una spanna in più... / While the hand indicates, the light focuses, in universal gravitation one interferes, the Earth finds its bearings, the stars come one hand span closer...*, Skira, Milano, pp. 140-142.

Fameli, P. (2019), *Life as Performance: Action and Process in Emilio Prini's Work*, in Bätzner, N., Disch, M., Meyer-Stoll, Ch., Pero, V. (a cura di), *Entrare nell'opera. Processes and Performative Attitudes in Arte Povera*, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz - Buchhandlung Walther König, Köln, pp. 236-247.

Giorgio de Chirico — Giulio Paolini / Giulio Paolini — Giorgio de Chirico (2017), CIMA Center for Italian Modern Art, New York.

Golan, R. (2015), *Campo Urbano, Como 1969*, in E.-L. Pelkonen et al. (a cura di), *Exhibiting Architecture: A Paradox*, Yale School of Architecture, New Haven, pp. 47-56.

Guercio, G. (2019), *La garanzia dell'inesistente*, in *Giovanni Anselmo. Entrare nell'opera*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma, pp. 73-115.

Guzzetti, F. (2018a), «*Note sullo spettatore*» per *Giovanni Anselmo: "Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale"*, in "Studi di Memofonte", n. 21, pp. 42-67.

Guzzetti, F. (2018b), "*Information*" 1970: alcune novità sul lavoro di *Giuseppe Penone*, ne "L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", n. s., a. XV, n. 14-15, marzo, pp. 215-231.

Guzzetti, F. (2019a), "*Writing with the Left Hand is Drawing*": *Alighiero Boetti, 1969-70*, in "Master Drawings", vol. LVII, n. 1, Spring, pp. 101-120.

Guzzetti, F. (2019b), *When Attitudes Become Action*, in Bätzner, N., Disch, M., Meyer-Stoll, Ch., Pero, V. (a cura di), *Entrare nell'opera. Processes and Performative Attitudes in Arte Povera*, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz - Buchhandlung Walther König, Köln, pp. 250-258.

Iamurri, L. (2016), *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia, 1955-1970*, Quodlibet, Macerata.

Impressions graphiques. L'opera grafica 1967-1992 di Giulio Paolini (1992), Marco Noire, Torino.

Kotz, L. (2007), *Words to Be Looked At. Language in 1960s Art*, The MIT Press, Cambridge (MA).

Kreuzer, S. (a cura di) (2015), *More Konzeption Conception Now*, Verlag Kettler, Dortmund.

Lancioni, D. (a cura di) (2010), *Giulio Paolini. Gli uni e gli Altri. L'Enigma dell'Ora*, Skira, Milano.

Lauf, C. (a cura di) (2018), *Emilio Prini. A Visual Bibliography*, Nero, Roma.

Lonzi, C. (1969), *Autoritratto*, de Donato, Bari; rip. (2010), et al./Edizioni, Milano.

Maraniello, G., Watkins, J. (a cura di) (2009), *Giuseppe Penone. Scritti 1968 - 2008*, MAMbo, Bologna - Ikon Gallery, Birmingham.

Minola, A. et al. (2000), *Gian Enzo Sperone. Torino Roma New York. 35 anni di mostre tra Europa e America*, Hopefulmonster, Torino.

Opere di Galileo Galilei (1968), (ristampa dell'Edizione nazionale a cura di Favaro, A., 1890-1909), Barbera, Firenze.

Paolini, G. (2020), *Recital*, in "Antinomie. Scritture e immagini", *Paolini*, 5 novembre, estratto da *Recital. Scritture in versi 1987-2020*, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino (in corso di pubblicazione), <https://antinomie.it/index.php/2020/11/05/recital/>

Paolini, G., Zanchi, M (2020), *Il tempo è quello che è*, in "Antinomie. Scritture e immagini", *Paolini*, 5 novembre, <http://antinomie.it/index.php/2020/11/05/il-tempo-e-quello-che-e/>

Paolo Mussat Sartor fotografo. 1968-1978 (1979), Stampatori, Torino.

Penone, G. (1970), *Nel 1881 Penone Giovanni Battista...*, in Celant, G. (a cura di) (1970), pp. 213-214.

Pioselli, A. (2015), *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan & Levi, Monza.

Pola, F. (2010-2011), *Un contesto internazionale. Arte povera 1968-70*, in "Titolo", Nuova serie, anno I (XXI), n.1 (62), inverno, pp. 14-17.

Pound, E. (1985 [1917-1962]), *I Cantos* (a cura di De Rachewiltz, M.), Mondadori, Milano.

Rattemeyer, C. et al. (2010), *Exhibiting the New Art: 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*, Afterall Books, Londra.

Richard, S. (2009), *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1967-77. Dealers, Exhibitions and Public Collections*, Ridinghouse, Londra.

Roberto, M. T. (1996), *Alighiero Boetti 1966-1970. Le parole e le cose*, in Ammann, J.-C., Roberto, M. T., Sauzeau, A.-M. (a cura di), *Alighiero Boetti 1965-1994*, Mazzotta, Milano, pp. 23-33.

Russo, A., Verzotti, G. (a cura di) (1994), *Apparati*, in Gianelli, I. (a cura di), *Pier Paolo Calzolari*, Charta, Milano, pp. 173-207.

Siegelau, S. (1970), *The content of the 48-page exhibition ...*, in "Studio International. Journal of Modern Art", vol. 180, n. 924, luglio-agosto, frontespizio.

Sylos Calò, C. (2014), *Al di là del visibile: il disegno italiano tra il 1968 e il 1972*, in "Horti Esperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica", a. IV, n. 2, pp. 231-254.

Trini, T. (1969), *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, in "Domus", n. 470, gennaio, pp. 45-51; ora in Trini, T. (2016), pp. 282-283.

Trini, T. (2016), *Mezzo secolo di arte intera, Scritti 1964-2014*, a cura di Cerizza L., Johan & Levi, Monza.

Troncone, A. (2014), *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, postmedia books, Milano.

Valle, A. (2008), «*Scrivere con la sinistra è disegnare*». *Su grafie e notazioni*, ne "Il Verri", n. 38, "attività combinatorie", pp. 83-99.

Un'euforia costante: gli artist-run spaces di Ugo Carrega attraverso le fonti d'archivio

DUCCIO DOGHERIA

Gli archivi degli artisti e, per estensione, tutti gli archivi di persona, per loro stessa natura hanno destini incerti e imprevedibili, dovuti in gran parte alle volontà degli stessi soggetti produttori o dei loro eredi di tramandare o meno ai posteri le carte accumulate nel corso della vita¹. Rispetto agli archivi istituzionali, ove vige un obbligo perlomeno teorico di organizzazione e conservazione della documentazione, e in cui le operazioni di scarto sono limitate e seguono una normativa precisa, ogni archivio di persona è di fatto un caso a sé. Così, negli istituti che conservano fondi personali, accanto ad archivi sostanzialmente integri, perfettamente ordinati e strutturati dallo stesso soggetto produttore, ne convivono altri ridotti a frammento, ma comunque capaci di documentare, seppur in maniera parziale, l'attività della persona che ha generato quelle carte.

È questo il caso dell'archivio di Ugo Carrega (Genova, 17 agosto 1935 - Milano, 7 ottobre 2014), artista, editore, gallerista e operatore culturale a 360°, nonché uno dei massimi rappresentanti delle ricerche verbovisuali in Italia, la cui documentazione è stata ceduta dall'artista in diversi periodi della propria vita a vari amici e collezionisti². Buona parte di queste partizioni sono fortunatamente approdate nel corso degli anni, per diverse vie, all'Archivio del '900 del Mart, dove si trovano suddivisi in quattro distinti archivi: il fondo Fraccaro-Carrega, che stratifica le carte dell'artista con quelle del collezionista pavese Marco Fraccaro, di fatto il nucleo documentario più consistente, comprendente al suo interno corrispondenza, materiale a stampa e una serie di scatole che esemplificano

¹ Per una panoramica generale sugli archivi di persona del Novecento, cfr. Ghersetti, Paro (2012).

² Per notizie sull'artista, si rimanda in particolar modo a Balboni, Rossi (1976), Zanchetti (1995) e Carrega (1999).

per campioni la produzione artistico-culturale di Carrega³; il fondo Archivio di Nuova Scrittura (di seguito ANS), che ingloba al suo interno ulteriori carte provenienti da Carrega, spesso inviategli da artisti con cui era in contatto, nonché parte della fototeca dell'artista; le carte Carrega, donate da Valeria Carrega in accordo col padre poco prima della sua scomparsa⁴; le carte Dario Viva, amico di Carrega e finanziatore del più longevo dei suoi spazi espositivi, il Mercato del Sale. Infine, alcuni documenti dell'artista ligure sono presenti nel fondo della collezionista bresciana Tullia Denza, una delle prime in Italia ad occuparsi di ricerche verbovisuali⁵. Nonostante le specificità di ciascun nucleo di documentazione, occorre evidenziare come i due fondi principali – il fondo Fraccaro-Carrega e il fondo ANS – provengano entrambi dalle vaste raccolte dell'Archivio di Nuova Scrittura, depositato al Mart nel 1998 dal collezionista monzese Paolo Della Grazia e infine donato all'istituzione roveretana nel 2019⁶. Anche le carte Carrega sono giunte al Mart nel 2014 grazie all'interessamento di Della Grazia, stretto all'artista da un lungo sodalizio risalente ancora agli anni Settanta⁷, che ha fatto di lui non solo uno dei principali estimatori dell'opera di Carrega, ma anche un collezionista particolarmente attento alla ricerca di fonti documentarie.

Oltre alla cospicua quanto frammentaria documentazione conservata nel centro di ricerca del Mart⁸, una parte consistente dell'archivio Carrega è quella custodita presso un collezionista milanese amico di Carrega, Paolo Girotto, che ringraziamo per averci permesso di visionare la documentazione in suo possesso.

Ricomponendo questi frammenti, quasi fossero tessere di un puzzle, è possibile ricostruire in maniera dettagliata l'operato di Carrega, dalla sua

³ Sul fondo Fraccaro-Carrega si veda in particolare Dogheria (2014) e la scheda presente nel sistema informativo del Mart, <http://cim.mart.tn.it/cim/pages> [13 maggio 2020].

⁴ Sulle Carte Carrega, cfr. Gioia (2019-2020).

⁵ Sulle vicende della collezione Denza, cfr. Gazzotti (2013).

⁶ Oltre alla documentazione archivistica l'Archivio di Nuova Scrittura comprende anche una biblioteca di circa 18.000 volumi e 600 periodici, nonché una collezione di diverse migliaia di opere d'arte perlopiù verbovisuali, queste ultime conservate a Bolzano a Museion, ad eccezione di circa 1400 opere su carta custodite anch'esse al Mart. Sulla storia e il patrimonio dell'ANS si veda Ferrari (2012), mentre per quanto riguarda l'archivio si rimanda a Rancan (2016-2017) e all'inventario del fondo consultabile anch'esso nel sistema informativo del Mart.

⁷ Si veda Della Grazia (1989), recentemente ripubblicato in Della Grazia (2020) pp. 11-12.

⁸ Per un approfondimento sulla storia archivistica, la consistenza e i contenuti delle varie partizioni dell'archivio di Ugo Carrega conservati al Mart, si rimanda alle relative schede pubblicate nella recente *Guida all'Archivio del '900* (2020).

produzione artistica a quella letteraria, dalle sue sperimentazioni incessanti nel campo del libro d'artista a quelle meno conosciute in ambito mail-artistico. In queste pagine proponiamo un case study sugli artist-run spaces⁹ promossi tra il 1969 e il 1996 a Milano da Ugo Carrega, spazi che ben evidenziano la complessità professionale dell'artista: il Centro Suolo (1969-1970), il Centro Tool (1971-1973), già al centro di una precedente indagine da parte di chi scrive¹⁰, il Mercato del Sale (1974-1991) e l'Euforia costante (1993; 1996-1997), tutti spazi espositivi e di commercio, ma al contempo laboratori della sperimentazione, luoghi d'aggregazione, fucine creative fondate su un vitalismo culturale supportato sia dalla presenza costante di vari co-gestori, sia da una fitta rete di contatti internazionali pronti a condividere a distanza, quasi sempre gratuitamente se non in perdita, un'idea, un progetto, un evento espositivo. L'attività di questi artist-run spaces che si susseguono lungo il corso di un trentennio e che si rivelano di fondamentale importanza per comprendere la molteplicità delle attività dell'artista, viene qui riletta intrecciando sincronicamente fonti perlopiù inedite presenti nelle varie partizioni dell'archivio Carrega, svelando in alcuni casi il dietro le quinte di tali spazi, qui di seguito presentati in successione cronologica.

Centro Suolo (1969-1970)

Nonostante la pluralità di fonti, la parcellizzazione dell'archivio Carrega sconfinava talvolta nella lacunosità. Sorprende ad esempio la scarsità di documentazione sul primo centro di ricerca avviato da Carrega nel 1969, il Centro Suolo di via Morgagni 35 a Milano, per quanto l'attività di questo artist-run space sia stata limitata a due soli eventi espositivi tra l'ottobre del 1969 e i primi mesi del 1970. Un'attività marginale al punto che spesso è lo stesso Carrega a gettarla nell'oblio: nell'opuscolo in cui l'artista ricostruisce le esposizioni dei suoi centri di ricerca tra il 1969 e il 1988, ad esempio, i due unici eventi del Centro Suolo non presentano come tutti gli altri le date in cui si tennero, quasi ne avesse perso la memoria (Carrega, 1988, p. 2); in una pubblicazione uscita nel 1977 a cura del Mercato del Sale, in un paragrafo dedicato ai precedenti dello spazio espositivo di via Borgonuovo si parla esclusivamente del Centro Tool (*Raccolta italiana di Nuova Scrittura*, 1977, p. 126); non da ultimo, nelle ri-

⁹ Su questi particolari luoghi espositivi gestiti da artisti cfr. Detterer, Nannucci (2012), Toschi (2016) e Galimberti (2017).

¹⁰ Dogheria (2018)

viste eseditoriali pubblicate da Carrega in quegli anni ("Bollettino Tool", 1968-1970 e, assieme a Mario Diacono, "aaa", 1969) il Centro Suolo non viene mai nominato, al contrario di quanto accade ad esempio con il successivo Centro Tool, citato in più occasioni sulle pagine del "Bollettino da dentro", la rivista promossa da Carrega nel 1972.



Fig. 1 – Catalogo della prima mostra del Centro Suolo, *Omaggio a Ezra Pound*, 1969

Al di là di qualche sparuta traccia nella corrispondenza conservata nel fondo Fraccaro-Carrega¹¹, non ci sono notizie sulla gestazione che ha portato alla nascita del centro¹². Uno dei primi documenti a raccontarci del Centro Suolo è una lettera circolare di presentazione, spedita da Carrega ai suoi numerosi contatti¹³. Lo stampato presenta una serie di brevi scritti dei promotori dello spazio, definito *centro per la ricerca e la diffusione della poesia avanzata*; oltre a Carrega, troviamo testimonianze di Antonio Agriesti, Alfonso Galasso, Giustino Gasbarri, Raffaele Perrotta e Tomaso Kemeny.

Più che a un ipotetico pubblico, la lettera si rivolge esplicitamente agli artisti potenzialmente interessati a collaborare, invitati a inviare lavori ori-

¹¹ Per esempio da una lettera dell'11 marzo 1969 spedita a Carrega da Mario Diacono apprendiamo che Carrega già da un anno aveva in mente di aprire *una piccola galleria dedicata al libro d'avanguardia* (Archivio del '900, fondo Fraccaro-Carrega, Fra-Car.1.3.18.5).

¹² Nel sesto numero della rivista "Tool" (1967) promossa da Carrega si accenna all'intento di realizzare un *laboratorio Tool (per lo studio e la produzione)* e un *Centro Tool (per la presentazione diretta e la discussione)*.

¹³ Una copia è presente anche nell'archivio di Stelio Maria Martini (Archivio del '900, fondo Martini, SMM.4.2.22).

ginali e proposte espositive, ma anche riviste, manifesti, libri e nastri magnetofonici. Per l'autofinanziamento dello spazio – viene precisato – il centro tratterrà il 30% del venduto. La dimensione collettiva del Centro Suolo viene ribadita da Carrega in un testo programmatico presente nello stampato:

[...] È necessario che gli artisti aprano ed agiscano centri di comunicazione gestiti fuori dall'informazione costituita. Questi centri dovranno organizzarsi in una rete attiva in tutto il pianeta per raggiungere la mente degli umani ed abituarla alla libera manifestazione della creatività (pensiero). Coloro che hanno già prodotto per proprio conto lavori in vari tipi di espressione si trovano nella continua difficoltà di far conoscere i propri lavori. [...] È quindi più che mai urgente la costituzione dei centri in appoggio a questi umani isolati che già operano.

Il primo evento dello spazio è *Omaggio a Ezra Pound*, scrittore a cui Carrega è particolarmente legato. Aperta dal 30 ottobre al 10 novembre 1969, la mostra, realizzata in collaborazione con Vanni Scheiwiller, presenta opere, documenti d'archivio, edizioni originali di Pound e una registrazione sonora dello scrittore intento a leggere i suoi celebri *Cantos*. Nel corso dell'esposizione viene inoltre proiettato il documentario di Anna Bontempi, Martino Oberto e Gabriele Stocchi *A proposito di Ezra Pound*. All'interno del catalogo autoprodotta per l'occasione (*Omaggio a Ezra Pound*, 1969) vengono riportati per punti – ripresi anche nell'invito – i campi d'interesse del centro; uno di questi li riassume tutti: *a noi interessa allargare l'idea stessa di poesia*.

Questa prima iniziativa non riscosse l'interesse auspicato da Carrega, o perlomeno questo è quello che emerge da una lettera scrittagli da Diacono il 17 dicembre 1969, presente nel fondo Fraccaro-Carrega¹⁴:

[...] c'è stato un difetto di impostazione, cioè di presentare la cosa in termini di ribellismo e avanguardismo di scoperta che contrastavano un po' con la realtà della situazione: che c'è un pubblico pigro perché ciò che noi facciamo non prevede l'esistenza di un pubblico. [...] Suolo si presenta come un gruppo di avanguardia letteraria e allo stesso tempo chiede il dialogo con il pubblico: beh, mi sembrano posizioni inconciliabili. [...] Quello che mi dici su Pound è scoraggiante, ma non so che tipo di pubblicità abbiate fatto alla cosa. Voglio dire, siccome Pound è uno scrittore consacrato, se voi lo avete voluto invece presentare in modo underground, avete mancato forse proprio quel pubblico medio e tradizionale che di Pound sa forse tutto.

¹⁴ Archivio del '900, fondo Fraccaro-Carrega, Fra-Car I.3.18.11.

Poche settimane dopo, in date che purtroppo risultano incerte, il Centro Suolo propone il secondo ed ultimo evento espositivo: una *Mostra Internazionale di Poesia Avanzata*. L'esposizione viene recensita da Michele Perfetti il 18 febbraio 1970¹⁵, in un articolo che, oltre a ricordare la precedente mostra *Omaggio a Ezra Pound*, cita anche un catalogo dell'esposizione, purtroppo irreperibile, in cui Tomaso Kemeny sintetizza così quanto esposto: [...] *Un allargamento dell'area espressiva del linguaggio, inglobando materiali spuri in funzione strutturale*.

Chiusa l'esperienza del Centro Suolo, Carrega attende un anno prima di aprire un nuovo spazio espositivo, il Centro Tool. Mesi intensi nei quali l'artista, oltre ad estendere i contatti in vista dell'apertura dello spazio e a programmarne le attività, è impegnato in alcune mostre – su tutti la personale da Schwarz (5-30 maggio 1970) – e soprattutto nell'attività editoriale.¹⁶

Centro Tool (1971-1973)

Rispetto al Centro Suolo, l'attività del Centro Tool è testimoniata da numerosi documenti d'archivio, quali corrispondenza, fotografie, materiale a stampa di varia natura, ma anche opere proto-multimediali e perfino alcune effimere mostre lì allestite, sempre conservate tra le carte dell'artista soprattutto nel fondo Fraccaro-Carrega.

Una straordinaria narrazione di buona parte delle vicende del Centro Tool è offerta da un album¹⁷ che, per tornare alla frammentazione dell'archivio Carrega, è stato ceduto dall'artista alla galleria-libreria Derbylius di Carla Roncato nel 1996, e successivamente acquistato da Paolo Della Grazia nel 2006 per essere riaccorpato al fondo Fraccaro-Carrega al Mart¹⁸.

¹⁵ Non è indicato il nome della testata, ma probabilmente si tratta del quotidiano di Taranto "Corriere del Giorno", al quale Perfetti collaborava. L'articolo è conservato in un album di ritagli stampa assemblato da Carrega e ora conservato in collezione Giroto a Milano.

¹⁶ Si segnala in particolar modo l'attività delle Edizioni Tool (nel marzo 1970 viene pubblicato il primo e probabilmente unico catalogo editoriale), il "Bollettino Tool" (tre numeri pubblicati tra il 1969 e il 1970) e il numero unico della rivista-contenitore "Pantabox 69".

¹⁷ Fra-Car.3.5.1. Archivio del '900, Mart, Rovereto.

¹⁸ Si veda la lettera di Carla Roncato del 22 marzo 2006 allegata all'album. In tale occasione fu ceduto anche un album contenente buona parte delle comunicazioni del Mercato del Sale.



Fig. 2 - La biblioteca del Centro Tool e parte dell'allestimento di AG Fronzoni per la personale di Heinz Gappmayr nel febbraio del 1971

Questo album presenta, in sequenza cronologica, i ciclostilati diffusi nel corso di tutte le 31 mostre del Centro Tool. Molte di queste sono inoltre documentate da fotografie e provini che ritraggono sia i frequentatori dello spazio che gli allestimenti espositivi, tutti progettati da AG Fronzoni, autore anche dei minimali inviti del centro.

Nel ciclostilato diffuso in occasione dell'apertura¹⁹, firmato da Ugo Carrega, Sandra Glasersfeld, Rodolfo Vitone, Vincenzo Accame, Rolando Mignani e Tomaso Kemeny, vengono delineate le linee di ricerca del nuovo spazio:

Milano 11.1.1971 nasce il Centro Tool, un centro di diffusione della poesia visuale, l'unica galleria al mondo interamente dedicata ai lavori di ricerca sulla parola, al di là della parola (verbovisualità) [...]. Ora via via in una serie di mostre si cercherà di presentare il lavoro di singoli operatori, si cercherà di esemplificare il

¹⁹ Il testo programmatico viene riportato anche da alcune riviste (come "NAC", cfr. Reale, 1971) ed alcuni quotidiani, ad esempio ne "L'Avanti!" del 30 gennaio 1971, a cura di Franco Passoni.

tragitto di una ricerca che da anni procede e che (a nostro avviso) sta progettando gli strumenti per un nuovo linguaggio planetare libero dai limiti schematici del solo-verbale [...]. Vediamo il Centro Tool come strumento per l'ampliamento di questo discorso sull'idea di poesia. La serie di mostre che intraprendiamo e che presenteranno vari aspetti di questo uso specifico del linguaggio al di là del solo verbale (di cui è difficile parlare per mancanza degli idonei strumenti critici) vogliono rendere oggettivo questo discorso.

La mostra inaugurale dello spazio di via Borgonuovo 20 è la prima personale italiana di Shohachiro Takahashi, esponente del giapponese Gruppo Vou, esposizione documentata nell'album anche da 17 tra fotografie e provini. Seguiranno nel corso del 1971 altre 16 mostre personali di artisti internazionali²⁰, da Jochen Gerz a Emilio Isgrò, da Ben Vautier a quella figura-ponte tra ricerche verbovisuali del primo e del secondo Novecento che fu Giovanni Acquaviva. Parte di queste mostre, documentate nel già ricordato album da varie fotografie che registrano soprattutto gli impalpabili, lineari allestimenti di AG Fronzoni, trovano un riscontro nella corrispondenza ricevuta da Carrega in quegli anni, grazie alla quale è possibile ricostruire il work in progress di alcune esposizioni²¹.

Sempre nel corso del 1971 si tengono al Centro Tool anche tre significative collettive: *Poesia signalista jugoslava* (17-31 luglio), *Esposizione internazionale di Poesia visuale* (17-30 settembre) e *Attività Visuali del Gruppo Giapponese Vou* (17 dicembre 1971-7 gennaio 1972), mostra accompagnata da un raffinato manifesto-catalogo stampato su carta trasparente²².

²⁰ Rolando Mignani (25 gennaio-5 febbraio 1971), Heinz Gappmayr (9-20 febbraio 1971), Vincenzo Accame (23 febbraio-5 marzo 1971), Siegfried Schmidt (9-20 marzo 1971), Jochen Gerz (23 marzo-3 aprile 1971), Marcel Alocco (5-17 aprile 1971), Daniel Biga (20-30 aprile 1971), Rodolfo Vitone (30 aprile - 6 maggio 1971), Ben Vautier (19 maggio-2 giugno 1971), Emilio Isgrò (10-19 maggio 1971), Giovanni Acquaviva (3-13 giugno 1971), Alain-Arias Misson (14-30 giugno 1971), Massimo Mariani (2-17 luglio 1971), Joe Di Donato (4-31 ottobre 1971), Duccio Berti (30 ottobre-30 novembre 1971) e Angelo de Aquino (23 novembre-10 dicembre 1971).

²¹ I contenuti della corrispondenza affrontano vari aspetti, dalla narrazione della propria poetica (come nelle lettere del futurista Giovanni Acquaviva, ricche di dettagli sulle sue *Sintassi visuoverbali*) a questioni burocratiche (come le pratiche doganali nella corrispondenza di Joe Di Donato, comprendente anche varie minute di Carrega), fino alle mostre progettate, ma per i più vari motivi poi non realizzate, come quelle di Wolf Vostell e Dick Higgins.

²² La mostra viene recensita nel n. 130 (1972) dell'omonima rivista del gruppo Vou. Nell'articolo è per altro presente l'unica immagine nota dell'ingresso dello spazio espositivo.

Come testimoniato da Tomaso Kemeny²³, nel corso dell'inaugurazione della seconda collettiva alcuni degli artisti partecipanti proiettarono tramite un episcopio alcune opere precedentemente preparate su dei rulli di carta lunghi anche svariati metri, accompagnando tali proiezioni con delle declamazioni. Di tali performance l'archivio Fraccaro-Carrega conserva sia una decina di rulli-opera, sia le registrazioni sonore su nastro magnetico delle declamazioni di Giovanni Acquaviva, Daniel Biga e dello stesso Carrega²⁴.

Un accento pionieristico caratterizza anche la mostra che apre il 1972, *Esposizione Internazionale di Operatrici Visuali* (11-31 gennaio), curata da Mirella Bentivoglio, la prima ad occuparsi dell'"altra metà" dell'avanguardia verbovisuale internazionale, il cui invito riporta uno scritto di Anna Oberto²⁵. Il carattere sperimentale, a tratti militante, più interessato a innestare sinergie tra artisti affini che a trarre un qualche ricavo economico, fa del Centro Tool uno spazio creativo ed espositivo sostanzialmente *off*, come evidenziato anche da un articolo di Giorgio Calcagno pubblicato su "La Stampa" del 28 maggio 1971, intitolato *Come vivono i gruppuscoli underground*:

[...] Al Centro Tool la parola "underground" ha un significato non soltanto metaforico. Bisogna scendere per un lungo camminamento nel cortile, bussare a una porta seminterrata che si apre su una specie di grande antro, bianco di calce. Alle pareti, i quadri del poeta di turno, Emilio Isgrò [...]. Su uno scaffale, scatoloni, mucchi di dattiloscritti, ciclostilati, oggetti in vetro, in legno, in metallo. [...] Viene molto pubblico alla galleria? [domanda rivolta a Ugo Carrega, n.d.r.] "No, ne viene pochissimo. Viene chi già partecipa ai nostri movimenti". E come si sostiene il centro? "Con le vendite [...], con molta cautela, e senza fare spese non indispensabili, riusciamo a vivere autonomi, senza dover dipendere da nessuno"²⁶.

²³ Testimonianza inviata via mail da Tomaso Kemeny a chi scrive il 15 gennaio 2016.

²⁴ Fra-Car.2.64, Archivio del '900, Mart, Rovereto. I rulli-opera conservati sono quelli di Accame, Acquaviva, Alocco, Biga, Carrega, Kemeny (2 rulli), Migani, Viganò, oltre a uno di Robert Carrega, il figlio di Ugo. Tutti i rulli sono stati digitalizzati da Serena Aldi e sono consultabili sulla playlist Archivio del '900 del canale youtube del Mart.

²⁵ Così Anna Oberto ricorda a chi scrive la mostra (mail del 15 maggio 2020): «Senza alcun dubbio quella mostra è stata la prima di sole donne artiste, internazionali, riferite all'ambito della 'scrittura visuale'. Carrega da tempo chiedeva alla Bentivoglio questa mostra, e aveva chiesto a me di scrivere il testo di presentazione [...], "Perché una mostra di sole donne?", dove per la prima volta si nominava la 'scrittura al femminile' associandola alla 'rivoluzione femminista' di quegli anni».

²⁶ L'articolo è conservato assieme ad altri che riguardano il Centro Tool presso il collezionista Paolo Giroto.

Conclusa la mostra sulle ricerche verbovisuali femminili, il Centro Tool chiude per qualche mese l'attività al pubblico. Le ragioni – sostanzialmente la mancanza di introiti e uno scarso interesse da parte del pubblico – sono indicate in una lettera inviata da Carrega all'amico Mario Diacono²⁷. Lo spazio della galleria diviene così lo spazio mentale dell'artista ligure, il suo laboratorio creativo, il suo circolo ristretto: «[...] Il Centro Tool si trasforma quindi in studio laboratorio di Ugo Carrega (io). Gli amici verranno qui, chiacchiereremo si potrà [...] lavorare compilare pagine per il «Bollettino da dentro» far vedere i propri lavori guardare i miei lavori bere un bicchiere fumare una sigaretta parlare parlare parlare sotto lo slogan Cogita & Labora»²⁸.



Fig. 3 – La scatola del fondo Fraccaro-Carrega che contiene l'intera mostra *Cards from the world* allestita al Centro Tool nel giugno 1973

Con la riapertura pubblica dello spazio, che può ora contare anche sulla collaborazione di Vincenzo Ferrari, il Centro Tool propone una serie di

²⁷ Minuta di lettera del 17 gennaio 1972, Fra-Car, 1.2.18.4, Archivio del '900, Mart, Rovereto).

²⁸ Carrega (1972).

mostre sperimentali collettive²⁹, in gran parte incentrate sull'idea del processo mentale che porta alla creazione artistica. *Operazione di lettura* (5-31 ottobre 1972) è la prima di queste iniziative, evento con al centro l'opera (poetica, musicale, artistica e grafica) di quattro operatori culturali, Tomaso Kemeny, Franca Sacchi, Renzo Ferrari e AG Fronzoni. Il ruolo del pubblico nella percezione dell'opera è invece protagonista della successiva *Opus demercificandi* (7-30 novembre 1972), nella quale il visitatore può portarsi a casa gratuitamente le opere esposte – lavori tra gli altri di Dadamaino, Vautier, Bentivoglio, Nannucci e Vostell – semplicemente dichiarando in un formulario i motivi della scelta dell'opera³⁰.

Seguono le collettive *4 usi in un solo uso* (12 dicembre 1972-12 gennaio 1973), *Gli oggetti recuperati dalla nostra infanzia* (2-17 febbraio 1973), un progetto musicale su Bach promosso dalla musicista Laura Alvin (5-9 marzo 1973) e le tre mostre conclusive dello spazio: *Cards from the world* (5-11 giugno 1973), una delle prime mostre di Mail art in Italia; *Bodies* (12-18 giugno 1973), eccentrica mostra di frammenti corporali inviati da artisti di tutto il mondo; *Moments* (19-25 giugno 1973), ulteriore focus sulla progettualità dell'artista. Queste tre esposizioni finali, che chiudono di fatto l'esperienza del Centro Tool, sono interamente conservate nel fondo Fraccaro-Carrega, assieme al ciclostilato introduttivo, a fotografie dell'allestimento della prima mostra e a varia corrispondenza legata ai tre progetti³¹.

Mercato del Sale (1974-1991)

Chiusa l'esperienza del Centro Tool per ragioni prettamente economiche, dopo alcuni mesi di inattività, Carrega riapre sempre in via Borgonuovo 20 un nuovo spazio espositivo, il Mercato del Sale. Rispetto ai due centri precedenti, l'esperienza del Mercato del Sale risulta decisamente più longeva e strutturata, più attenta alle questioni economiche (sebbene ben lontana dalla piena autosufficienza), alla produzione grafico-editoriale e non da ultimo alla diversificazione espositiva, anche grazie alla possibilità per un lungo periodo di poter imbastire contemporaneamente fino a tre esposizioni.

²⁹ Fanno eccezione le personali di Amelia Etlinger (23 febbraio-15 marzo 1973), Ilka Juhani Takalo-Eskola (6-19 aprile 1973) e Vesa Suomalainen (25 aprile-10 maggio 1973).

³⁰ Tali dichiarazioni sono tutte riportate nel catalogo ciclostilato poco dopo l'esposizione, si veda Accame (1972) e Dogheria (2016).

³¹ Si rimanda nuovamente a Dogheria (2016, 2018).



Fig. 4 – Ugo Carrega (a sinistra) e Vincenzo Ferrari (di spalle) nell'ufficio del Mercato del Sale, 1975

Gli eventi e le oltre 200 mostre allestite negli spazi di via Borgonuovo 20 e successivamente, dal settembre 1980, in quelli più capienti di via Orti 16³², sono state puntualmente ricostruite da Elisabetta Speroni nella sua tesi di laurea³³; in questa sede accenneremo pertanto solamente alla documentazione d'archivio legata al Mercato del Sale, utile per approfondire il dietro le quinte dello spazio espositivo e delle sue attività.

Come per il Centro Tool, anche per il Mercato del Sale esiste un album che racconta il susseguirsi delle esposizioni, sebbene limitatamente al primo anno di attività dello spazio e solo attraverso materiale a stampa³⁴. Suo naturale complemento, la raccolta di tutti gli inviti (quasi tutti

³² Lo spazio viene acquistato da Paolo Della Grazia ed affittato a Carrega; nella nuova sede si tengono fino a tre mostre in contemporanea, grazie alla collaborazione di Silvia Spinelli, che nel 1985 acquisirà una parte della galleria per aprirne una autonoma, chiamata Avida Dollars.

³³ Speroni (2000-2001). Un elenco delle esposizioni del Mercato del Sale fino al 1988 è pubblicato in Carrega (1988).

³⁴ Come il precedente, anche quest'album è conservato nel fondo Fraccaro-Carrega e proviene dalla Galleria Derbylius di Milano.

realizzati da Liliana Landi, compagna di Carrega e autrice anche del marchio della galleria), delle grafiche³⁵ e delle edizioni prodotte dal Mercato del Sale³⁶, conservate nel fondo ANS.

Nello stesso fondo è conservata anche parte della fototeca della galleria: si tratta di una serie di schede con i dati essenziali delle opere, corredati da fotografie in bianco e nero³⁷, mentre, a proposito di documentazione fotografica, nel fondo Fraccaro-Carrega si trovano due album che documentano con numerosi scatti due personali allestite al Mercato del Sale: quella di Ugo Carrega del 1976 e quella di Vincenzo Ferrari del 1983³⁸.

Altra e più consistente documentazione legata alla gestione dello spazio e alle sue economie si trova nelle Carte Viva, un piccolo ma significativo nucleo di documenti donati all'Archivio del '900 nel 2018 da Dario Viva, amico ligure di Carrega e socio finanziatore del Mercato del Sale dal 1975 al 1982. Tra le carte gestionali di questa donazione troviamo un inventario prezzato delle opere disponibili presso la galleria, oltre 130 tra fatture e altri documenti amministrativi e un denso libro dei conti relativo agli anni 1975-1976, sul quale Carrega ha quotidianamente annotato le (poche) entrate e le (più consistenti) uscite, dalle spese per inviti e cataloghi³⁹ a quelle per i *beveraggi* serali con gli artisti⁴⁰. Anche nella ventina di lettere di Carrega ricevute da Viva le urgenze (o meglio, le richieste) economiche sono centrali, pur non mancando di toccare anche questioni legate alla progettualità dello spazio:

³⁵ Contando gli esemplari in più copie, il fondo ANS conserva 596 tra inviti e testi introduttivi (ANS.9.2.2) e quasi 500 grafiche del Mercato del Sale (ANS.9.5).

³⁶ Le edizioni del Mercato del Sale, dai cataloghi ai libri d'artista, fino ai tre numeri della rivista della galleria "Il mercante di sale" (1981-1982) sono tutti catalogati nell'OPAC del Sistema bibliografico trentino, www.cbt.biblioteche.provincia.tn.it/oseegenius [14 maggio 2020].

³⁷ ANS.8.4 Archivio del '900, Mart, Rovereto. La fototeca del Mercato del Sale è stata inglobata nel corso degli anni Novanta del Novecento in quella dell'ANS. Un'altra parte della fototeca della galleria, relativa però alle sole opere di Carrega, si trova presso Paolo Giroto, che conserva anche vari scatti degli interni della galleria, complementari a quelli conservati al Mart.

³⁸ Fra-Car 3.5.4 e 3.5.5 Archivio del '900, Mart, Rovereto.

³⁹ Seguendo una pratica particolarmente diffusa nel corso degli anni Settanta, in occasione di molte personali del Mercato del Sale Carrega ha dato alle stampe, più che cataloghi, libri d'artista. Per fare solo un paio di esempi, ricordiamo *Corsivo* di Concetto Pozzati e *Porno grafia* di Gianni-Emilio Simonetti, entrambi del 1978.

⁴⁰ L'assenza di analoga documentazione amministrativa tra le carte provenienti da Paolo Della Grazia, che pure finanziò lautamente le imprese del Mercato del Sale, è da ricondurre a contatti perlopiù informali e disinteressati tra il collezionista e Ugo Carrega, come ci ha confermato oralmente lo stesso Della Grazia.

Caro Dario, voglio provare a chiarir(mi)ti la posizione del MdS. Il fine generale è quello di portare avanti 8 nomi (Vincenzo Accame, Ugo Carrega, Rolando Mignani, Corrado D'Ottavi, Vincenzo Ferrari, Liliana Landi, Martino e Anna Oberto). [...] Per ottenere questo risultato: 1) nei prossimi due anni farò sempre più mostre importanti (come già quest'anno Duchamp e, in tono minore, Agnetti), mostre che dovranno contornare le personali degli 8, alzare il tono della galleria, il suo nome, il suo prestigio, servirà ad aumentare il valore degli 8 che intanto io acquisterei lentamente a prezzi molto bassi. 2) farò pubblicità su riviste specializzate⁴¹.

Il divenire di molte esposizioni è ricostruibile tramite la corrispondenza conservata nel fondo Fraccaro-Carrega, ma anche attraverso varia documentazione (soprattutto fotografica) conservata tra i 228 fascicoli dedicati ad altrettanti artisti del fondo ANS, come le vedute dell'allestimento della personale di Gianfranco Baruchello (1981), o le fotografie di performance di Giuseppe Desiato, inviate a Carrega in vista della personale del 1983⁴².

Pure la documentazione inerente il Mercato del Sale comprende in qualche caso sconfinamenti nella sfera artistica, come grafiche⁴³, opere-documento⁴⁴, ma anche intere mostre lì allestite: è questo il caso di una serie di 19 disegni a pennarello e matite colorate di Bruno Munari, esposti in occasione della personale *Scritture illeggibili di popoli sconosciuti* (1976)⁴⁵, o della serie di piccoli collages di Stelio Maria Martini, Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti e Sarenco esposti alla collettiva *Opere di PV* (1989)⁴⁶, o ancora le opere e la documentazione presentata a corredo de *Il segno della parola e la parola del segno* (1989)⁴⁷.

⁴¹ Lettera di Carrega a Dario Viva, 8 aprile 1975, Carte Viva, Archivio del '900, Mart, Rovereto.

⁴² Il materiale fotografico è accompagnato da una lettera nella quale sono elencati anche i film dell'artista da proiettare nel corso dell'esposizione (ANS.8.1.76, Archivio del '900, Mart, Rovereto).

⁴³ Per esempio le prove di stampa della cartella *Scrittura attiva. 12 processi artistici di scrittura*, pubblicata a conclusione delle 12 mostre tenutesi al Mercato del Sale tra il 1979 e il 1970.

⁴⁴ Segnaliamo a titolo di singolare esempio l'insegna del Mercato del Sale, realizzata nel 1989 dallo scultore Karl Heinz Steck, giunta al Mart assieme alla Carte Carrega.

⁴⁵ Le opere, provenienti dal fondo ANS, sono ora conservate nel Gabinetto della grafica del Mart.

⁴⁶ Su entrambi gli esempi si veda Dogheria, 2016, pp. 65-66.

⁴⁷ A questa collettiva partecipò anche il mail-artista Vittore Baroni, nel cui fascicolo del fondo ANS troviamo anche un curioso prezzario presentato in mostra, dal quale si apprende – a riprova dello spirito anticommerciale della galleria – che ogni lavoro esposto poteva esse-



Fig. 5 – Karl Heinz Steck, insegna del Mercato del Sale, 1989

Un caso particolare riguarda l'esposizione *Progettazione poetica* (29 settembre-24 ottobre 1980), mostra che porta a compimento un vecchio progetto di Carrega maturato ancora al Centro Tool, quello di affiancare una serie di opere ad un testo, scritto dagli stessi artisti, nel quale viene ripercorso il processo mentale che ha portato alla realizzazione dell'opera. Nel giugno del 1972 viene lanciato sulle pagine del «Bollettino da dentro» un appello in italiano e inglese intitolato *Progettazione poetica*, in cui viene chiesto di inviare una riproduzione di un lavoro in senso lato, accompagnata da appunti, annotazioni e testimonianze del processo

re anche scambiato con film, dischi, ma anche *30 rose rosse non appassite* oppure *50 pesci di cioccolata Lindt* (ANS.8.1.19, Archivio del '900, Mart, Rovereto).

mentale che ha portato alla realizzazione di quell'opera⁴⁸. Il tutto da far confluire non in una mostra – siamo nel periodo di sospensione dell'attività espositiva del Centro Tool –, bensì in un volume, purtroppo poi mai dato alle stampe. Nel fondo Fraccaro-Carrega troviamo varia corrispondenza relativa a tale progetto, ma soprattutto 42 buste che raccolgono le testimonianze di altrettanti artisti, da Michele Perfetti a Mirella Bentivoglio, da Amelia Etlinger a Clemente Padin, oltre a vari sperimentatori dell'Est Europa con cui Carrega era in stretto contatto. Un progetto abbandonato a metà strada, ma ripreso appunto in nuova forma, e con nuovi artisti, otto anni dopo al Mercato del Sale.

Euforia costante (1993; 1996-1997)

Chiusa l'esperienza del Mercato del Sale con il passaggio di consegne all'Archivio di Nuova Scrittura di Paolo Della Grazia, alla cui gestazione l'artista partecipò direttamente⁴⁹, dopo due anni Carrega apre un ultimo spazio, sempre a Milano, in via Tadino 26a. Euforia Costante, il cui nome rimanda, come già il Mercato del Sale, a Duchamp, presenta nuove e vecchie leve delle sperimentazioni verbovisuali, sempre in un'ottica di *elogio alla marginalità*, come rivendicato dallo stesso artista nel primo numero del bollettino della galleria, che riporta in quarta di copertina anche alcune immagini dello spazio⁵⁰:

[...] Ora c'è chi della marginalità è semplicemente succube, non ha alternative che quelle di annotare al margine: e c'è chi crede che la marginalità sia il fatto importante, e ne fa teoria e regola di vita. Essere al margine, vivere la marginalità, indicare strade e invenzioni, rilevare e annotare le fallacie della centralità, diventa azione culturale e artistica solo in colui che ha fatto della marginalità strumento anarchico di sopravvivenza, indifferente ai compromessi come alle strategie e alle tattiche della centralità [...].

E proprio questo gusto per la marginalità è il filo rosso che lega tutto il percorso degli spazi espositivi di Carrega, fino appunto ad Euforia costante: «[...] Euforia costante è anche un piccolo spazio che si occuperà di

⁴⁸ Alvin, Carrega, Ferrari (1972). Da una minuta di Carrega a Ben Vautier apprendiamo che l'appello fu inviato a 350 artisti (Fra-Car.II.56, Archivio del '900, Mart, Rovereto)

⁴⁹ Si veda Carrega, 1989, p. 13. Paolo Della Grazia aveva già ampiamente sostenuto le imprese espositive ed editoriali del Mercato del Sale, prima di coinvolgere direttamente l'artista ligure nella nascita dell'ANS.

⁵⁰ Carrega, 1993, pp. 1, 15.

tenere in esposizione permanente oggetti d'arte provenienti dall'area delle avanguardie storiche con la caratteristica della ricerca linguistica e visiva e non dell'arredamento e del visivo esornativo [...]. È un piccolo spazio a disposizione della cultura al margine, quella cultura che è sempre alla base di ogni rinascita».

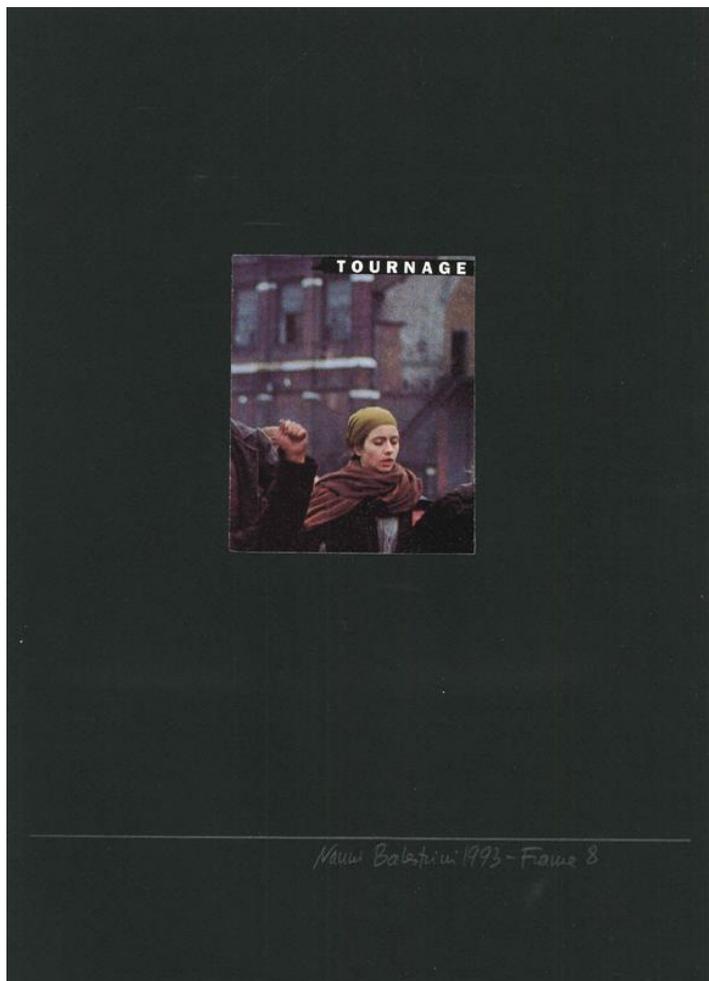


Fig. 6 – Nanni Balestrini, uno dei collage esposti alla personale al centro Euforia costante nel febbraio-marzo 1993

Per quanto più vicini nel tempo, i documenti legati ad Euforia costante sono assai scarni: non vi è traccia di corrispondenza a riguardo, né di documentazione fotografica relativa alle mostre lì tenute.

La narrazione di queste è affidata quasi esclusivamente agli inviti della galleria, tutti conservati tra le Carte Carrega⁵¹, oltre ad alcuni ritagli stampa conservati nella parte dell'archivio Carrega in collezione Girotto. Dalla sequenza degli inviti apprendiamo che, dopo 8 mostre allestite nel corso del 1993⁵², la galleria chiude, ma solo temporaneamente. Nell'ottobre del 1996, con una personale di Sarenco (10 ottobre-5 novembre 1996), Euforia costante riapre in un nuovo spazio decisamente più informale, ovvero presso l'abitazione dell'artista, in via Curtatone 6, sempre a Milano⁵³. Seguiranno nei mesi successivi la collettiva *Il seme nasco*, con opere realizzate al computer da Carrega assieme a Mauro Ceolin e Cristina Ruffoni (7 novembre-10 dicembre 1996), una personale di Jean-François Bory (12 dicembre 1996-10 gennaio 1997) e infine una di Rodolfo Vitone (13 marzo-10 aprile 1997)⁵⁴. Anche il nuovo spazio ha un suo omonimo bollettino di riferimento, curato da Carrega in collaborazione con Cristina Ruffoni e Mauro Ceolin.

Oltre a questo materiale a stampa, modesto nella forma ma comunque prezioso per precisare le attività della galleria, tra la documentazione del fondo ANS è conservata una cartella inerente la mostra d'apertura di Euforia costante, ovvero la personale di Nanni Balestrini (*32 frames e 8 manipulate*), contenente tutti i 32 collages oggetto della mostra.

Con Euforia costante si chiude l'ultimo capitolo dell'avventura quasi trentennale degli artist-run spaces a tratti utopici di Ugo Carrega, realtà visute dall'artista sempre in un'ottica di rete tra operatori culturali affini e in una prospettiva dichiaratamente (quanto orgogliosamente) aliena al mainstream espositivo. Sebbene in una dimensione più raccolta e solitaria, l'artista ligure continuerà le sue sperimentazioni tra parola e immagine fino agli ultimi giorni della sua vita, dedicandosi in particolar modo a quell'editoria fatta in casa, a circolazione ristretta, che aveva abbracciato fin dai primi anni Sessanta⁵⁵.

⁵¹ CCA.2.3, Archivio del '900, Mart, Rovereto.

⁵² Si tratta delle personali di di Nanni Balestrini (22 febbraio-15 marzo 1993), Angelo Gualco (16 marzo-5 aprile 1993), Roberto Cecato (6-20 aprile 1993), Luigi Tola (27 aprile-11 maggio 1993), Mino Bertoldo (18 maggio-4 giugno 1993), Francesco Correggia (1-11 giugno 1993), Barbara Nahmad (15-30 giugno 1993), Cristina Ruffoni (30 settembre-15 ottobre).

⁵³ A darcene notizia è Mauro Ceolin, che ringraziamo anche per averci confermato la cronologia delle mostre di Euforia costante.

⁵⁴ Questo stando alla sequenza degli inviti rinvenuti nelle Carte Carrega, alcuni dei quali presenti anche nel fondo ANS.

⁵⁵ Si vedano in particolar modo i libri d'artista conservati nelle Carte Carrega descritti da Gioia (2019-2020).

Bibliografia

- Accame, V. (a cura di) (1972), *Opus demercificandi*, Centro Tool, Milano.
- Alvini, L., Carrega, U., Ferrari, V. (1972), *Progettazione poetica*, «Bollettino da dentro», no. 2, p. 5.
- Balboni, M., Rossi, A. (a cura di) (1976), *Ugo Carrega*, Beniamino Carucci, Roma.
- Carrega, U. (1972), *Centro Tool*, «Bollettino da dentro», no. 1, p. 3.
- Carrega, U. (1988), *Centro Suolo*, *Centro Tool*, *Mercato del Sale*, s.e., Milano.
- Carrega, U. (1989), *Perché? Perché!*, in Della Grazia, P. et al. (a cura di), *Archivio Della Grazia di Nuova Scrittura*, Mercato del Sale, Milano, pp. 13-17.
- Carrega, U. [George Tudor] (1993), *Elogio della Marginalità*, «Euforia costante», no.1, 1993.
- Carrega, U. (1999), *“...di traverso a la Mente, eccetera..”*, s.e., Milano.
- Detterer, G., Nannucci, M. (2012), *Artist-Run Spaces. Nonprofit Collective Organizations in the 1960s and 1970s*, JRP Ringier, Zurich.
- Della Grazia P. (1989), *L'Archivio di Nuova Scrittura*, in in Della Grazia, P. et al. (a cura di), *Archivio Della Grazia di Nuova Scrittura*, Mercato del Sale, Milano, pp. 9-12.
- Della Grazia P. (2020), *Del fare arte*, Roberto Gatti editore, Modena.
- Dogheria, D. (2014), *C'era, ma non si sapeva: l'archivio Carrega come opera d'arte*, in Della Grazia, P., Dogheria, D., Saltini, L. (a cura di), *La parola al livello dei sogni. L'archivio di Ugo Carrega al Mart di Rovereto*, Biblioteca Cantonale, Lugano, pp. 19-24.
- Dogheria, D. (2016), *L'archivio in mostra, le mostre in archivio. A proposito di alcuni documenti-opera dell'Archivio di Nuova Scrittura*, in Boschiero, N.,

Russo, V., Scatturin, C. (a cura di), *Materiale immateriale. Progetto VVV VerboVisualeVirtuale*, Mart, Rovereto, pp. 60-75.

Dogheria, D. (2018), *Ricerche sulla parola, al di là della parola: il Centro Tool di Milano (1971-1973)*, «Ricerche di S/Confine», Dossier 4, pp. 29-40, <https://www.ricerchedisconfine.info/dossier-4/dossier4-2018.pdf> [12 maggio 2020].

Ferrari, D. (2012), *Archivio di Nuova Scrittura Paolo Della Grazia. Storia di una collezione*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo.

Galimberti, J. (2017), *Individuals against individualism. Art collectives in Western Europe (1956-1969)*, Liverpool university press, Liverpool.

Gazzotti, M. (2013), *Collezionare poesia. Cronaca della nascita del primo Archivio di poesia visuale in Italia*, Gazzotti, M. (a cura di), *Poesia concreta Poesia visiva. L'Archivio Denza al Mart. Opere e documenti*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 11-21.

Ghersetti, F., Paro, L. (2012), *Archivi di persona del Novecento. Guida alla sopravvivenza di autori, documenti e addetti ai lavori*, Fondazione Benetton, Treviso.

Gioia, G. (2019-2020), *Le carte Ugo Carrega all'Archivio del '900 del Mart. Inventario (1971-2011)*, relatrice Dorit Raines, correlatore Nico Stringa, Università Ca' Foscari di Venezia, corso di laurea in Storia e gestione del patrimonio archivistico e bibliografico.

Guida all'Archivio del '900 (2020), Mart, Rovereto.

Omaggio a Ezra Pound (1969), Centro Suolo per la poesia avanzata, Milano.

Raccolta italiana di Nuova Scrittura (1977), Mercato del Sale, Milano.

Rancan, E. (2016-2017), *Fondo "Archivio di Nuova Scrittura" presso il Mart di Rovereto. Inventario (1955-1999)*, relatore Andrea Giorgi, Correlatore Duccio Dogheria, Università degli Studi di Trento e Università degli Studi di Verona, corso Arte, Lettere e Filosofia.

Reale, B. (1971), *Centro Tool*, "NAC. Notiziario Arte Contemporanea", n. 4, n.s., aprile, pp. 27-28.

Speroni, E. (2001-2002), *Le mostre e le attività del Mercato del Sale di Ugo Carrega a Milano*, relatore Antonello Negri, correlatore Giorgio Zanchetti, Università degli studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia.

Toschi, C. (2016), *Lo spazio Zona e la scena internazionale degli artist-run spaces: l'orizzontalità nella gestione dell'arte e l'archiviazione dell'effimero (1974-1975)*, in Acocella A., Toschi C. (a cura di), *Arte a Firenze 1970-2015. Una città in prospettiva*, Quodlibet, Macerata, pp. 39-62.

Zanchetti, G. (1995), *Emorragia dell'io. L'Esperienza di poesia di Ugo Carrega*, Archivio di Nuova Scrittura, Milano.

Armando Marrocco. La scrittura come processo e ricerca antropologica

SARA FONTANA

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

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

I due versanti dell'indagine di Marrocco si profilano negli anni 1958-1962, in cui egli insegna scultura all'Istituto Statale d'Arte di Lecce e avvia una precoce collaborazione con architetti e urbanisti: l'uno è radicato nella dimensione del fare, con frequenti rimandi agli ambiti dell'antropologia e della sociologia, l'altro scaturisce dalla riflessione mentale e progettuale, nutrito dalle regole del numero e della sezione aurea¹. Inizialmente l'artista affianca a una scultura organica opere pittoriche di matericità informale, dove la tela di juta esibisce frammenti verbali, e altre in cui prevale un segno libero, vicino alla gestualità del dripping più che alla scrittura. Al suo arrivo a Milano alla fine del 1962, si avvicina alle esperienze segniche e seriali coltivate dagli artisti gravitanti intorno alla Galleria Il Cenobio e adotta un approccio plastico e strutturale che resterà costante anche nella successiva ricerca, tesa però a reinterpretare le istanze esistenziali e concettuali in chiave fantastica e mitologica.

Alcuni dipinti degli anni Sessanta – inclusi i paesaggi su tela emulsionata legati a viaggi o luoghi d'affezione – registrano un repertorio di proposizioni assiomatiche dai toni austeri e didascalici, spesso relativi a tematiche identitarie, ecologiche e sociali che verranno sviluppate anche nei decenni seguenti. Si tratti di citazioni frammentarie, di parole polisemiche e ambigue oppure di *statements* di sapore concettuale, Marrocco pone pari attenzione a significante e significato, al contenuto linguistico come all'aspetto grafico e formale, alla spazialità della scrittura come alla sua materialità (Figura 1). Il ductus è corsivo e spontaneo, distante dai modi industriali del *ready-made* come dalle calligrafie lineari e posate della narrazione pop di un Valerio Adami o dalle *lettres éclatées* di Raymond Hains².

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

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

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

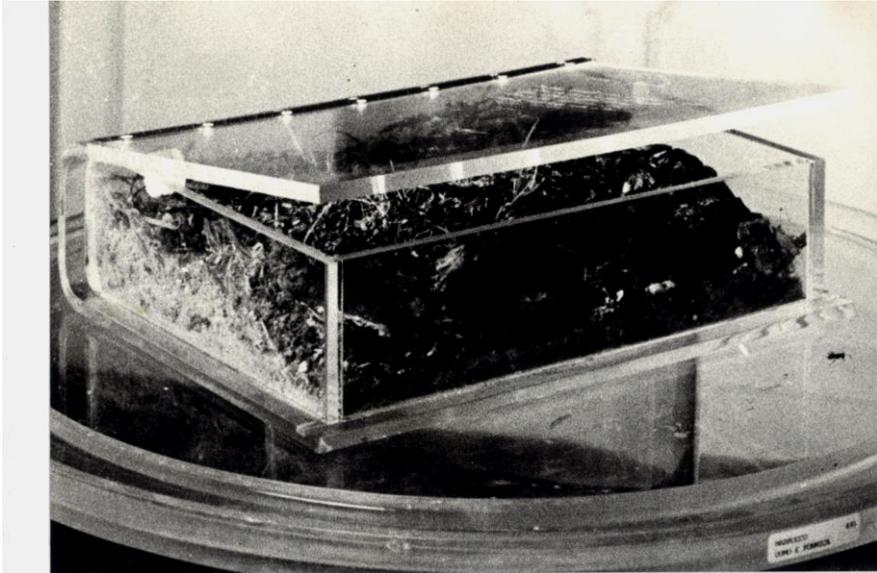
1971, duemila formiche vive, la sua "copertina" trasparente ostenta la scritta in acrilico "Uomo e formica", seguita da poche righe che recitano azioni divine: «Dio prese il vento e fece il beduino del deserto/ prese la freccia e fece il cavallo/ prese il fango e fece l'asino/ prese le feci dell'asino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

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

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

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

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



Habitat per formiche

Uomo e formica, 1970

(libro in acrilico trasparente)

contenuto: muschio, terra, 2000 formiche vivi

In copertina:

Dio prese il vento e fece il beduino del deserto

- prese la freccia e fece il cavallo

- prese il fango e fece l'asino

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

Esibizione, *centro Apollinaire*, arte Milano

Armando Marrocco

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

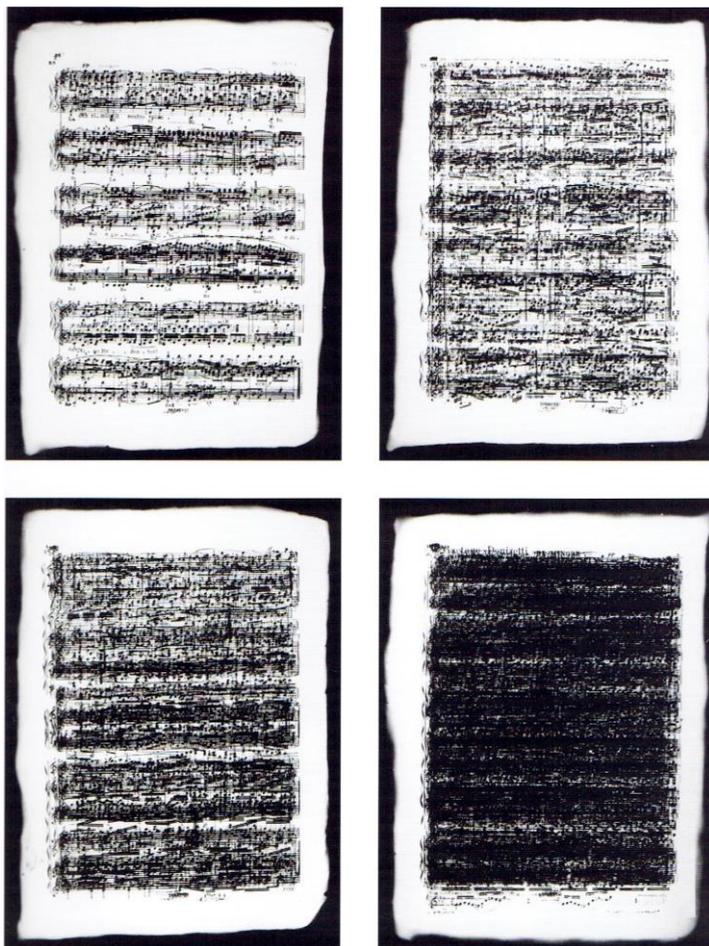


Fig. 2 – Armando Marrocco, *Sconcerto*, 1970, fotografia di Tiziano Ortolani, Courtesy Archivio Armando Marrocco, Bollate (Milano)

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

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

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

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

presi in un filmato⁶. Poche settimane dopo, alla Galleria International Arts di Roma, la stampa parla di «happening» e di «alienante rumore» (C., 1976), mentre Adriano Altamira coglie in quel processo accumulativo di formiche, volti o pentagrammi su tele “stampinate” «l'elemento unificatore» dell'apparente eclettismo di Marrocco (Altamira, 1977, pp. 24-25).

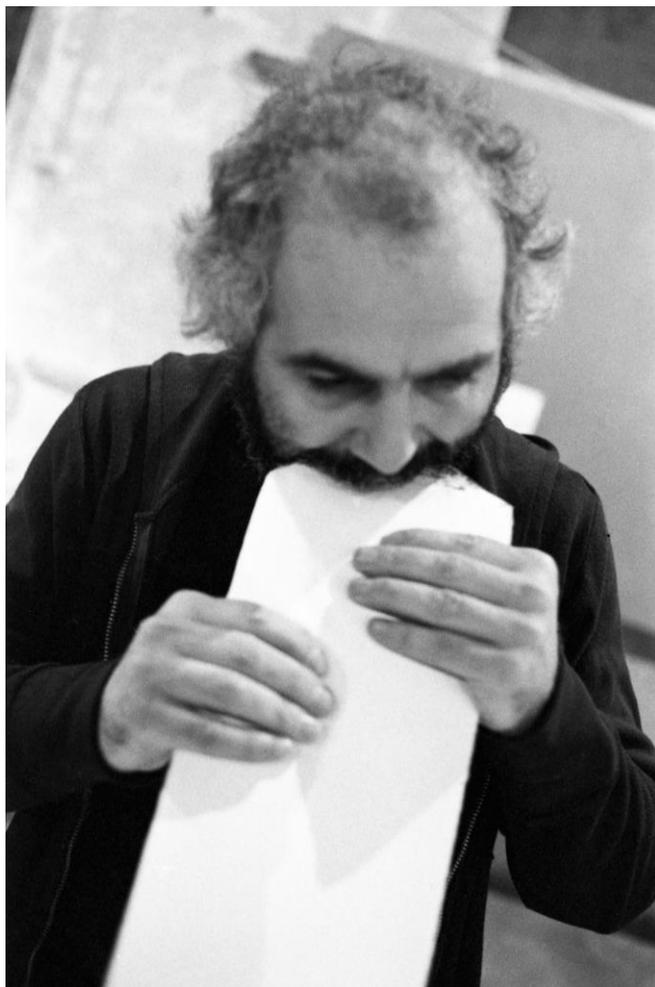


Fig. 3 – Armando Marrocco, *Stampa a bocca (carta masticata)*, 1972, fotografia di Enrico Cattaneo, Courtesy Archivio Armando Marrocco, Bollate (Milano)

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

Sconcerto conduce nel cuore degli anni Settanta, un decennio che si era aperto – come notava Gianfranco Bellora – con l'imprevedibile diramazione, geografica e ideologica, delle esperienze di "poesia visiva", nel loro ambiguo intrecciarsi e confondersi con attitudini più propriamente concettuali e analitiche (Zanchetti, 2010, pp. 14, 16, 19)⁷. Parallelamente al consolidamento critico e storiografico di quelle posizioni parziali, ma autonomamente da esse, la carriera di Marrocco s'infittisce di azioni performative e comportamentali in cui entra in scena la scrittura come processo⁸. In particolare le sequenze *stampa a bocca* o *scrittura a bocca*, *Rivelazione* e *Paleo-grafia*, che l'artista ha replicato più volte e in contesti diversi, riscoprono modalità di scrittura magiche e ancestrali e rafforzano l'appellativo di "comportamentista" attribuitogli dalla critica italiana (Cortenova 1973; Barilli, 1974 e 1981, pp. 199 e 201).

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

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

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

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

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

Rivelazione 1, curata da Italo Mussa e ripresa in un filmato da Nuccio Fornari, ha luogo sabato 10 maggio 1975 alla Galleria Seconda Scala di Roma, uno spazio adiacente al Teatro Argentina, attento in quegli anni all'ambito verbovisuale⁹. L'azione dura nove minuti, in un'atmosfera tesa e concentrata. L'ambiente è classicamente tripartito: la prima sala è in penombra, ad eccezione di un angolo dove la luce diretta colpisce un foglio di carta con tracce di bromuro; la stanza successiva ospita una sedia e un tavolo fratino del Seicento sul quale sono posati un calamaio con il rivelatore fotografico, una penna d'oca, un antico manoscritto di magia bianca, una busta nera con della carta trattata e del cotone idrofilo con le sembianze di un cervello umano, oggetti scenici che hanno la medesima importanza dell'attore; nell'ultima sala è collocato un registratore dotato di amplificatore e altoparlanti per diffondere i nomi degli angeli durante l'azione. Marrocco si siede e traccia sul foglio il simbolo del giorno e dell'ora e la presenza angelica dominante, sulla base del manoscritto. Il suo gesto lento, sotto una luce intensa, conduce a una graduale rivelazione della scrittura e solo allora i presenti si avvicinano al tavolo e scoprono la magia dell'azione. L'artista accompagna l'evento con un testo datato 10 maggio 1975, firmato di suo pugno "Marocco" (come si faceva chiamare all'epoca, su suggerimento di Guido Le Noci) e in seguito rielaborato più volte con alcune varianti: ricorda di aver realizzato, fin dal 1968, delle sperimentazioni al bromuro su carta fotografica, senza came-

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

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



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

Rivelazione 2 ha luogo nel gennaio 1976 alla Galleria Il Milione di Milano: in un’atmosfera teatrale analoga a quella romana, Marrocco replica l’azione sopra descritta. Sono presenti, tra gli altri, Franco Russoli, Dino Buzzati e Gae Aulenti (Fontana, 2017, p. 143). L’evento è curato da Daniela Palazzoli e viene ripreso sia da Giovanna Dal Magro in un’efficace sequenza di immagini (Figura 4), in parte pubblicate su “Flash Art” (Armando Marrocco, 1976, p. 47), sia da Antonio Paradiso in un filmato¹⁰.

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

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

In contrasto con quanto riportato dalla bibliografia esistente, la performance poi denominata *Rivelazione 4* si lega alla Galleria Multimedia di Brescia dove l'artista, in occasione della personale del 1978, realizza in pubblico una carta masticata¹¹. L'ultima tappa della serie, *Arte moderna Rivelazione 5*, ha luogo il 10 maggio 1979 alla Galleria d'arte moderna "Nuova 13" di Alessandria, accompagnata da un testo di Marisa Vescovo. Nell'oscurità della sala l'azione si avvale di una strumentazione tecnologica più complessa: Marrocco utilizza la pinza di un saldatore elettrico per incidere su una lastra di ferro la scritta "arte/ moderna/ moderna" (riprodotta in Verzotti, 2018, p. 17). Nel testo steso per la replica all'aperto di questa performance, avvenuta a Karlsruhe nel 1980, l'artista cita quali suggestioni visive le immagini legate a contesti urbani e industrializzati dove si svolgono lavori pesanti: le scintille che scaturiscono dalla saldatura delle rotaie del tram compiuta dagli operai nelle ore notturne o analoghi spettacoli di bagliore osservabili nelle stazioni ferroviarie, nei cantieri navali e nelle officine. Da lì l'idea di riattivare quel rito quotidiano con la partecipazione del pubblico, da sempre attratto dagli effetti di luccichio.

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

¹¹ Comunicazione personale dell'artista, 18 maggio 2020.

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

Il problema del dialogo fra artista e critico e la condanna del gergo vuoto e ampolloso della comunicazione in genere erano stati oggetto, il 27 marzo 1977, della performance *Le verità scontate*, parte di un disegno italo-francese¹⁵ con cui Pierre Restany perseguiva una riflessione sociologica sul linguaggio dei mass media da lui avviata quasi due decenni prima e affrontata tra l'altro nel convegno di Verucchio del 1963 (Boragina, 2017). L'interesse di Marrocco verso il contesto urbano e il problema del "grande numero", eletto a tema della Triennale milanese del 1968, si era espresso nell'ultimo decennio in un'indagine articolata tra esplosione demografica, ecologia, urbanistica e architettura. Ora la sua azione vuole essere una protesta verso l'abuso della parola scritta, ormai confinata a generare un rumore di fondo che rende tutto incomprensibile. Le indicazioni di Marrocco sono essenziali e spartane: «Pacchi di giornale legati con lo spago, lettura ad alta voce di più persone (minimo 6), articoli diversi, forte luce sul pavimento. Tempo di durata: 10 minuti». Organizzata dallo Studio Methos-Nuova Puglia di Bari, in collaborazione con l'associazione culturale italo-francese, questa "interazione teatrale a partecipazione integrata" vede protagonisti lo stesso Marrocco, un performer completamente rivestito dalle pagine dei quotidiani e il pubblico. Funge da invito una pagina stampata, poco leggibile eccetto che per il titolo, "L'imperialismo culturale", e per un breve testo che biasima l'oscurità dell'informazione, sovrascritto a mano da Carmelo Potì. I presenti sono invitati a leggere i quotidiani a voce alta per generare un rumore avvolgente, un'impossibilità di percezione simile a quella verificatasi in *Sconcerto*, ma ora i testi di cronaca sostituiscono le partiture musicali. In occasione di quest'unica replica, un malore improvviso del performer interrompe l'azione, fortunatamente ormai prossima al termine. Al di là di una vaga assonanza visiva con certe installazioni di Mario Merz, l'atmosfera ironica e provocatoria e la struttura logica e accidentale dell'insieme richiamano eventi Fluxus come *Newspaper Music* di Alison Knowles, rappresentata per la prima volta nel 1965, nell'inevitabile solco

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

tracciato dalle sperimentazioni avanguardiste e dalle pratiche collagiste in particolare.

In quegli anni il lavoro di Marrocco sulla parola scritta, variamente declinata come immagine, come elemento sintattico o come strumento relazionale, mantiene il dialogo ludico e affettivo con i codici dell'avanguardia e dei mass media e, in linea con le posizioni di Restany, si volge alla questione del rapporto arte-società come al tema della relazione uomo-natura. Pochi mesi dopo, insieme ad altri operatori afferenti all'ambito delle ricerche verbovisuali, su invito del Centro autogestito di attività espressive "Ricerche inter/media" di Ferrara, l'artista partecipa con un'operazione di comunicazione postale al progetto *Evento 77*, promosso con lo scopo determinato di «spezzare il circuito chiuso oggetto-concetto nel quale è venuta a rinchiudersi l'avanguardia, rifiutando la feticizzazione-mercificazione dell'oggetto e l'impotenza astratta del concetto»¹⁶. Tra ottobre 1977 e gennaio 1978 Marrocco (Marocco nel comunicato) e altri artisti tra cui Guglielmo Achille Cavellini, Sarenco, Lamberto Pignotti, Michele Perfetti, Eugenio Miccini, Giulia Niccolai, Luciano Ori, Federico De Leonardis, Maurizio Camerani, Luca Patella, Vitantonio Russo, Franco Vaccari, Mara Sitti, Klaus Groh, avviano operazioni di comunicazione postale calandole nel vissuto quotidiano della realtà di Ferrara: i destinatari sono particolari situazioni e nuclei di attività ivi operanti come librerie, scuole e insegnanti, oppure un bar, un vigile del fuoco, un fotografo professionista, una boutique e un tranviere. L'artista di Galatina coinvolge il Bar Continental dei fratelli Cochi, in centro città, in quanto «luogo di ritrovo e spazio di relazione: tra abitazione, lavoro, tempo libero»: chiede ai gestori, individuato il giorno di maggior frequentazione, di invitare i clienti a firmare con colore diverso un cartellone collocato nel locale, indicando nome e cognome, tipo di consumazione e costo; infine domanda gli indirizzi dei partecipanti per spedire loro un dono simbolico¹⁷. Come previsto, non si conservano tracce dell'operazione collettiva, realizzata il 4 novembre 1977; essa resta in ogni caso un ulteriore tassello, finora ignorato, dell'indagine di Marrocco nel campo aperto della scrittura.

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

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

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

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

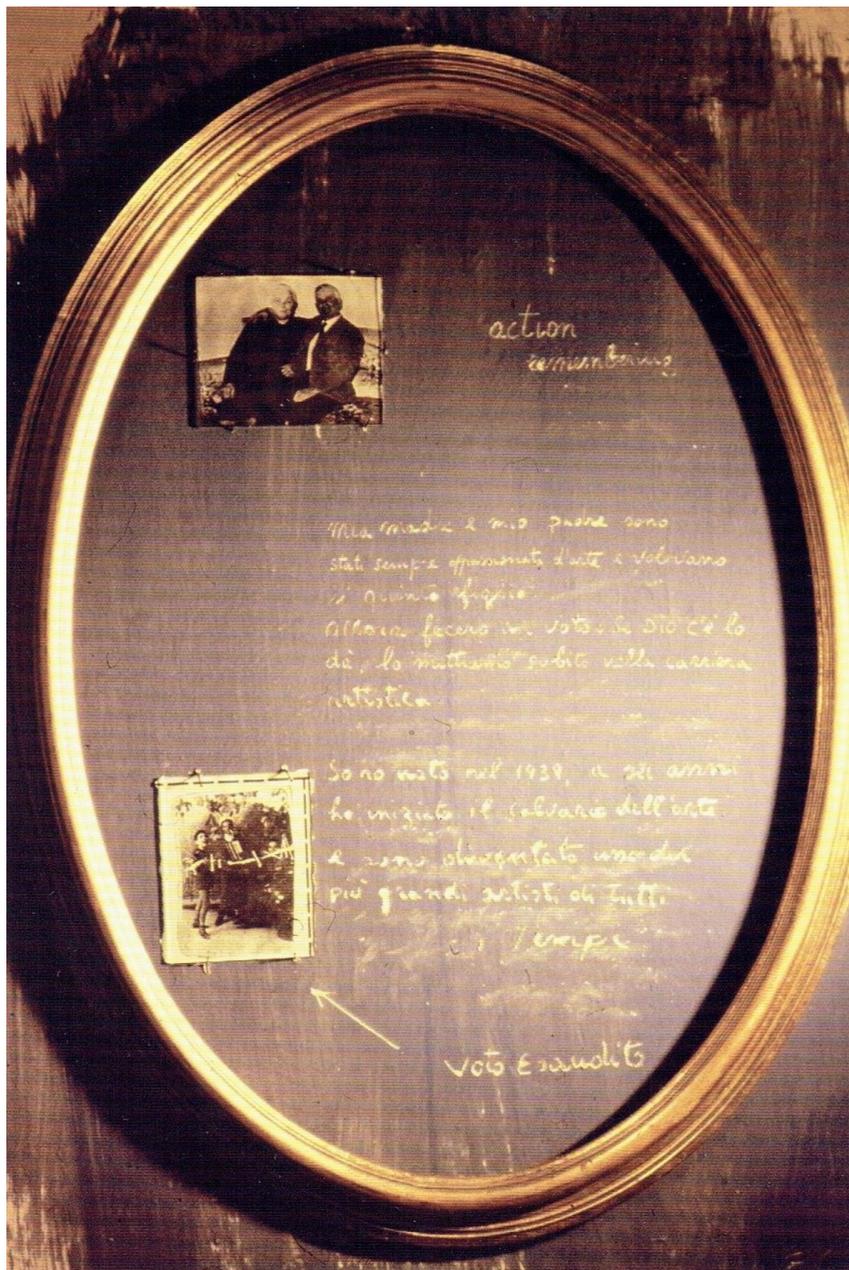


Fig. 6 – Armando Marrocco, *Ex voto*, 1979, fotografia di Armando Marrocco, Courtesy Archivio Armando Marrocco, Bollate (Milano)

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

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

Paradigmatiche di questo nuovo corso sono alcune personali milanesi dei primi anni Ottanta. All'inaugurazione de *La città immaginaria* alla Galleria Il Milione (1980), Marrocco propone anche l'azione poetica *Ex voto*: dipinge una porzione di muro, vi appende le fotografie dei suoi genitori e di lui bambino mentre canta, graffia il muro con un chiodo e scrive un testo scherzoso sulla propria carriera artistica, che sarebbe stata intrapresa per un voto dei genitori e che ora è approdata a esorbitanti successi¹⁸ (Figura 6).

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

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

adagiate sulla sabbia e in dialogo con un racconto parietale¹⁹, e al “drago” assemblato con tubi di stufa, minacciato dalla lancia sospesa di un San Giorgio invisibile (Antolini, 1980, p. 4).

Centrata sulla parola e la scrittura, declinate in una prospettiva antropologica, è anche la personale *Uomo Memoria* al Mercato del Sale, nell'aprile 1981²⁰. Una scultura in bronzo rappresenta due mani raccolte a custodire le cinque lettere del vocabolo “poesia” e protese al centro della parete di via Orti²¹. Ai lati, due interventi monumentali, in diverso modo legati alla scrittura: un telo bruciacchiato dalle cartucce di fumo colorato, ancora intriso di odori sulfurei, e una possente lancia che scalfisce l'intonaco, provocando un segno-ferita accanto alla scrittura sottile del titolo dell'opera, *Il fato non poté sottrarsi ad Achille*. Sul fondo dello spazio, fogli che racchiudono pensieri intimi («Ieri qualcuno mi ha fatto ricordare un episodio che credevo scomparso dalla mente») ondeggiavano al calore delle fiamme che si innalzano da crogiuoli bronzei. È l'installazione *Ricordi dimenticati*, nella quale la vena poetica dell'artista dialoga in piena armonia con quella plastica²².

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

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

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

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

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

Bibliografia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Vincenzo Ferrari, anni Settanta. L'enigma della scrittura¹

BIANCA TREVISAN

«Non mi interessa la soluzione, ma l'enigma. Le scritte rendono evidente la complessità dell'opera: [...] se uno cerca una risposta definitiva, nel mondo dell'arte non la troverà mai» (Ferrari in Pontiggia, 2001-2002, pp. 17-18); per Vincenzo Ferrari il superamento dell'univocità di significante e significato è possibile soltanto attraverso l'incontro del segno verbale con quello pittorico, convinzione che lo porta a mettere la sperimentazione verbo-visuale al centro della sua indagine. Il presente saggio si pone l'obiettivo di analizzare la produzione tra la fine degli anni Sessanta e la fine degli anni Settanta, periodo in cui l'artista porta a compimento la rivoluzione del linguaggio che gli permetterà di adottare uno stile pittorico personale e riconoscibilissimo, visibile non solo nelle tele ma nei numerosi libri d'artista, i quali saranno il veicolo delle sue teorizzazioni. Pittura e scrittura, come verrà messo in luce, non sono altro che due facce dello stesso segno: tutto parte dall'immagine, di cui la scrittura è sintomo e, insieme, derivazione.

Nato nel 1941 a Cremona², Vincenzo Ferrari è milanese d'adozione già dal suo primo anno di vita, dal momento che la sua famiglia vi si trasferisce a pochi mesi dalla sua nascita. Nel 1960 si iscrive all'Accademia di Brera, dove frequenta i corsi di Decorazione di quello che diverrà poi il suo mentore, Gianfilippo Usellini (Pontiggia, 2003). Egli avrà un'enorme influenza su di lui, tanto che Ferrari, a distanza di decenni, lo ricorderà così: «un artista che non molti hanno capito. Pochi hanno compreso lo sconfinato mondo letterario che ispirava le sue opere.

¹ Il reperimento dei numerosi materiali d'archivio necessari alla stesura di questo saggio è stato possibile grazie alla Galleria Milano, che detiene una buona parte dell'archivio di Vincenzo Ferrari, affidato dallo stesso artista alla gallerista Carla Pellegrini. I più sentiti ringraziamenti vanno a Nicola Pellegrini e Toni Merola, per la disponibilità e il costante dialogo.

² Scomparirà nel 2012 in seguito alle conseguenze di un grave incidente stradale, avvenuto nel 1997.

I suoi quadri sono concettuali. La struttura delle sue opere è concettuale. In un suo quadro non c'è nulla che non sia motivato da un progetto» (Ferrari in Pontiggia, 2001-2002, p. 14). È proprio questa concezione progettuale della superficie pittorica che lascerà il segno più profondo nella sua formazione: «il quadro è un insieme di parti che approdano a una realtà finale: una realtà che trascende tutti i significati parziali. È un racconto che non è mai la somma dei suoi singoli elementi, ma qualcosa di più grande» (Ferrari in Pontiggia, 2001-2002, p. 15). In altre parole, la tela è territorio di letture stratificate, di densità semantica, con un approccio in controtendenza rispetto alla sensibilità informale ancora predominante in quegli anni. Dopo aver terminato gli studi lavora nel campo della grafica pubblicitaria, settore in cui rimane fino al 1970; nel frattempo, nel 1963, inizia una produzione pittorica d'ispirazione pop, dai colori accesi e dalle forme astratte, che abbandonerà nel 1967.



Fig. 1 - Vincenzo Ferrari, *Soggetto-Contenuto*, 1970, Courtesy Galleria Milano

Nel 1967 giunge a un punto di svolta, perché per la prima volta include il linguaggio verbale all'interno di un suo lavoro, *Concreto indecifrabile* (1967), in cui è riscontrabile l'approccio alla superficie mutuato da Usellini, teso alla massima organizzazione e progettazione dello spazio pittori-

co³. La tela è infatti organizzata in quattro aree, nelle quali si strutturano forme geometriche astratte, accompagnate da due coppie costituite da due lettere ciascuna: «TB» a sinistra e «VT» a destra, il cui significato, come suggerisce il titolo stesso, risulta *indecifrabile*. Già a questa altezza si intuisce il legame tra parola e immagine che percorrerà tutta la produzione di Ferrari, come ammette lui stesso: «l'immagine che l'opera rappresenta non è altro che una rappresentazione pittorica della scritta» (Ferrari in Pontiggia, 2001-2002, p. 16). Le forme tubolari e cilindriche, la fascinazione per l'aspetto macchinico così come la serpeggiante atmosfera di mistero, ricordano le opere dadaiste di Francis Picabia, a cui l'artista si ispira. Ben presto, però, l'elemento verbale diventa una presenza più evidente in opere come *Autoritratto estetizzante* (1969)⁴, dove oltre all'enunciato del titolo compaiono ancora le enigmatiche figure cilindriche e *Autoritratto in stile* (1969)⁵ che lascia spazio a una pennellata più libera.

A traghettare Ferrari verso il linguaggio concettuale nel quale opererà per tutto il decennio a venire è soprattutto l'incontro avvenuto tra il 1968 e il 1969 con Vincenzo Agnetti, con il quale instaura un profondo rapporto umano e professionale⁶. Tra i primi a Milano a sperimentare in questa direzione, Agnetti nel 1968 aveva creato *La Macchina drogata*, dove una calcolatrice Divisumma MC14 della Olivetti – rivoluzionaria, in quanto la prima a poter effettuare automaticamente la divisione – modificata, perché i suoi tasti danno come risultato non numeri, ma lettere (Sylos Calò, 2016, p. 256). In questo modo, attraverso il gioco e l'equivoco è attivata la liberazione dell'immaginazione: la macchina infatti «compie il suo tradimento e diventa a sua volta creatrice» (Agnetti, 1967-68, s.n.p.). L'uso dell'alfabeto e della parola è per entrambi un mezzo per mostrare i limiti della cultura dominante: sono infatti uniti dalla «volontà di andare oltre il linguaggio, oltre la cultura codificata, di cui coglie la banalità e l'inconsistenza» (Pontiggia, 2001-2002, p. 9). Ma se Agnetti giunge a soluzioni più radicali, Ferrari rimarrà sempre legato anche alla dimensione pittorica. Tale attaccamento è ben visibile in alcuni dipinti realizzati tra il 1969 e il 1971. In *Undici colori* (1969), *15 colori belli* (1969), *15 colori* (1971) e *Soggetto-Contenuto* (1970), per esempio, le scale cromatiche sono ac-

³ *Concreto indecifrabile*, 1967, olio su tela, 70x50 cm.

⁴ *Autoritratto estetizzante*, 1969, olio su tela, 50x40 cm.

⁵ *Autoritratto in stile*, 1969, olio su tela, 50x50 cm.

⁶ I due saranno anche finalisti insieme al Premio Pino Pascali del 1971.

compagnate dalle locuzioni del titolo su sfondo bianco⁷; i rettangoli colorati fungono da alfabeto così come le lettere che formano l'inciso; la componente verbale si arricchisce e diventa più complessa nella tela del 1970, dove sono enunciati didascalicamente i colori impiegati per ottenere quell'esatta tinta. Lo stesso Ferrari individua la distanza tra lui e Agnetti in questo attaccamento ai valori pittorici, in particolare la varietà dei materiali impiegati, la qualità compositiva e coloristica: «la grande differenza del mio lavoro rispetto al suo era che io volevo mantenere un legame con il mondo pittorico, soprattutto col colore» (Pontiggia, 2001-2002, p. 17).



Fig. 2 – Vincenzo Ferrari, *Vista della mostra alla Galleria La Bertesca di Genova, 1971*,
Courtesy Galleria Milano

Per Ferrari si apre in ogni caso una fase concettuale ricca e articolata, che durerà fino alla fine degli anni Settanta. In particolare, possiamo individuare due principali momenti, sempre tenendo conto che i due ele-

⁷ *Undici colori*, 1969, olio su tela, 90x90 cm; *15 colori belli*, 1969, olio su tela, 100x70 cm; *Soggetto-Contenuto*, 1970, olio su tavola, 70x100 cm; *15 colori*, olio su tela, 1971, 60x40 cm.

menti, quello della pittura e quello della scrittura, si intersecano saldamente anche quando il legame non è esplicitamente dichiarato o chiaramente riconoscibile a un'analisi poco approfondita. Vediamo quindi una prima fase, tra il 1969 e il 1974, dove prevale l'elemento pittorico; una seconda fase, tra il 1974 e il 1979, spiccatamente verbale.



Fig. 3 - Vincenzo Ferrari, *Proposta inutile di reinterpretazione poetico-culturale*, 1970, Courtesy Galleria Milano

La prima mostra concettuale di Ferrari è inaugurata nel 1971 presso la Galleria La Bertesca di Genova. Dal titolo *Comparsa*, la personale è accompagnata da un libro d'artista, *Proposta di deculturizzazione* (1971), anch'esso dalla forte impronta concettuale.

In apertura al volume è riportato *Ho visto il museo delle banalità culturali*, testo introduttivo firmato da Daniela Palazzoli, la quale commenta in modo narrativo una visita alla galleria:

Dentro c'erano dei quadri appesi e delle specie di scatole sopra le basi. La mostra era di Vincenzo Ferrari. [...] Questo Ferrari [...] non fa dello stile. È in un certo modo. Lui non si sottrae alle responsabilità delle proposizioni che enuncia. Ecco, è il suo non voler essere diverso che mi interessa. Lui sembra accettare la condizione in cui si trova. Non la giudica. Se mai mi sembra di vedere in queste cose uno sforzo per riconoscerla, per visualizzarla e farla vedere (1971, pp. 4-5).

Ciò che la colpisce è, dunque, l'aderenza a ciò che lui stesso denuncia o, meglio, enuncia: la banalità inesorabile che avvolge qualsiasi narrazione culturale e culturologica. Le opere esposte non fanno altro che smascherare tale sistema, dentro al quale però si trova, per sua ammissione, lo stesso artista. Sulle pareti dello spazio espositivo si susseguono quindi tavole a sfondo bianco sui quali campeggiano lettere in bronzo che vanno a comporre parole quali "Verità", "Tutto", "Soluzioni"⁸, mentre sulle basi troneggiano oggetti come *Cultura*, struttura in legno dove le lettere in bronzo della scritta "cultura" sono affiancate da una lattina di Sidol e un panno bianco, come a suggerire che la cultura è tutta lì, nel suo valore decorativo, e in esso si esaurisce⁹. *Proposta di deculturizzazione* riflette la stessa logica: su pagine essenzialmente bianche compaiono scritte sintetiche sempre rivolte allo smascheramento della banalità della cultura. La *deculturizzazione* del titolo rimane una proposta, un'esortazione che il visitatore è libero di cogliere o ignorare e la stessa tematica è approfondita in un'altra mostra dello stesso anno, *Arte e decultura, una teoria sul kitsch* presso la Galleria Blu di Milano, a cura della stessa Palazzoli (1971). Anche qui il tema è quello della banalità, analizzato da molteplici punti di vista, con un approccio che diviene addirittura seriale – in questo periodo ad esempio crea un'agenda in cui giornalmente viene annotata la parola "banalità", che diverrà il *Corso di deculturizzazione* (1971a), libro d'artista con trecentosessantacinque pagine dove ogni giorno sono riportate tre parole, una sotto l'altra: Banalità, *Banalities*, *Banalitès*¹⁰.

⁸ *Verità*, 1971 circa, lettere in bronzo su legno verniciato, 100x70cm; *Tutto*, 1971 circa, lettere in bronzo su legno verniciato, 100x70 cm; *Soluzioni*, 1971 circa, lettere in bronzo su legno verniciato, 100x70cm.

⁹ *Cultura*, 1971, tecnica mista, 78x12x7,2 cm.

¹⁰ Ogni pagina del libro è quindi datata dal 1° gennaio al 31 dicembre. L'impostazione calendaristica è presente anche in altre opere, come *Ho vissuto di banalità autenticamente vere*

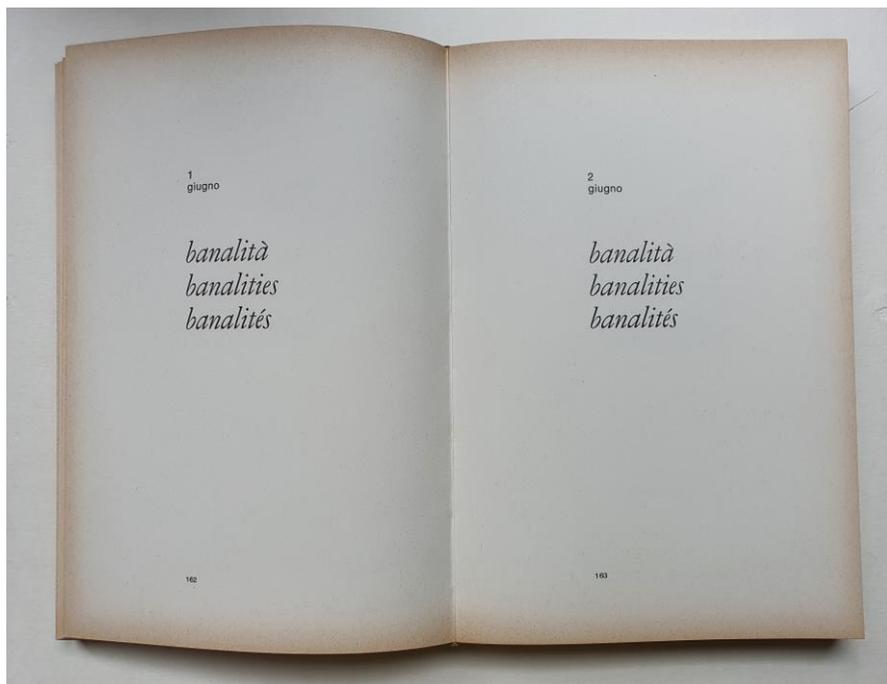


Fig. 4 – Vincenzo Ferrari, *Corso di deculturizzazione*, 1971, Courtesy Galleria Milano

Se a un primo sguardo il lavoro di Ferrari non pare esplicitamente politico, in realtà è possibile individuare nella sua ricerca un'attitudine indubbiamente demistificatoria, perfettamente in linea con l'atmosfera di contestazione di quegli anni, alla quale l'artista non si sottrae. La sua insofferenza non è tanto rivolta agli accadimenti storici, quanto all'establishment culturale (Maffei, Palazzoli, 1972, pp. 14-25).

Legge *Asfissiante cultura* di Jean Dubuffet (1968), così come le teorizzazioni di Marshall McLuhan e Herbert Marcuse, che si rifletteranno nelle sue opere e nella scelta di dedicarsi alla produzione di libri d'artista, di-

(1971, inchiostro su carta, 29,7x21 cm), dove è adottato il medesimo, schematico approccio. Del *Corso di deculturizzazione* l'artista realizzerà anche delle copie uniche, con l'aggiunta di interventi pittorici all'esterno e all'interno dello stesso volume. La prima, dedicata a Carla Pellegrini, è intitolata *Banalità*. Si tratta di otto volumi del *Corso di deculturizzazione* dove sul dorso di ciascuno è riportata una delle lettere che compongono la parola "banalità". Una sola, tra le trecentosessantacinque pagine di ogni singolo volume, presenta l'intervento pittorico. A Giuseppe Mattioli è invece dedicata *Banalmente*, composta da un singolo volume del *Corso di deculturizzazione*, ricoperto di carta abrasiva così come la sua stessa custodia di cartone, mancante del titolo perché la carta, in quel punto, è stata bruciata da un fiammifero.

minuendo significativamente, invece, l'attività pittorica. Come ha infatti affermato Eugenio Miccini, «McLuhan e Marcuse sospettano la morte del libro come simbolo di una struttura sociale bloccata. Questo coincide con il superamento delle strutture che appartengono alla vecchia società nell'ottica di creare una società più libera» (Miccini, 2000, p. 26).

Il libro d'artista permette di spezzare la narrazione lineare, divenendo un «medium autosignificante» (Celant, 1971, p. 36) aprendosi alla pluralità dei codici linguistici e, di conseguenza, di significazione: «il primo elemento contestato è il carattere lineare della lingua scritta e questo già con Mallarmè il quale sostituisce il concetto di successione con quello di simultaneità. Si attua una prima trasgressione all'opposizione basilare del linguaggio» (Palazzoli, 1972, s.n.p.). Nella scelta di Ferrari di dedicarsi alla pubblicazione di libri d'artista è evidente l'influenza dell'arte concettuale prima e verbo-visuale poi (Dematteis, Maffei, 1998, p. 23), anche se il suo approccio rimane personale e riconoscibile. Parola e pittura, ancora una volta, vanno di pari passo, in un'attitudine alla parola che potremmo definire, appunto, pittorica. Se è infatti presente un segno linguistico decifrabile e leggibile, è anche vero che già a partire da questo momento inizia a creare un alfabeto simbolico da lui inventato e rigoroso, rispondente a categorie specifiche e atte a esprimere il suo pensiero in forma parallela e individuale. Come ha messo in luce Marco Fragonara, i suoi libri «non sono legati tanto alla parola, quanto piuttosto alla pittura, offerta da immagini che traducono elementi visivi simbolici, che si ripetono nel tempo in mille combinazioni. Questi archetipi si pongono in relazione con il mezzo pittorico e danno origine a una narrazione, dove prevale la dimensione temporale in sequenze organiche di continue riflessioni che si agganciano le une alle altre» (Fragonara, 2001, s.n.p.).

Per comprendere questa doppia anima è necessario guardare a uno dei suoi primi libri d'artista, *Progetto per una coscienza banale*, edito dalla tipografia di Giorgio Lucini sempre nel 1971 (1971b). Come sempre negli oggetti-libro di Ferrari – ma anche nella maggior parte dei dipinti, d'altra parte è evidente che le produzioni non devono essere considerate disgiuntamente – le pagine sono essenziali, con molta aria e ampi margini. L'impersonalità concettuale si riflette nella volontà di non effettuare interventi a mano, ma solo a macchina. Tutta la dissertazione portata avanti nel testo, estremamente organica nei vari passaggi, si incentra sullo smascheramento del falso culturale, inevitabile perché frutto di un sistema preconstituito, così come l'impossibile pretesa di detenzione della verità universale.

La banalità è necessaria perché è ineluttabile: «banalità ≡ azione critica» (1971b), sentenza l'autore. Tutto il discorso sviluppa questo assunto, poco più in là infatti leggiamo: «banalità: unico elemento, comune a tutte le cose e a tutti gli individui, che accettato permetta l'acquisizione di una capacità critica adatta alla comprensione dell'utilità dell'inutile e viceversa dell'inutilità dell'utile» (1971b).

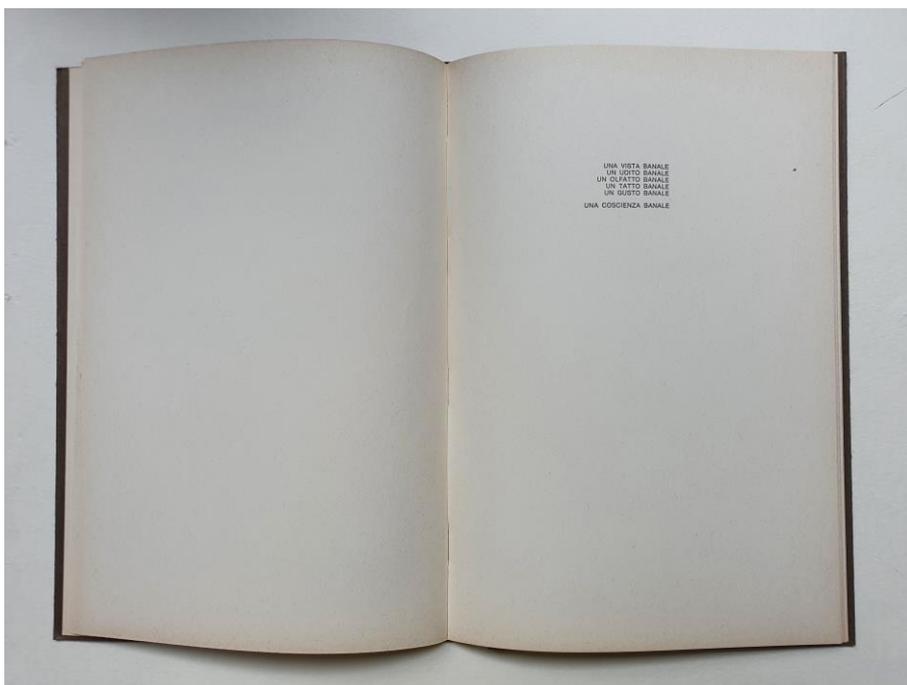


Fig. 5 – Vincenzo Ferrari, *Progetto per una coscienza banale*, 1971, Courtesy Galleria Milano

Ogni pagina, dedicata ad approfondire sempre più il concetto di banalità, è alternata anaforicamente dalla ripetizione di questi versi:

una vista banale
un udito banale
un olfatto banale
un tatto banale
un gusto banale
una coscienza banale (1971b).

La totalità dei sensi, quindi della percezione, è banale, come la nostra coscienza: Ferrari mette in guardia dai pericoli dell'illusione di detenere una conoscenza univoca e solida. Avanza poi una riflessione che risulta fondamentale per il discorso qui affrontato: «il mezzo attraverso il quale è più facile illudersi di sapere tutto quello che non sappiamo e che cominciamo non sapremo mai, almeno sin quando non avremo il coraggio di dirlo, è l'immagine» (1971b). L'immagine è illusoria, così come la nostra cultura e la strutturazione del nostro sapere, d'altra parte «la scrittura fa parte delle immagini visive» (1971b). Quest'ultima affermazione non solo permette di confermare il saldo rapporto tra scrittura e pittura, ma di comprendere l'origine di questo legame. La scrittura è una sottocategoria delle immagini visive, è inclusa in esse, dal punto di vista dell'autore è parte del linguaggio pittorico, non importa sia essa a mano, dattiloscritta, entro un alfabeto codificato o frutto della fantasia.

La qualità dei suoi libri d'artista lo porta a essere incluso in due importanti eventi espositivi curati da Daniela Palazzoli nel 1972. Nell'estate, alla Galleria L'Uomo e L'Arte di Milano, prende parte alla storica mostra *I denti del drago. Vita e morte del libro nell'era post-gutenberghiana*, una delle prime a documentare accuratamente la storia e l'evoluzione dell'oggetto-libro (Palazzoli, 1972). Il suggestivo titolo allude in chiave mitologica alla nascita dell'alfabeto: «il drago è quello ucciso da Cadmio e i suoi denti sono quelli che secondo un mito caro a Marshall McLuhan si sarebbero trasformati in parole determinando frammentarietà e linearità visiva dell'alfabeto fonetico» (PB. A., 1972, p. 83).

Nello stesso anno è poi tra gli artisti della XXXVI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia nella sezione *Il libro come luogo di ricerca*, a cura della stessa Palazzoli e di Renato Barilli. La rassegna si propone di documentare il mutato rapporto degli artisti con i libri a partire dagli anni Sessanta. C'è una radice comportamentale in tale cambiamento, in quanto «l'artista rifiuta di farsi decifrare attraverso codici convenzionali e meccanismi oggettivi di riferimento, si rivolge a creare e aggettivare un proprio codice in quanto ricerca autonoma. Questi libri sono dunque insieme il proprio testo e il loro contesto» (Barilli, Palazzoli, 1972).

L'autonomia dell'artista al fine di trovare un proprio codice, da intendersi come atto di libertà in quanto sottrazione dalla cultura codificata è una costante del lavoro di Ferrari ed è sviluppato, in chiavi diverse, nella maggior parte dei lavori di questo decennio. Sempre nel 1972 inizia a collaborare anche con Ugo La Pietra, divenendo redattore delle riviste "Progettare INPIÙ. Interventi e analisi dell'ambiente e del sistema cultu-

rale” e “IN. Argomenti e immagini di design”, fondate da La Pietra e pubblicate da Jabik e Colophon editori, realtà allora impegnata anche nella produzione di multipli d'artista¹¹. I due realizzano insieme una mostra alla Galleria Blu di Milano nel maggio dello stesso anno, intitolata *Programma* (La Pietra, Ferrari, 1972). Nel testo introduttivo, “*Programma*” di Ugo La Pietra e Vincenzo Ferrari, i due artisti mettono in campo una vera e propria dichiarazione d'intenti, a partire dall'adesione a una aperta creatività che possa liberare dall'influsso degli archetipi preesistenti:

È nella nostra volontà non aderire più alla logica delle strutture e delle evoluzioni disciplinari, ma semplicemente agire con i mezzi che ci sono più congeniali non all'interno di una realtà astratta [...] ma in diretto rapporto con una realtà più vasta e comune.

Le nostre operazioni tenderanno sempre più a sollecitare l'individuo ad acquisire coscientemente la necessità di:

- 1) Accrescere la propria possibilità di scelta
- 2) Intervenire direttamente nel processo di configurazione ambientale
- 3) Arricchire i processi percettivi e conoscitivi
- 4) Aumentare i gradi di libertà.

Ampliare quindi i confini del linguaggio, anche in senso individuale, permette di svincolarsi dagli stretti confini di ciò che è rigidamente codificato.

Se l'amicizia con Agnetti aveva aperto a Ferrari le porte del concettuale, è l'incontro con Ugo Carrega, avvenuto a Milano tra il 1971 e il 1972, a introdurlo alle sperimentazioni verbo-visuali. Nel 1965 Carrega aveva fondato a Genova, insieme a Rodolfo Vitone, Lino Matti, Liliana Landi, Rolando Mignani e Vincenzo Accame, la rivista “TOOL”. Il periodico, stampato e distribuito in ciclostile, era stato pubblicato fino al 1967 per sei numeri complessivi, facendosi baluardo di una ricerca individuale e soggettiva, volutamente aliena dai meccanismi industriali, e rivolgendosi in particolare all'analisi delle molteplici relazioni tra pittura e scrittura, all'interno della poesia sperimentale. È dunque comprensibile che Ferrari trovi in lui un alleato ideale: il Centro Tool, progetto meneghino figlio della rivista genovese, è inaugurato nel 1971, ma chiude i battenti poco dopo. Carrega decide di riaprirlo l'anno successivo proprio insieme a Ferrari, con un programma più strutturato e l'obiettivo di organizzare eventi espositivi al di fuori dei circuiti mercantili.

¹¹ Sulle riviste di Ugo La Pietra si veda il saggio di Giorgio Maffei *Rivista come immagine del suo autore* (Rui, 2014, pp. 112-121).

Il centro culturale di via Borgonuovo – sede in cui rimarrà fino al 1980, dal 1974 con il nome di Mercato del Sale – ospita ventun mostre totali, tra personali e collettive¹².

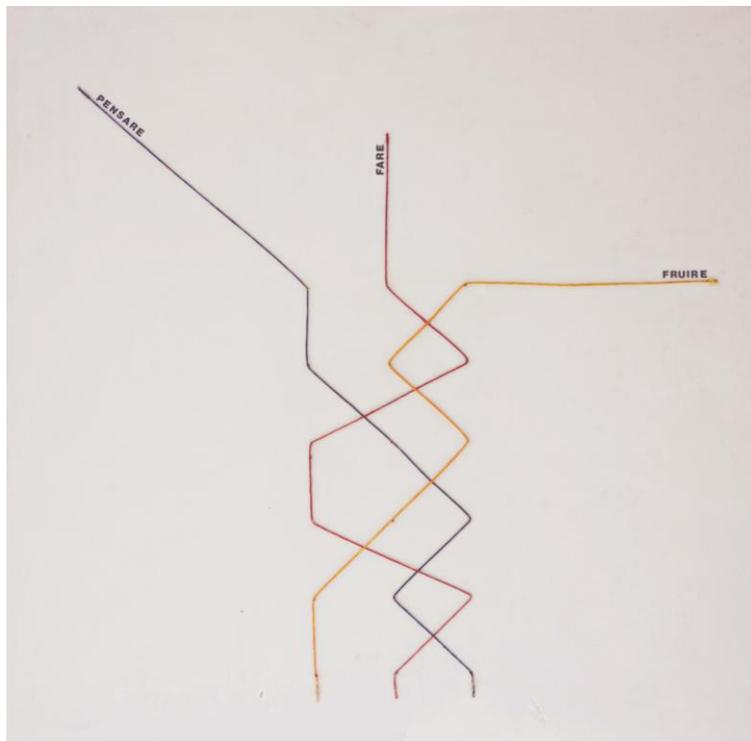


Fig. 6 – Vincenzo Ferrari, *Per combinazione (pensare fare fruire)*, 1974, Courtesy Galleria Milano

Il dialogo tra Carrega e Ferrari, insieme ad altri artisti impegnati sul fronte verbo-visuale, porterà alla pubblicazione nel 1975 del *Manifesto di Nuova Scrittura*, firmato, oltre che dai due, da Vincenzo Accame, Corrado D'Ottavi, Liliana Landi, Rolando Mignani, Anna Oberto e Martino Oberto (Accame et al., 1975). Presentato in occasione di una mostra presso il Collegio Cairoli dell'Università di Pavia¹³, il manifesto è stampato su un

¹² Ad alcune collettive prenderà parte anche Ferrari, in particolare: *Quattro usi in un sol uso* (1972), *Gli oggetti recuperati della nostra infanzia* (1973) e *Cards from the World. Bodies. Monuments* (1973). Sul Centro Tool si veda ora il contributo di Duccio Dogheria in questo stesso numero di "piano b".

¹³ La mostra, inaugurata il 23 maggio, si protrae fino al 30 giugno 1975.

unico grande foglio ripiegato in nove parti: la prima è dedicata al testo introduttivo di Renato Barilli, intitolato *Tra significante e significato*¹⁴, mentre le restanti otto sono occupate dagli interventi dei singoli artisti.

Barilli introduce la questione mettendo in luce un'aporia della linguistica saussuriana: se significante e significato sono termini che oggi godono di un'ampia e giusta fama, è anche vero che il significante sarebbe stato vittima di «una specie di escamotage»: esso è l'elemento «che nel connubio porta gli aspetti fisici, o diciamo anche estetici [...] come relativo cioè a tutto ciò che riguarda la sensorialità». Il significato invece sarebbe di natura noetica. Tuttavia il significante, come lo stesso Saussure precisa, non si riferisce tanto all'evento fisico suono, quanto all'«immagine interna che ne riceve la nostra vita psichica». A questo punto si aprono, secondo Barilli, gravi problemi epistemologici, creando un cortocircuito noesis-noema che viene risolto solo da Derrida nella sua *Grammatologia*, in cui la risoluzione non è nell'opposizione, ma nel fiancheggiamento. Eppure, anche in Derrida «prevale decisamente il mentale, il noetico, non fosse che per il fatto che sono esercizi che ci giungono "stampati", e dunque effettuando un'enorme neutralizzazione per quanto riguarda i significanti, piegandoli entro un ambito tra i più stereotipati e convenzionali». Se gli artisti concettuali hanno assunto un approccio noematico, ora agli artisti della Nuova Scrittura va il merito di «aver posto [...], con estremo vigore, l'accento sulla dimensione fisica dei significanti». Vediamo quindi un ritorno ai valori fisici dello scrivere – sono citati come punti di riferimento, ancora una volta, McLuhan e Marcuse – nella direzione di una liberazione dalla pura noesi verso una rivalutazione dell'estetica che al contrario «è indugiante, intransitiva, porta a godere di ciò che è qui e ora [...]». La società occidentale, per secoli ossessionata da una vocazione 'transitiva', tenta in questi ultimi tempi [...] di proporsi anche e soprattutto come società estetica» (Barilli in Accame et al., 1975). L'estetica permette quindi di recuperare il rapporto con il contingente, «una metodologia scientifica si realizzi nella coesione fra teoria e prassi», afferma Carrega nella sua dichiarazione inclusa nel *Manifesto*.

Le parole di Ferrari pubblicate nello stesso pamphlet insistono sul rinnovamento del linguaggio, che dovrebbe passare dal disvelamento dei processi di strutturazione dello stesso, che non è aprioristico, ma al contrario avrebbe una natura spiccatamente processuale:

¹⁴ Il testo era stato pubblicato il mese prima anche su "DATA" (Barilli, 1975, pp. 25-29).

La Nuova Scrittura è essenzialmente un processo, qualcosa che sta accadendo. Da un punto di vista operativo, in quanto rinnovamento del linguaggio, la Nuova Scrittura si occupa soprattutto del modo attraverso cui tale rinnovamento si realizza. Non importa tanto “cosa” si usa ma piuttosto è necessario che il prodotto renda esplicito il meccanismo della sua formazione.

Contrariamente a molta avanguardia attuale in cui il prodotto rimanda a qualcosa che è già accaduto oppure in cui molti elementi non sono sostanziali, il prodotto della Nuova Scrittura è necessario e i suoi riferimenti sono sempre “all’interno” dello stesso processo di esemplificazione (Ferrari in Accame et al., 1975).

Da rifuggire è il modello generale del linguaggio: l’artista ha il privilegio di potersi sottrarre grazie all’invenzione di un modello alternativo, un alfabeto parallelo e misterioso.

Questo aspetto è ulteriormente precisato in altre mostre alle quali partecipa Ferrari, come ad esempio *Un modello perseguito*, tenutasi alla Galleria Blu tra la fine del 1975 e l’inizio del 1976. Alla collettiva partecipano, oltre a Ferrari, Emilio Isgrò, Ugo La Pietra, Plinio Mesculam, Luca Maria Patella e Franco Vaccari. Nel testo introduttivo Carrega individua l’origine del problema inerente all’adozione di un utopico modello universale: «quando un modello è generale [...] il problema [...] è lo scollamento del significante. Il processo di significazione è in crisi» (Carrega, 1976, s.n.p.). Carrega poi specifica che la significazione passa da tre stadi in progressione, ovvero la vista, lo sguardo e infine la lettura, dove quest’ultima si configura come interpretazione di ciò che è guardato in quanto immagine, disgregando ancora una volta la distinzione tra immagine e parola.

Il culmine della sperimentazione di Ferrari all’interno della Nuova Scrittura è rappresentato da un libro d’artista pubblicato nel 1978 con Giorgio Lucini, dal titolo *J’en seray Hors*, stampato in quattrocento esemplari numerati e firmati. Il progetto viene presentato dall’artista nella pagina introduttiva come un «esperimento in cui le idee si pongono come ipotetiche» creando «un insieme di relazioni che rimanda a una totalità mobile, composta». L’importante, con queste premesse, è poter agire a carte scoperte, in modo diametralmente opposto alle forme di comunicazione dei meccanismi di potere. Riprendendo le osservazioni di Barilli in apertura del *Manifesto della Nuova Scrittura*, alla pura noesi è contrapposto un recupero dell’estetica, intesa come pragmatica riappropriazione dell’immanenza: «si tratta di un lavoro che pur non disconoscendo l’inevitabile presenza di processi ‘mentali’ [...] tende [...] ad evidenziare una serie di operazioni che si potrebbero definire ‘controllabili’».

All'interno del libro sono poi riportate proiezioni ortogonali, inserti di carta velina e parole sparute: tra cui: «nesso-senso», «bianco-niente-fate-tutto-ciò» «ora», «repertorio», «atteggiamento-praticato», «tutto», «non». Compiono poi simboli che andranno a dominare il suo repertorio negli anni a venire, tra cui sfere ripartite, nodi marinari, spirali.

Per comprendere questo libro, ammantato da una certa dose di mistero – il mistero sarà sempre di più la miglior via per non cedere alla codificazione del linguaggio – è fondamentale una cartellina in accompagnamento allo stesso, distribuita durante la sua presentazione a Milano, presso la Galleria Solferino, il 16 febbraio 1978¹⁵. Qui sono contenuti in fotocopia, oltre al testo di Ferrari riprodotto in apertura al volume e un sintetico elenco delle principali esposizioni, un plico di disegni preparatori e appunti, oltre a un componimento firmato da Ugo Carrega. Gli appunti introducono alla questione di fondo, che è ancora una volta l'aporia del significante e l'impossibilità di un processo conoscitivo univoco. Il processo, al contrario, deve essere aperto, «un atto di produzione / un processo al di là di un sistema statico e chiuso», leggiamo nelle note manoscritte e, ancora, «un forse, un'incertezza, che va continuamente rinnovata». Di fianco al nodo marinaro, che pare più che altro un cappio pendente, o un «nodo da collo»¹⁶, è scritto: «Tutto ciò di cui disponiamo e che possiamo usare non racchiude in sé un unico significato. Questo vale sia per le cose che per le parole». È poi chiarita anche la correlazione *senso-nesso*: le prime tre lettere di entrambe le parole corrispondono palindromicamente, ma «il resto è al di fuori nella testa di ognuno», sottolineando la soggettività del sapere.

Altrettanto esplicitivo è il componimento di Ugo Carrega, datato novembre 1977-gennaio 1978. Intitolato *L'ineluttabile presenza della mano (George Amabile Tudor, in omaggio a Vincent Fan Ferrari)*¹⁷, ristabilisce quella necessità d'immanenza già dichiarata nel *Manifesto*:

¹⁵ È organizzata anche una mostra, in cui è inclusa anche l'opera *Fare è Questo fare* (1978), un tavolino da scacchiera sulla cui superficie sono inseriti elementi pittorici e verbali.

¹⁶ Il riferimento è a un libro pubblicato dal collega Davide Mosconi nel 1984 insieme a Riccardo Villarosa, dove a cappi veri e propri sono associate ironicamente cravatte alla moda (Mosconi, Villarosa, 1984). Mosconi e Ferrari avevano avuto modo di incontrarsi in diversi frangenti, ad esempio nel 1974 entrambi pubblicano degli interventi per la rivista "Progettare INPIÙ", di cui Ferrari era redattore ("Progettare INPIÙ", *La guida alternativa alla città di Milano*, anno I, n. 5-6, giugno-settembre 1974).

¹⁷ George Tudor è lo pseudonimo usato da Ugo Carrega in questi anni, mentre la ragione del nome scelto per Ferrari è un gioco di parole, spiegato nei versi: «Fan come Fantasia / e Rari come Uomini Rari».

[...] se si potesse non vivere di corpo
lo faremmo entrambi
eppure
in chi privilegia la mente
non c'è disprezzo per
l'ineluttabile presenza della mano.

È questo il momento in cui Ferrari si allontana progressivamente dalla Nuova Scrittura, entrando in una nuova fase in cui pur servendosi della parola inizia a riflettere sul mito, trovando una declinazione classica del suo concettualismo¹⁸. Questo passaggio è evidente anche nelle pagine di *J'en seray Hors* (1978), in cui inizia a comparire la sua simbologia che creerà un alfabeto essenziale e privato costituito da ventisei segni, suddivisi in categorie attraverso i quali organizzare e comunicare il proprio pensiero (Fragonara, s.n.p.). Appaiono così spirali, sfere a spicchi, frecce, ellissi, solidi, parentesi, ma anche frammenti di corpi umani come piedi, occhi e mani, che diviene appunto una «inevitabile presenza». Il significato di tale simbologia non è chiaro e lo scopo è proprio quello di liberare la coscienza attraverso l'impenetrabilità del mistero. Per questa ragione il suo lavoro diviene sempre più ironico e meno essenziale dal punto di vista formale, distaccandosi gradualmente dal concettualismo e abbracciando uno stile sempre più personale, a tratti decorativo¹⁹. Nel 1979 realizza ad esempio l'opera *Un metodo di scrittura*, costituita da un foglio contenente diciassette carte da gioco. Il foglio presenta scritte, segni grafici e numeri a pennarello ed inchiostro nero, mentre le carte sono decorate da interventi vari, tra cui scritte, disegni, collage, stampe e simbologie. Sono i primi passi, questi, di quella che chiamerà "pittura a caratteri mobili", caratterizzata da forme ricorrenti, messa a punto tra il 1980 e il 1982 e sviluppata negli anni a venire (Pontiggia, 1997, p. 14)²⁰.

L'esperienza puramente verbo-visuale è ormai lontana e l'inevitabile atto finale della collaborazione tra Ferrari e Carrega, che pur rimangono in

¹⁸ Mario Perazzi, recensendo la mostra alla Solferino, commenta che l'artista «riscopre [...] in maniera nuova i valori pittorici: per lui, che proviene dalle esperienze della poesia visuale, è una novità. Ma è una novità che supera i limiti individuali: mette a fuoco infatti una problematica di ricerca che segna anche la risoluzione di certa area concettuale in altre sperimentazioni» (Perazzi, 1978).

¹⁹ Ferrari dal 1973 è docente di decorazione all'Accademia di Brera.

²⁰ Questo percorso di ricerca sarà visibile non solo nelle tele, ma anche in alcuni dei suoi libri d'artista come *Il libro errante* (con Carrega) e *Cinema*, entrambi pubblicati nel 1988, rispettivamente per le Edizioni del Mercato del Sale e per la Galleria Milano.

stretto contatto, giunge nel febbraio del 1982 con la redazione del *Piccolo manifesto dell'artescrittura*, firmato dai due insieme a Magdalo Mussio e Luca Maria Patella (Carrega, Ferrari, Mussio, Patella, 1982)²¹. Il *piccolo manifesto* presenta quattro contributi dei singoli artisti firmatari²² e un testo stampato su due pagine in cui sono esposti i principi e gli obiettivi dell'artescrittura:

Artescrittura

constata e decreta la fine della poesia

constata e decreta la fine della pittura

decreta la nascita di

un nuovo atteggiamento in arte

che congloba in sé

il senso di fare poesia

e

il senso di fare pittura (Carrega et al., 1982).

Questo nuovo atteggiamento andrebbe nella direzione, recuperando ancora una volta Derrida, di una nuova «grammatologia in arte» (Carrega et al., 1982), che possa recuperare i valori classici della rappresentazione, della pittura, dell'immagine e, quindi, della scrittura, concludendo la stagione di ricerca linguistica pura (Pontiggia, 2001-2002, pp. 17-18), che continuerà però a consolidarsi e ampliarsi nella produzione successiva attraverso il suo saldo legame con l'immagine.

Dall'inizio degli anni Ottanta in poi Ferrari ricomincerà a dedicarsi alla pittura con più assiduità, consolidando il linguaggio della "pittura a caratteri mobili" da lui avviata. Le sue tele diverranno costellate sempre più da simboli ricorsivi, labirinti, spirali e visioni mitologiche che saranno poi al centro anche della sua collaborazione con Alik Cavaliere²³. Continuerà anche la pubblicazione di libri d'artista che, come si è visto, non sono altro che un'estensione della sua ricerca in campo pittorico.

Nel gennaio del 1988, ormai lontano dalle sperimentazioni concettuali degli anni Settanta, inaugura alla Galleria Milano di Carla Pellegrini una

²¹ All'Artescrittura verranno dedicate nello stesso anno mostre all'Università degli Studi di Pavia, al Mercato del Sale e alla Galleria Multimedia di Brescia.

²² I quattro artisti presentano un intervento su carta ciascuno, in particolare: Ugo Carrega, *Scritto e letto*, 1982; Vincenzo Ferrari, *[dell'illusione]*, 1982; Magdalo Mussio, *Senza titolo*, 1982; Luca Patella, *[demonio]*, 1982.

²³ I due, conosciutisi tra il 1973 e il 1974 a Brera dove entrambi insegnano, avvieranno una solida collaborazione che li porterà alla realizzazione di svariati lavori a quattro mani fino agli anni Novanta.

mostra che risulta fondamentale per comprendere retrospettivamente la ricerca di quel periodo²⁴. *Cinema*, questo il titolo della mostra, è accompagnata da un omonimo libro d'artista in cui è chiarito in modo significativo il rapporto con la scrittura (1988). Il testo introduttivo, *George Tudor è andato a trovare Vincenzo Ferrari al lavoro nel suo studio*, è firmato ancora una volta dall'amico Ugo Carrega, sotto il consueto pseudonimo (Carrega in Ferrari, 1988, s.n.p.). Carrega individua qui la problematicità di fondo che l'artista si trova ad affrontare, ovvero «superare la contraddizione fra la Mano e la Mente» (Carrega in Ferrari, 1988, s.n.p.). Riprendendo quanto analizzato fin ora, è evidente che tale polarità non è altro che quella tra significante e significato, noesi ed estetica, puro intelletto e necessaria immanenza. Tale conflitto è superato dallo specifico approccio alla scrittura messo in campo da Ferrari: «nel tuo caso specifico c'è questa volontà di scrivere per immagini. La parola, quando la usi, è una congiunzione, è un tratto di unione nel senso di un segno, o un gruppo di segni, con un altro segno o gruppo» (Carrega in Ferrari, 1988, s.n.p.). La chiave è in questo passaggio, perché la scrittura per immagini è ciò che permette di andare oltre a tale contraddizione altrimenti insormontabile, oltre che all'inevitabile *banalità* di ogni atto artistico e culturale. Laddove tutto è banale, non resta altro che diventare «uno strumento manuale» (Carrega in Ferrari, 1988, s.n.p.), come si definisce lo stesso Ferrari, dell'opera che va concretizzandosi, inventando segni e alfabeti che sfuggano alla canonizzazione linguistica. Tudor/Carrega avanza un parallelismo tra la scrittura geroglifica degli antichi egizi e quella dell'artista, con una differenza: «loro utilizzavano segni convenzionali mentre tu usi segni inventati e che solo in un uso costante di comunicazione, vedi i vari segni delle varie segnaletiche, diverrebbero comuni».

²⁴ L'artista ha iniziato a collaborare con Carla Pellegrini nel 1980. Da questo momento in poi non solo presenterà alla Galleria Milano diverse mostre, ma affiancherà la gallerista nella progettazione di cataloghi, progetti e mostre altrui. Si occupa, in particolare, dell'ideazione e progettazione grafica delle collettive *L'inutilizzabile e l'irrealizzabile* (strutturata in due momenti: il primo, inaugurato il 12 aprile 1992 e il secondo il 25 maggio dello stesso anno; non è prodotto alcun catalogo ma insieme all'invito era spedito un frammento di un disegno di Ferrari) e *Decostruzione del quotidiano* (aperta il 6 maggio 1992; anche qui non figura alcuna pubblicazione, ma la realizzazione di un originale foglio in cui i nomi degli artisti erano inseriti di caselle che imitavano i Buoni del Tesoro). Gli vengono poi dedicate personali nel 1988 (*Cinema*, 21 gennaio-15 marzo 1988, occasione in cui presenta l'omonimo libro d'artista), nel 1990 (con Alik Cavaliere, *Nei giardini della memoria*, 18 ottobre 1990-5 febbraio 1991), nel 2011 (*Lo spazio del tempo*, inaugurata il 3 maggio 2011, occasione in cui pubblica il vol. 0 del suo foglio "La Traccia") e l'ultima, postuma, nel 2018 (*I significati e l'ambiguità*, dall'8 febbraio all'8 marzo 2018, a cura di Elena Pontiggia).

Una scrittura a icone – o a caratteri – mobili, la sua, che sfugge alla convenzione e in questo trova la sua autonomia.

Il mistero, l'enigma, l'errore sono ciò che salva dai pericoli di una comunicazione dalla significazione univoca: «nella pratica dell'arte come scrittura la rappresentazione ci sottrae all'illusione di dominare la cosa grazie alla parola esatta ma piuttosto ci impone una fuga della cosa verso i modi della sua scrittura, dandoci il mezzo per procedere incolumi attraverso il fraintendimento» (Ferrari in Bellotti, 1985, p. 26). È dunque nel fraintendimento e nell'infinita possibilità di ciò che non è dichiarato esplicitamente che Ferrari trova la libertà della sua espressione artistica. Abbandonata l'estrema sintesi concettuale, dagli anni Ottanta in poi si dedicherà, alla produzione di opere volte al recupero della mitologia classica in misteriosi scenari onirici, lasciando all'enigma le infinite possibilità di significazione che solo il linguaggio non canonizzato può offrire.

Bibliografia

Agnetti, V. (1967-68), *La macchina drogata. Genesi dell'opera*, testo manoscritto, Archivio Vincenzo Agnetti, Milano.

Accame, V., Barilli, R., Carrega, U., D'Ottavi, C., Ferrari, V., Landi, L., Mignani, R., Oberto, A., Oberto, M. (1975), *Manifesto di Nuova Scrittura*, Milano.

Altamira, A. (a cura di) (1993), *Linguaggio/Immagine*, catalogo della mostra (Milano, Archivio di Nuova Scrittura, 31 maggio-23 luglio 1993), Ed. Archivio di Nuova Scrittura, Milano.

Balboni, M.T. (1977), *La pratica visuale del linguaggio: dalla poesia concreta alla nuova scrittura*, La Nuova Foglio Editrice, Pollenza.

Barilli, R. (1975), *La Nuova Scrittura. Il riscatto del significante*, "DATA", anno V, no. 15, aprile, pp. 25-29.

Barilli, R. (1977), *Parlare e scrivere*, La Nuova Foglio, Pollenza.

Barilli, R. (1981), *Viaggio al termine della parola. La ricerca intraverbale*, Feltrinelli, Milano.

Barilli, R., Palazzoli D. (1972), *Il libro come luogo di ricerca*, catalogo della mostra (Venezia, Biennale Internazionale d'Arte, 11 giugno-1° ottobre 1972), XXXVI Esposizione biennale internazionale d'arte di Venezia, Edizioni La nuova Editoriale, Venezia.

Bellotti, L. (a cura di) (1985), *Immagini di scrittura. Vincenzo Accame, Ugo Carrega, Vincenzo Ferrari, Carlo Finotti, Roberto Sanesi*, catalogo della mostra (Milano, Immagini Koh-i-Noor, 1° febbraio-22 febbraio 1985), Immagini Koh-i-Noor, Milano.

Caroli, F., Caramel, L. (a cura di) (1979), *Testuale. Le parole e le immagini*, catalogo della mostra (Milano, Rotonda della Besana, giugno-settembre 1979), Comune di Milano, Mazzotta, Milano.

Carrega, U., Ferrari V., Mussio M., Patella L. (1982), *Il piccolo manifesto dell'artescrittura*, Milano.

Celant, G. (1971), *Book as Artwork 1960/1970*, "DATA", anno 1, no. 1, pp. 35-49.

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

Dubuffet, J. (1968), *Asphyxiante culture*, Jean-Jacques Pauvert, Paris; trad. it., (1969), *Asfissiante cultura*, Feltrinelli, Milano.

Fagone, V. (a cura di) (1977), *Raccolta italiana di Nuova scrittura*, Edizioni Mercato del Sale, Milano.

Fragonara, M. (2001), *Pensiero dominante. Trenta libri unici e dieci grandi opere su carta*, catalogo della mostra (Milano, Il mercante di stampe, 29 marzo-21 aprile 2001) Il mercante di stampe, Milano.

Giuranna, L. (2005), *Parola e immagine nell'opera di Vincenzo Ferrari, "L'uomo nero"*, Ed. Cuem, Milano.

La Pietra, U. e Ferrari, V. (a cura di) (1974), "Progettare INPIÙ", *La guida alternativa alla città di Milano*, anno I, n. 5-6, giugno-settembre.

La Pietra, U., Ferrari V. (1972), *Programma*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Blu, maggio 1972), Galleria Blu, Milano.

Maffei G., Palazzoli D. (1972), *Le apparenze ingannano*, "NAC", no. 5, Bari, pp. 14-15.

Miccini, E. (2000), *Libri d'artista*, Edizioni Sometti, Mantova.

Mosconi, D., Villarosa R. (1984), *Cravatte e colletti. 188 nodi da collo: tecnica, storia, immagini*, Idea Libri, Milano.

Palazzoli, D. (1971), *Arte e decultura, una teoria sul kitsch*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Blu), Grafic Olimpia, Milano.

Palazzoli, D. (1972), *I denti del drago: le trasformazioni della pagina e del libro*, catalogo della mostra (Milano, Galleria l'uomo e l'arte, giugno-luglio 1972), L'uomo e l'arte, Milano.

PB. A. (1972), *I denti del drago*, "DATA", anno II, n. 5-6, p. 83.

Perazzi, M. (1978), *I concetti colorati*, "Corriere della Sera", 22 febbraio.

Pontiggia, E. (2001-2002), *Vincenzo Ferrari. Dialogo con gli artisti*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Stelline, 13 dicembre 2001-20 gennaio 2002), Edizioni Medusa, Milano.

Pontiggia, E. (a cura di) (1997), *Quarant'anni in Blu*, Galleria Blu, All'insegna del pesce d'oro, Milano.

Pontiggia, E. (a cura di) (2003), *Gianfilippo Usellini, 1903-1971*, catalogo della mostra (Milano, Rotonda di via Besana, 16 settembre 2003-6 gennaio 2004), Silvana, Cinisello Balsamo.

Pontiggia, E. (a cura di) (2018), *Vincenzo Ferrari. I significati e l'ambiguità*, catalogo della mostra (8 febbraio-8 marzo 2018), Galleria Milano, Milano.

Rui, A. (2014), *Ugo La Pietra. Progetto disequilibrante*, catalogo della mostra (Milano, Triennale Design Museum, 26 novembre 2014-25 febbraio 2015), Corraini, Mantova.

Sylos Calò, C. (2016), *Un fatto imperfetto: La macchina drogata di Vincenzo Agnetti*, "piano b. Arti e culture visive", vol. 1, no. 1, pp. 255-275.

Un modello perseguito: Vedere Guardare Leggere - Ferrari, Isgrò, La Pietra, Mesciulam, Patella, Vaccari (1975-1976), catalogo della mostra (Milano, Galleria Blu, dicembre 1975-gennaio 1976), Galleria Blu, Milano.

Vergine, L. (a cura di) (2006), *TuttoLibri*, catalogo della mostra (12 dicembre 2006-10 febbraio 2007), Galleria Milano, Milano.

Zanchetti, G. (1995), *Emorragia dell'io. L'esperimento di poesia di Ugo Carrega*, Archivio Nuova Scrittura, Milano.

Zanchetti, G. (2004), *La poesia è una pipa. L'unità complessa del linguaggio delle ricerche artistiche verbo-visuali delle seconde avanguardie*, CUEM, Milano.

Zanchetti, G. et al. (a cura di) (2007), *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900. Dal futurismo ad oggi attraverso le collezioni del Mart* (Rovereto, Mart – Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 10 novembre 2007-6 aprile 2008), Skira, Milano.

Libri d'artista

Ferrari, V. (1971a), *Corso di deculturizzazione*, Edizioni Giorgio Lucini, Milano; 24x16 cm, pp. 375; in broccura.

Ferrari, V. (1971), *Proposta di deculturizzazione*, Edizioni Masnata, Genova; 28x22 cm., pp. 58.

Ferrari, V. (1971b), *Progetto per una coscienza banale*, Edizioni Giorgio Lucini, Milano.

Ferrari, V. (1978), *J'en seray Hors*, in proprio, 1978; 30,5x19 cm.

Ferrari, V., Carrega U. (1988), *Il libro errante*, Edizioni Mercato del Sale, Milano; 36x36,8 cm, pp. 77, ed. di 350 copie.

Ferrari, V., *Cinema* (1988), Galleria Milano, Milano.

Immagine/parola. La contaminazione tra linguaggi nell'arte italiana degli anni Novanta

ARIANNA FANTUZZI

Una doppia proiezione video illumina lo spazio buio alternando sulle pareti della galleria istantanee che catturano oggetti e momenti di vita quotidiana – un pentolino, l'interno di una casa, autoscatti che ritraggono l'artista, facciate di palazzi, finestre, lampade, una scarpa, alcuni disegni – e iscrizioni come «1 stanza per sé», «1 stanza calda», «1 stanza esterna», «1 stanza dopo l'altra».

Mentre le immagini del video scorrono, la voce registrata dell'artista improvvisa canzoni e racconta brani di storie intervallate a riflessioni legate indirettamente ai soggetti fotografati. Sopra un tavolino al lato della stanza compaiono immagini stampate e disegni, uniti a cartoncini con brandelli di racconti scritti e domande (Tolomeo, Segà Serra, 1998, p. 233) (Gaggiotti, 1997) (Pasini, 1997).

In questa installazione di Cesare Viel, intitolata *Una stanza per sé* (Fig. 1) e presentata alla Galleria Paolo Vitolo di Milano nel 1993, immagine e parola scritta e pronunciata – rappresentate dalle istantanee proiettate, dalle fotografie sul tavolo, dalla registrazione vocale e dai frammenti di scrittura – si fondono fino a creare un ambiente intermediale votato al racconto di storie.

L'intreccio di immagini e parole che definisce in senso intermediale *Una stanza per sé* non rappresenta un caso isolato nel panorama artistico italiano di fine Novecento, ma rientra in un fenomeno ampio e sistematico che investe con forza i lavori della generazione artistica emergente.

Registratori audio che trasmettono fiabe nello spazio espositivo (Liliana Moro, *Auto reverse*, 1992), frammenti di storie scritte nei sottopassaggi della metropolitana (Cesare Viel, *Passaggi qui dal sottoterra*, 1998), libri e riviste d'artista ("Tiracorrendo", 1989; Maurizio Cattelan, *Biologia delle passioni*, 1989), performance basate sul dialogo tra i partecipanti (Eva Marisaldi, *Ragazza Materiale*, 1993): così si presentano numerose opere

degli anni Novanta realizzate combinando elementi visuali e verbali allo scopo di rielaborare, raccontare e illustrare eventi e frammenti di storie. In questi lavori, l'interazione tra immagini e parole si compie nel segno di una decisa contaminazione tra linguaggi; sebbene venga processata in maniera differente da ogni artista, essa presenta delle caratteristiche riconducibili a un orizzonte comune, sviluppate alla luce delle esperienze precedenti – il fotomontaggio, il *collage* e l'*assemblage* di matrice dadaista e surrealista, la sperimentazione verbovisuale della neoavanguardia, le pratiche d'uso concettuale della parola... – e in grado di influenzare le ricerche successive.

Nell'ultimo decennio del Novecento, infatti, mentre l'avvio dei processi di decolonizzazione culturale e globalizzazione contribuisce ad aprire le porte del mercato dell'arte alle culture extra-occidentali e alle minoranze etniche e di genere, l'introduzione di nuovi dispositivi e *media* permette agli artisti di sperimentare in maniera inedita le capacità di contaminazione tra pratiche e linguaggi differenti, esplorata nel corso del secolo a partire dalle avanguardie storiche (Foster *et al.*, 2016, p. 729).

Gli artisti degli anni Novanta, in particolare, mostrano di aver assimilato le pratiche d'interazione tra linguaggi sviluppate dall'arte concettuale, riconfigurandole alla luce della presenza di nuove tecniche e mezzi espressivi e di un'inedita tendenza narrativa, quasi del tutto assente nelle opere del dopoguerra (fatta eccezione per la *Narrative art*)¹.

La realizzazione di immagini digitali, video, performance, sculture, dipinti, fotografie, spesso riuniti nelle installazioni, viene indirizzata alla mescolanza tra cultura "alta" e "bassa" e tra materiali tradizionali e di nuova introduzione, in continuità con le sperimentazioni delle avanguardie e delle neoavanguardie, votate al prelievo di oggetti, temi e pratiche dalla vita quotidiana e dalla cultura di massa (Gallo, 2007, pp. 15-35); (Welchman, 2003, pp. 1-64); (Osborne, 2006, pp. 35-39).

Allo stesso tempo, il rapporto tra linguaggi e codici come quelli delle arti visive, del cinema, del teatro, della musica e della letteratura si misura con diverse tipologie di intreccio, riscontrabili nella manipolazione, commistione, riuso, citazione e rielaborazione digitale delle fonti, amalgamate attraverso l'utilizzo di diverse strategie e mezzi espressivi².

¹ Sulla relazione tra parola e immagine nell'arte concettuale si veda: (Osborne, 1999, pp. 47-65); (Osborne, 2006, pp. 26-35); (Kosuth, 2000); ("Art-Language", 1969).

² Sul concetto di intermedialità, su cui molto è stato pubblicato, si rimanda in particolare ai testi seguenti: (Rippl, 2015); (Montani, 2014); (Elleström, 2010).

All'interno di questo processo, diffuso in maniera piuttosto omogenea nel contesto artistico internazionale, la relazione tra arte visiva e scrittura assume una connotazione peculiare, collegata a stretto giro con le pratiche intermediali e con un rinnovato interesse nei confronti del racconto. Nell'ambiente artistico italiano di fine secolo, in particolare, il legame con la parola (scritta o orale) emerge con evidenza, presentandosi secondo diverse modalità. Alcuni artisti italiani, ad esempio, prendono spunto da testi teatrali, di narrativa e di poesia utilizzandoli come base per costruire un racconto visivo originale o rielaborandolo secondo nuovi criteri.

Allo stesso modo, diverse opere presentano la traccia di testi letterari nel titolo, utilizzato per attivare l'immaginazione del fruitore e guidarlo nell'esperienza percettiva. In altri frangenti, invece, l'artista stesso produce un testo saldandolo alla costellazione di elementi che compongono il lavoro, dal quale diventa inscindibile.

Le modalità con cui le parole e le immagini entrano in relazione nelle opere artistiche degli anni Novanta risultano in ogni caso variegata e presentano meccanismi d'interazione connotati da diversi gradi di complessità. Per comprenderne il funzionamento, esamineremo la forma e il meccanismo d'intreccio di differenti tipologie di lavori, in ragione dei caratteri che le connotano e differenziano dalle esperienze precedenti.

Spazializzazione e frammentazione del racconto

In primo luogo, è opportuno segnalare che il rapporto tra immagine e testo nelle opere degli anni Novanta non è soggetto a una rigida gerarchia e si presenta dinamico e mutevole, dimostrandosi resistente alle classificazioni. Dalle prime elaborazioni del concetto di *ékphrasis*, passando per la celebre locuzione oraziana dell'*ut pictura poesis* fino ai più recenti dibattiti, la relazione tra immagine e testo ha del resto continuato a porre diversi quesiti dal punto di vista teorico ed estetico, centrati in special modo sulle loro modalità d'interazione, considerate di volta in volta come tendenti all'armonia o al conflitto (Cometa, 2012).

Da questo punto di vista, gli studi contemporanei di *Visual Culture* hanno tentato di decostruire alcune convinzioni radicate nella cultura occidentale, introducendo il principio secondo il quale tutte le forme di rappresentazione, incluse le arti visive, sono composite e tutti i *media* sono "misti" perché amalgamano codici, convenzioni, modalità sensoriali e cogni-

tive differenti, impiegandoli contestualmente all'interno di uno stesso sistema (Mitchell, 2017, pp. 125-137)³.

Come ha osservato W.T.J. Mitchell, uno dei fondatori di questa disciplina, arte visiva e scrittura non sarebbero dunque forme di rappresentazione pure – caratterizzata ognuna dal proprio linguaggio e codice – ma pratiche in continua interazione supportate da *media* misti che comportano per loro natura «una mescolanza di elementi sensoriali, percettivi e semiotici» (Mitchell, 2017, p. 130).

Il processo di interazione tra linguaggi può in effetti essere compreso in maniera più efficace e comprensiva considerando il singolo lavoro artistico come una realtà composita generata dall'integrazione di pratiche mediali dai confini difficilmente tracciabili.

Favoriti dall'introduzione di nuovi mezzi espressivi come quelli digitali, che permettono tra le altre cose di replicare e riformattare le immagini velocemente e con facilità, i prodotti culturali realizzati negli ultimi decenni hanno infatti sviluppato dei meccanismi d'intreccio strutturati nella maggior parte dei casi attraverso una relazione non gerarchica tra le forme espressive, che contribuiscono nel loro insieme a costruire e determinare i significati dell'opera.

L'installazione *Una stanza per sé* di Viel, che citavamo all'inizio, prevede ad esempio diverse modalità d'interazione tra linguaggi attivate contestualmente nello stesso spazio.

In questo lavoro fortemente intermediale l'intreccio tra immagini e parole si stratifica in più livelli, a partire dal titolo che cita esplicitamente il saggio *Una stanza tutta per sé* (1929) di Virginia Woolf⁴.

Viel struttura spesso i suoi lavori sulla base del dialogo con testi e figure del mondo letterario⁵. In questo caso, il riferimento al saggio di Woolf

³ L'oggetto artistico prevede ad esempio nella maggior parte dei casi un titolo verbale che interagisce e talvolta integra l'interpretazione del lavoro. Allo stesso modo, ogni forma di scrittura presenta un'essenziale componente visuale, perché necessita di un supporto o un'interfaccia come il libro o lo schermo, che permette di riconoscere visivamente i segni e tradurli in lettere dell'alfabeto e frasi.

⁴ È interessante notare che qualche anno prima di Viel Lynn Hershmann realizza un'opera ispirata al medesimo saggio di Woolf, intitolata per l'appunto *A Room of One's Own* (1992). In questa installazione, dotata di sensori, periscopi e doppi proiettori video, l'artista attiva un meccanismo interattivo che agisce solo in presenza dello spettatore, mettendo in scena la tendenza *voyeuristica* del pubblico, gli stereotipi sessisti e gli aspetti culturalmente determinati dello sguardo. (Tomei, 2006, pp. 120-121).

⁵ Oltre a *Una stanza per sé*, Viel ha realizzato azioni, performance e video leggendo, citando e interpretando i testi di Cesare Pavese e Natalia Ginzburg (*Ritratto di un amico*, 2000), Emily

non sembra diretto al suo contenuto – dedicato a dar voce alle rivendicazioni di uno spazio intellettuale e sociale per le donne, non soggetto alle logiche e al linguaggio del patriarcato – quanto all'immagine evocata dal titolo: quella di un luogo, tangibile o mentale, dove poter affermare la propria creatività e soggettività (Forti-Lewis, 1994, pp. 29-47).

Mentre la stanza di Woolf, nel suo essere *tutta per sé*, si presenta come uno spazio privato dove vivere e riflettere in solitudine, quella di Viel evoca a più riprese – tramite i testi e le storie narrate – la presenza dell'altro da sé; è attraverso di esso, infatti, che si innesca quel processo di dialettica attraverso cui l'identità soggettiva affiora, rispecchiata e messa a fuoco dalla relazione con l'alterità⁶.

Il legame tra parola e immagine emerge fortemente anche nella proiezione video, dove le istantanee di oggetti e le scritte si susseguono senza interferenze e in maniera ordinata, occupando per intero lo schermo. Sul tavolo, al contrario, le fotografie, i disegni e le carte si mescolano, giustappungono e sovrappongono attraverso un processo di rilettura delle tecniche di *assemblage*, montaggio e *collage* introdotte dalle avanguardie storiche: questo consente al pubblico di intervenire e collocarle in posizioni differenti, creando nuovi ed estemporanei significati (Taylor, 2004); (Gallo, 2007, pp. 15-35); (Adamowicz, 1998).

In ultimo la registrazione vocale dell'artista, principale attivatrice della narrazione, si lega alle immagini proiettate seguendo un processo non descrittivo. Viel racconta di una serata passata in compagnia di un amico e riflette su storie vissute in prima persona, mettendo al centro la dialet-

Dickinson (*Accendere una lampada*, 2003), Dino Campana (*Sogno Campana*, 2005), Ingeborg Bachmann (*Progetto Bachmann*, 2006) e altri ancora.

Dopo *Una stanza per sé*, inoltre, l'artista ha composto altri lavori che si ispirano alla figura e alla produzione letteraria di Woolf. Negli anni Duemila, ad esempio, ha realizzato una performance dal titolo *To the Lighthouse. Cesare Viel as Virginia Woolf* (2004). In essa, a partire da due ritratti fotografici realizzati da Gisèle Freund nel 1939, Viel ha cercato di riprodurre le sembianze della scrittrice indossando abiti femminili e trucco, operando così un «graduale avvicinamento estetico». Nella stessa performance, Viel ascolta seduto in una poltrona la propria voce registrata che legge il secondo capitolo del romanzo *Al faro*, intitolato *Il tempo che passa*. La performance è stata riproposta con alcune varianti e aggiunte nel 2017, con il titolo *A passage to Camogli with Virginia Woolf*. Su questo argomento si veda: (Viel, 2008, pp. 66-67).

⁶ A tal proposito, Emanuela De Cecco mette in evidenza il fatto che «la soggettività a cui l'artista fa riferimento è sempre plurale, la dimensione narrativa non coincide e non si esaurisce in un racconto di carattere biografico. Trova espressione in una narrazione spesso frammentaria, dove il focus non è la conclusione della storia ma i passaggi che la compongono» (De Cecco, 2016, pp. 83-84). Sull'idea relazionale di soggettività messa in scena da Viel si segnala anche il seguente testo: (Valenti, 2016, pp. 98-102).

tica tra ciò che avviene all'interno della sua stanza mentale e ciò che accade nel mondo, all'esterno.

Le immagini che simultaneamente scorrono sullo schermo non hanno lo scopo illustrativo di rendere visibili figure e oggetti del racconto, ma costruiscono sentieri narrativi paralleli basati su fotografie d'interno e di spazi urbani. Il legame tra immagini e parole, tuttavia, si mantiene saldo sul piano metaforico: entrambi i linguaggi, infatti, rinviano al rapporto tra interno/mente ed esterno/alterità.

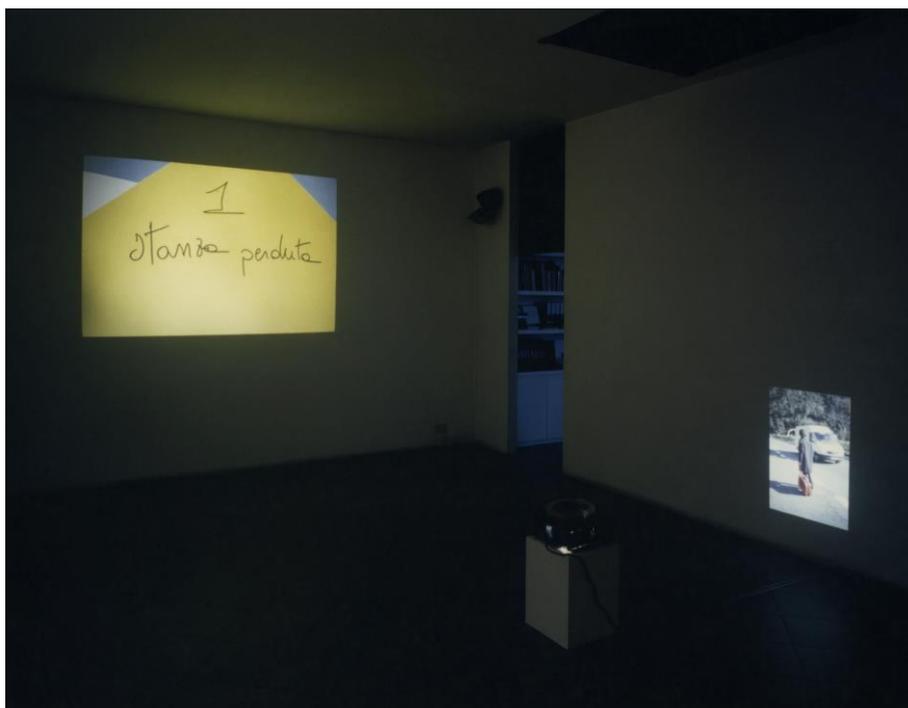


Fig. 1 – Cesare Viel, *Una stanza per sé*, 1997, foto di Roberto Marossi per gentile concessione dell'artista.

In *Una stanza per sé*, Viel compie dunque diverse operazioni di commistione tra linguaggi: cita il titolo di un'opera letteraria, scrive il testo che accompagna il video, lo pronuncia oralmente mentre le immagini scorrono sullo schermo e, infine, giustappone fotografie e cartoncini con accenni di storie e frasi vergate a mano.

I diversi livelli attraverso cui si articola il lavoro vengono indirizzati alla costruzione di molteplici itinerari narrativi, come lo stesso artista annun-

cia all'inizio del video: «Voglio raccontare tante storie. Ce n'è una, ce n'è un'altra e poi ce ne sarà ancora un'altra...» (Viel, 1997).

La complessa interazione tra scrittura, voce e immagini permette di dar vita a un ambiente intermediale che richiede la partecipazione del pubblico, coinvolto nel processo di modellazione e interpretazione del lavoro⁷.

L'utilizzo dello spazio come arena per l'incontro tra linguaggi, tuttavia, non avviene sempre con le medesime modalità, ma varia notevolmente anche all'interno del lavoro di uno stesso artista.

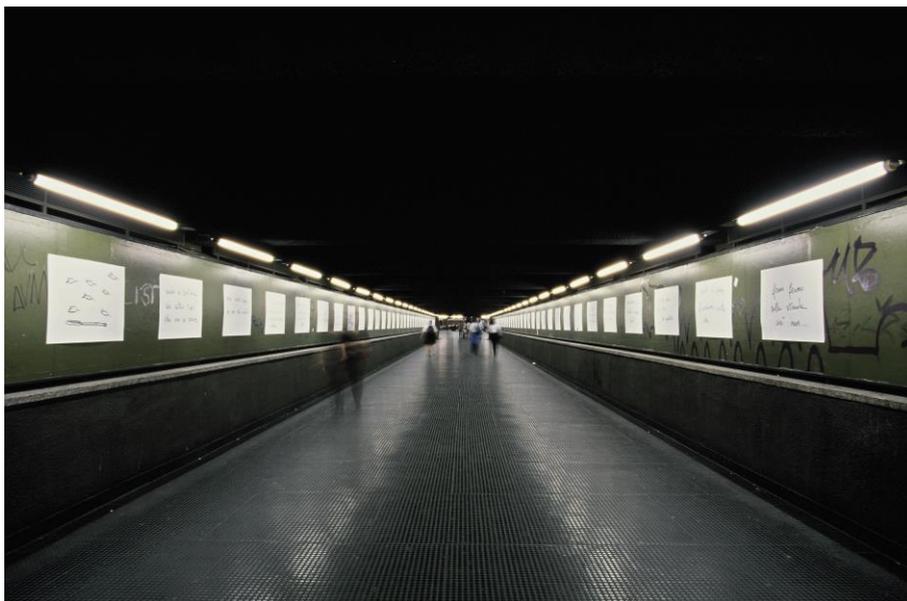


Fig. 2 – Cesare Viel, *Passaggi qui dal sottoterra*, 1998, foto di Antonio Maniscalco per gentile concessione dell'artista.

In *Passaggi qui dal sottoterra* (1998, Fig. 2), per esempio, Viel colloca in un corridoio della metropolitana di Milano dei cartelloni con disegni e brevi cenni di storie tracciati a mano con il pennarello nero (Pinto, 1998). Muovendosi lungo il sottopassaggio, i passanti hanno la possibilità di soffermarsi sui testi e trovare un collegamento tra le frasi, in molti casi spezzate e senza conclusione. L'artista realizza in tal modo un percorso narrati-

⁷ Sulla tendenza partecipativa rilevata in molti dei lavori degli anni Novanta si rimanda alle osservazioni teoriche di Nicolas Bourriaud (2010).

vo costruito sull'interazione tra scrittura ed esplorazione dello spazio, componendo un'opera da leggere basata su un meccanismo di intreccio tra parole e immagini di immediata decodifica.

La scelta di collocare frasi in luoghi pubblici non istituzionali ha diversi precedenti in campo artistico. Dalla fine degli anni Settanta, ad esempio, Jenny Holzer interviene in maniera sistematica nella dimensione pubblica, scrivendo o proiettando sulle pareti di edifici urbani brevi testi che mettono al centro del discorso tematiche legate all'identità sessuale e di genere, alle forme di violenza e oppressione, ai rapporti di potere e alla guerra (Joselit, 1998).

Nello stesso periodo, Barbara Kruger realizza *collage* con fotografie in bianco e nero alle quali sovrappone in caratteri a forte contrasto delle frasi dichiarative che sovvertono il senso delle immagini, indirizzando il discorso alla critica del consumo e a un'indagine sul potere, sull'identità e sul ruolo della donna nella società (Goldstein, 1999).

Le immagini, frutto di un processo di appropriazione, vengono spesso alterate per creare maggiore attrito con gli slogan verbali e collocate talvolta in luoghi pubblici. Entrambe le artiste utilizzano il linguaggio pubblicitario e le tecniche di comunicazione di massa inserendosi in un contesto pubblico e allargando il discorso dalla platea dei visitatori del museo ai passanti di uno spazio cittadino.

Il lavoro di artiste post-concettuali come Holzer e Kruger sposta l'attenzione sullo spettatore, avvalendosi della tecnica del montaggio (in questo caso di immagine e testo) e dell'appropriazione per operare una critica degli aspetti della cultura di massa che influenzano e condizionano la vita quotidiana (Buchloh, 2006, pp. 27-52).

Nel caso di Viel e degli artisti italiani degli anni Novanta, invece, la combinazione di immagini e testi collocati in luoghi pubblici non è indirizzata a scardinare le dinamiche di potere e i luoghi comuni della società, quanto a ricercare l'interazione con l'altro attraverso l'utilizzo di strategie narrative. Anche la scelta di scrivere a mano libera i testi – ricorrente in tutto il percorso artistico di Viel – contribuisce a instaurare una dimensione più intima di comunicazione, veicolata dalla materialità dei segni grafici.

Se dunque l'atto di inserire frasi nello spazio urbano è presente in numerosi lavori precedenti, la specificità di *Passaggi qui dal sottoterra* risiede nel costruire un itinerario narrativo formato da diverse tappe, secondo un processo di spazializzazione della narrazione fondato sulla frammentazione delle frasi e delle storie nell'ambiente.

Ambienti sonori, citazioni letterarie e racconti intermediali

Come mostrano questi esempi, la relazione tra parola e immagine nell'arte italiana degli anni Novanta viene affrontata con meccanismi, modi e toni molteplici.

In alcuni lavori, ad esempio, il rapporto con la parola si risolve attraverso il suono: è questo il caso di *Autoreverse* (1992) di Liliana Moro. L'installazione è composta da cinque registratori a nastro collocati negli angoli della galleria Locus Solus di Genova in modo da trasmettere diverse voci che leggono fiabe della tradizione (come *Cenerentola* e *La principessa sul pisello*), interpretando le parti dei vari personaggi (Pasini, 1992).

Come avviene in molte opere di Moro, *Autoreverse* utilizza il suono per stimolare esperienze e ricordi, in questo caso legati alla realtà dell'infanzia e del gioco (Risaliti, Van de Sompel, 1996, pp. 7-14, 27-29).

Il titolo dell'opera riveste particolare interesse perché introduce elementi utili per la sua comprensione e interpretazione. L'autoreverse, infatti, è un meccanismo di inversione automatica e di riavvolgimento del nastro proprio dei registratori magnetici, che permette di ascoltare i due lati di una cassetta senza interruzione. Situato in un contesto espositivo basato sul racconto di fiabe, il processo di riavvolgimento automatico sembra rinviare simbolicamente al ritorno all'esperienza d'intrattenimento e ascolto di storie propria dell'infanzia, tendenzialmente inaccessibile agli adulti. In questo lavoro, tuttavia, non c'è malinconia: piuttosto, come accade nelle altre operazioni di Moro, il mondo dei bambini diventa la metafora di un microcosmo, di un brano di realtà circoscritta da cui osservare ciò che accade nel mondo. Il titolo di *Autoreverse* potrebbe riferirsi in questo caso anche alla ripetizione inesausta delle fiabe, che nel contesto dell'installazione tornano costantemente al punto d'inizio senza che si possa stabilire la loro definitiva conclusione.

In questo lavoro, la parola viene pronunciata oralmente allo scopo di veicolare racconti plurimi, che si intrecciano e sovrappongono in corrispondenza del movimento dello spettatore. Le casse sono infatti disposte in modo da formare un perimetro narrativo, uno spazio del racconto che si materializza nel momento in cui viene varcata la soglia della stanza espositiva (Maloberti, 2015, pp. 78-81).

È importante notare che le storie – veicolate tramite l'oralità – non vengono rielaborate, rimanendo immutate nella loro originale e riconoscibile veste. Il volume alto, la pluralità delle voci, dei suoni e dei contenuti narrativi crea tuttavia un effetto caotico che sembra rimandare a una

sorta di «teatro del mondo», metafora dell'ambiguità della vita con le sue diversità e contraddizioni. Allo stesso tempo, la parola viene filtrata da un dispositivo acustico che permea l'ambiente trasformando il rapporto tra il narratore, divenuto invisibile, e il referente narrativo, molteplice e in transito.

In *Autoreverse*, dunque, Moro effettua principalmente un'operazione di riposizionamento che trasla la narrazione dal tradizionale contesto di scambio orale agli ambienti di una galleria artistica, spazializzando il racconto attraverso il suono della voce registrata.

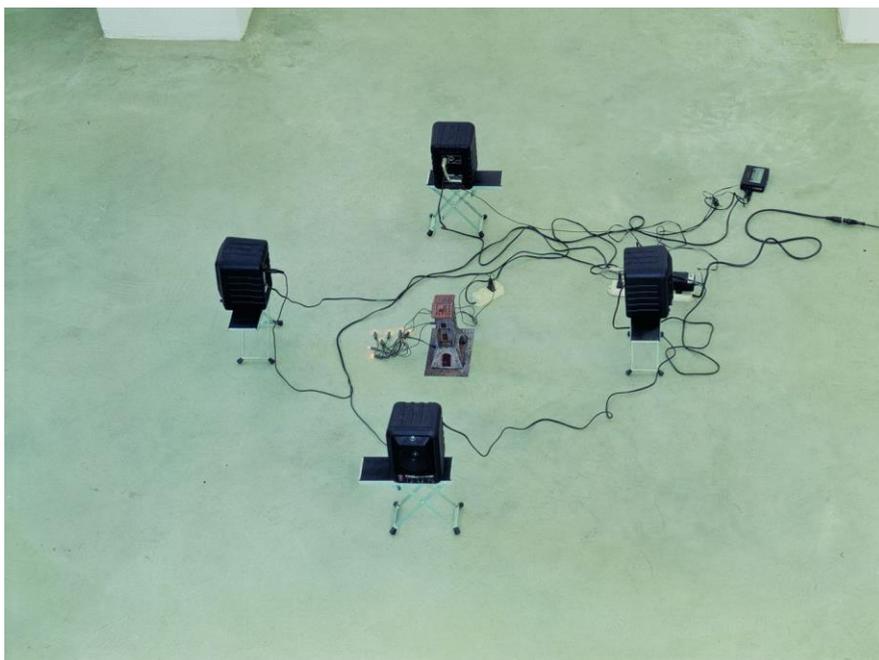


Fig. 3 – Liliana Moro, *Nessuno*, 1993, foto di Roberto Marossi per gentile concessione dell'artista.

L'uso dell'oralità connota anche un'installazione dell'anno seguente, intitolata *Nessuno* (1993, Fig. 3), che cita esplicitamente un testo letterario, così come avviene in *La Casa* (1993), esposta alla Biennale d'arte di Venezia del 1993⁸. Trasmessa da quattro casse acustiche disposte a croce con

⁸ Durante la XLV Esposizione internazionale d'arte di Venezia, Moro presenta insieme a Bernhard Rüdiger *La Casa*, un'installazione composta da una casa di legno con un tetto ribaltato e uno spazio interno percorribile. Lo spettatore, attraversando l'installazione, può

al centro una piccola architettura di carta illuminata da lucine intermittenti, la voce di Moro recita in *Nessuno* le note al testo delle pièce teatrali *Happy Days* di Samuel Beckett. Le indicazioni dell'autore, con le azioni e i gesti da compiere in scena vengono minuziosamente elencate dall'artista in modo da costruire tramite la parola un ambiente sonoro che dà corpo al «contorno di un racconto» (De Cecco, 2001, p. 258).

Entrando e facendo sosta nello spazio, lo spettatore è indotto a ricostruire mentalmente la scena teatrale di cui ascolta la successione delle azioni, immaginando il suo allestimento e svolgimento.

In questo caso l'artista seleziona e cita una parte del testo originale, ponendosi in dialogo con uno dei principali drammaturghi, scrittori e poeti del Novecento e immaginando un nuovo scenario per il lavoro, contraddistinto solamente dalla presenza sfumata di una voce e degli oggetti posti a terra.

La relazione tra le casine di carta attorniate dai registratori e il testo recitato appare in questo contesto volutamente enigmatica e non soggetta a un'interpretazione univoca. Come in altre occasioni, lo spettatore è invitato a tessere le proprie personali connessioni tra l'elemento sonoro e quello oggettuale.

All'inizio degli anni Novanta Moro viene coinvolta in un'altra esperienza, questa volta collettiva, che prevede un particolare meccanismo di interazione tra lo spazio delle immagini a quello della parola. Con i colleghi dello Spazio di Via Lazzaro Palazzi collabora infatti a una rivista autoprodotta dal titolo "Tiracorrendo", che raccoglie interventi dei redattori in prosa o in poesia. Diretta e edita da Adriano Trovato, la rivista si compone di pochi fogli in bianco e nero con testi e citazioni dei membri dello Spazio. La rivista si configura come un prodotto certamente peculiare: realizzata in un contesto artistico, non vi compare nessuna immagine, se non in rare occasioni.

Ragionando sugli esempi precedenti più vicini nel tempo, se si osservano le riviste d'artista pubblicate dalla neo-avanguardia degli anni Sessanta e Settanta, come "Tèchne" (1969-1976), diretta da Eugenio Miccini o "Lotta poetica" (1971-1987), animata da Sarenco e Paul De Vree – ma anche quelle pubblicate all'estero come "SMS" (1968), "L'Humidité" (1970-1971) o "Fox" (1975) – le immagini sono sempre presenti perché considerate

ascoltare le voci di Rüdiger che recita una parte degli *Scritti corsari* di Pier Paolo Pasolini e di Moro che legge il primo capitolo de *L'ambulante* di Peter Handke. Come nel caso di *Nessuno*, Moro prende a modello uno scritto dove non accade nulla di significativo, ma che tratta di tutto ciò che avviene prima dell'azione (in questo caso un fatto delittuoso).

parte integrante di un processo dialettico di confronto tra strumenti artistici e letterari (Maffei, Peterlini, 2005).

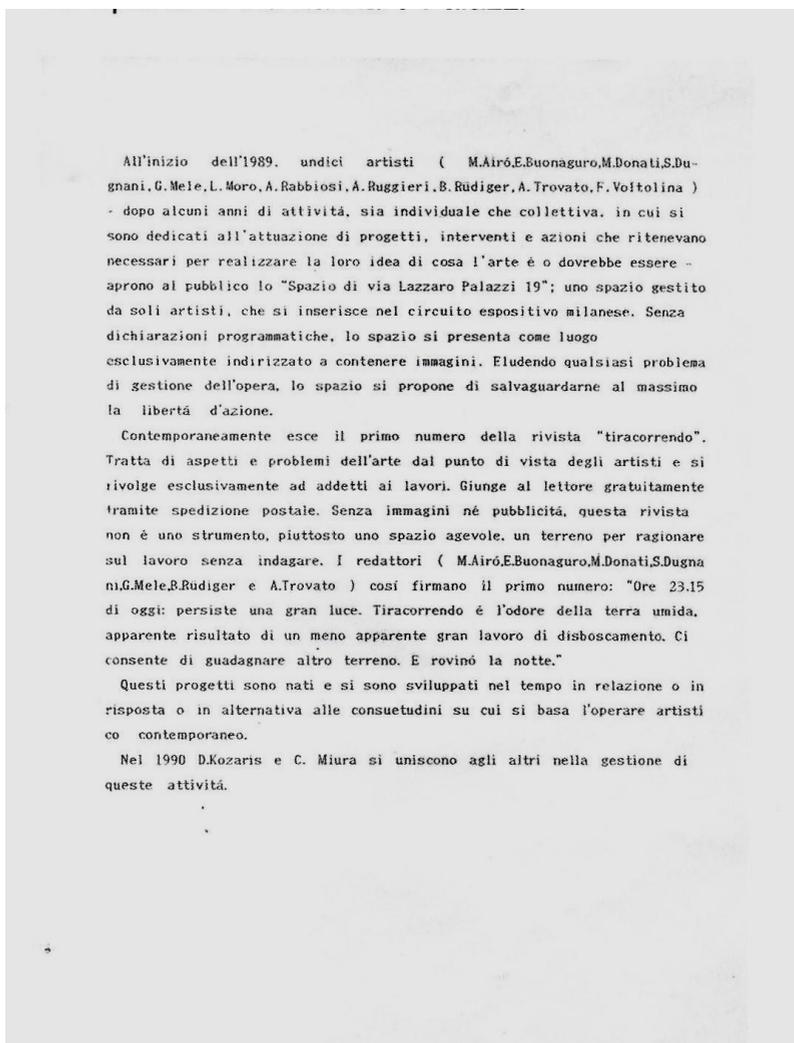


Fig. 4 - Saggio visivo a cura degli artisti dello Spazio di Via Lazzaro Palazzi in cui si delineano i confini della rivista "Tiracorrendo".

In "Tiracorrendo", invece, il confronto tra verbale e visivo viene messo a lato, valicato dalla volontà di sperimentare una medesima libertà espressiva attraverso diversi canali.

Se inoltre la pratica di pubblicare scritti e manifesti come forma di autopromozione e divulgazione delle proprie concezioni artistiche appare ben consolidata già all'inizio Novecento, "Tiracorrendo" si distanzia notevolmente da queste forme artistiche (Rusconi, 2000, pp. 243-264): non si pone infatti come organo di diffusione della poetica del gruppo – non vi compaiono dichiarazioni programmatiche né approfondimenti sui lavori – ma esclusivamente come luogo ulteriore per le riflessioni personali, declinate questa volta attraverso la parola.

Attraverso gli scritti di "Tiracorrendo" traspare l'interesse dei suoi membri verso la letteratura: Moro vi pubblica ad esempio gli estratti degli atti processuali raccolti nel libro *Omicidio nella persona di Pasolini Pier Paolo* (1992), Mario Airò alcuni brani dell'*Educazione sentimentale* (1869) di Gustave Flaubert. Altri utilizzano invece la scrittura per esprimere la propria visione della realtà, riflettendo sulla condizione contemporanea e sulla posizione degli artisti nella società.

In questo contesto parole e immagini assumono dunque confini distinti: alle prime è assegnato lo spazio della rivista, alle seconde i comuni ambienti di lavoro in via Lazzaro Palazzi⁹.

Da questo punto di vista, la rivista si configura come un'esperienza inconsueta perché, nata in un contesto denotato da una decisa commistione di linguaggi, si pone in contrasto con le modalità d'interazione utilizzate dagli stessi redattori nei loro lavori artistici.

Spazio dell'immagine/spazio della parola

In numerosi lavori del panorama artistico italiano, infatti, lo spazio dell'immagine e della parola converge verso un medesimo punto generando flussi di significato, come avviene ad esempio in *Torno Subito* (1989), uno dei primi lavori di Maurizio Cattelan.

Invitato a esporre alla galleria Neon di Bologna, Cattelan mette in atto la sua celebre strategia di fuga/assenza, lasciando la sala spoglia e chiudendola al pubblico. Come unico intervento, inchioda alla porta d'ingresso un cartellino bianco in plexiglas che recita la frase «TORNO SUBITO», titolo dell'operazione (Venturi, 2019, pp. 148-161).

⁹ Questa divisione è ribadita anche nel comunicato del 1° gennaio 1989 con cui si annuncia la nascita di "Tiracorrendo" (Fig. 4). Qui la rivista è definita come un ulteriore spazio agevole per ragionare sul lavoro, che si aggiunge all'ambiente fisico di via Lazzaro Palazzi «indirizzato a contenere immagini». La copia del comunicato è stata pubblicata in: (De Bellis, 2015, p. 26).

L'azione, che poggia su riferimenti precedenti di *anti-art* e di rifiuto dell'attività artistica come *Papiers collés blanc et vert* (1968) di Daniel Buren, *Telegramma di rifiuto* (1978) di Francesco Matarrese e l'intervento di Robert Barry all'*Art & Project* di Amsterdam (1969) – tutte centrate sulla chiusura della galleria al pubblico – è innescata dalla scritta all'ingresso, che inserisce lo spettatore in una dimensione di attesa che di fatto non viene mai interrotta. Cattelan infatti non si presenta in galleria e la mostra termina solamente nel momento in cui il gallerista stacca il cartellino dalla porta.

Se inoltre le azioni di Buren, Matarrese e Barry si collocano pienamente nell'esperienza della critica istituzionale, Cattelan opera uno scarto rispetto all'Arte Concettuale, orientando il suo lavoro non tanto alla polemica verso le modalità di produzione e presentazione delle opere, quanto alla fuga dalla responsabilità e dall'ansia di esporre (Copeland, Lovay, p. 108).

In questo caso, la parola scritta svolge la funzione di ingannare lo spettatore, discostandosi con i suoi impersonali caratteri tipografici dalla ricerca di connessione intima riscontrabile ad esempio nei lavori di Viel. Come in altre operazioni, inoltre, l'artista indirizza direttamente il messaggio al visitatore, coinvolgendolo nel meccanismo (non)espositivo.

Nel caso di *Torno Subito*, dunque, lo spazio delle immagini viene richiamato dalla scritta sul muro in grado di evocare la promessa di una dimensione (quella della mostra) che rimane del tutto inaccessibile. Il cartellino rappresenta inoltre la traccia di un evento la cui ricostruzione è affidata al pubblico, indotto a formulare un'ipotesi sulle circostanze che ruotano attorno all'anomala chiusura dello spazio.

Cattelan inserisce la fotografia di *Torno Subito* (Fig. 5) nel catalogo/libro d'artista *Biologia delle Passioni* (1989), seguita dall'immagine di un cartellino della stessa forma (*Giustificatore*, 1989) che riporta l'iscrizione di un testo tratto dalle *Lezioni americane* di Italo Calvino (Calvino, 2015, p. 55)¹⁰. Attraverso il posizionamento delle foto nel libro, l'artista stabilisce un legame tra le opere che di fatto coinvolge anche i testi e la forma materica degli oggetti, aprendo il campo a una nuova interpretazione per entrambi i lavori (Venturi, 2019, pp. 153-155).

Questo procedimento di confronto e ampliamento di senso avviene a più riprese in *Biologia delle Passioni*: l'unione di immagini e parole nel ca-

¹⁰ Si tratta di un aneddoto cinese sull'abilità nel disegno di Chuang-Tzu citato nella lezione sulla *Rapidità*.

talogo compone in effetti un vero e proprio racconto visivo delle operazioni di Cattelan, attivando processi di rilettura e creando relazioni tra lavori esposti anche in contesti diversi¹¹.



Fig. 5 – Maurizio Cattelan, *Biologia delle Passioni*, edizioni Essegi, Ravenna 1989. Copertina e pagina con fotografia di *Torno Subito* (1989).

Attraverso libri d'artista come *Biologia delle Passioni*, gli artisti di questo periodo amalgamano infatti componenti visive e verbali per costruire nuove narrazioni, che alimentano e offrono punti di vista inediti su specifici lavori o gruppi di opere.

Fin qui abbiamo esaminato casi in cui la parola entra nel lavoro artistico come citazione rievocata dal titolo, frammento di testo, racconto scritto o pronunciato dall'artista oppure sotto forma di *assemblage*, giustapposta e mescolata alle immagini.

Un'ulteriore modalità attraverso cui si articola il rapporto tra immagini e parole è messa in luce da un'operazione di Eva Marisaldi intitolata *Ragazza Materiale* (Fig. 6) presentata alla galleria Raucci e Santamaria di Napoli nel 1993.

La parola viene qui utilizzata in primo luogo sottoforma di istruzione: il lavoro, articolato allo stesso tempo come installazione e come performance agita dal pubblico, è infatti attivato da un cartello in alluminio po-

¹¹ Il titolo *Biologia delle Passioni* cita inoltre il titolo di un libro di Jean-Didier Vincent, mentre sia in copertina che tra le pagine compaiono diversi esempi di commistione tra linguaggi (Cattelan, 1989).

sto sulla soglia della stanza espositiva con le indicazioni da seguire per partecipare all'esperienza.

Le frasi sul cartello ci informano che la stanza è divisa in due da una falsa parete di vetro specchio, mentre si richiede al pubblico di frequentare solo uno dei due ambienti e di colmare la visione attraverso il racconto di altri o rimanere con l'esperienza incompleta.



Fig. 6 – Eva Marisaldi, *Ragazza Materiale*, 1993, foto per gentile concessione dell'artista.

L'utilizzo di istruzioni rappresenta una delle prime forme di Arte concettuale, come dimostrano ad esempio le *Instructions Paintings* (1961) di Yoko Ono esibite alla AG Gallery di New York in forma di indicazioni scritte e verbali accostate a tele (Ono, 2005). Nella mostra, Ono chiedeva al pubblico di interagire creativamente con l'opera, invitandolo a compiere alcune azioni (reali o immaginarie) anche attraverso i titoli delle opere (*Painting to be Stepped on*; *Smoke Painting*). L'anno successivo, invece, le istruzioni vengono esposte autonomamente al Sogetsu Art Center di Tokyo (*Instructions for Paintings*, 1962) sotto forma di trentotto fogli con iscrizioni giapponesi, costituendo una delle prime esperienze interamente linguistiche in campo visivo (Altshuler, 2000, 71).

Anche nell'opera di Marisaldi la partecipazione del pubblico è essenziale. Qui, la parola scritta diventa il meccanismo che attiva l'operazione: il testo-istruzione strutturato e composto dall'artista fa da contraltare al racconto del pubblico, che non segue un copione e si modifica a seconda della capacità espositiva e dell'esperienza del narratore. Attraverso la consapevolezza della mancanza di informazioni, si istituisce così un dialogo tra i partecipanti filtrato dall'uso narrativo della parola, che permette di completare l'esperienza vissuta a contatto con le immagini (Marisaldi, Daolio, 2003, p. 111).

In *Ragazza Materiale*, dunque, lo spazio dell'immagine e della parola converge nel racconto ed è qui che risiede la differenza con le esperienze artistiche precedenti. Il meccanismo di commistione linguaggi, inoltre, viene attivato completamente dal pubblico che tramite la narrazione pone automaticamente in relazione la sua parola alle immagini osservate nella stanza.

Come mostrano le opere di Viel, Moro, Cattelan e Marisaldi, i meccanismi di interazione tra linguaggi introdotti negli anni Novanta sono molteplici e multiformi. In questi lavori, infatti, la frammentazione, l'appropriazione, la citazione, il riuso e il riposizionamento di brani letterari esistenti si accompagna all'elaborazione di testi originali, abbinati a una costellazione di elementi eterogenei che include immagini, oggetti e suoni.

In alcuni casi la parola interagisce con i significati dell'opera attraverso il titolo (*Torno Subito*); in altri innesca il processo di fruizione dettando le regole dell'esperienza (*Ragazza Materiale*) o suggerendo percorsi spaziali che si attivano tramite il movimento (*Passaggi qui dal sottoterra; Autoreverse*).

Che sia pronunciata oralmente o venga scritta, la parola è in ogni caso difficilmente scindibile dalle altre componenti che formano l'opera e si configura come parte di un insieme organico. A questo proposito, le opere degli anni Novanta sembrano differenziarsi dai precedenti artistici vicini nel tempo.

I lavori della *Narrative art*, ad esempio, prevedono la giustapposizione programmatica di testi e fotografie in bianco e nero. Qui, la componente verbale e le immagini mantengono una funzione distinta, per cui risulta possibile delinearne i confini e la posizione: i linguaggi si mantengono separati nonostante operino in un regime di intenso dialogo (Collins, 1974).

Diversamente, le opere di fine secolo vengono generate dalla commistione e dall'integrazione di molteplici pratiche, linguaggi, *media* e sup-

porti cementati tra loro. Attraverso la loro natura intermediale, veicolata da video, registrazioni sonore, installazioni ambientali e via dicendo, mettono in mostra un apparato di referenza e rimando molto complesso che rende difficile discernere i confini tra le pratiche adottate.

La caratteristica principale dei lavori esaminati, in ogni caso, risiede nel fatto che l'intreccio tra linguaggi sia sempre diretto alla narrazione di storie. Gli artisti italiani degli anni Novanta, infatti, condividono un inedito e marcato ricorso a strategie narrative, utilizzate per raccontare la realtà attraverso una prospettiva soggettiva e per instaurare un dialogo con il pubblico.

Le storie narrate non seguono percorsi lineari ma si configurano come frammenti, brandelli e accenni di racconti che seguono traiettorie cronologiche non sempre soggette alla logica di causa ed effetto e collocate talvolta in un orizzonte temporale indefinito (Heartney, 2004, pp. 122-141). Il narratore stesso non è sempre identificabile e non coincide in tutti i casi con l'artista. A volte infatti è il pubblico ad assumere il compito di raccontare, sollecitato dagli stimoli dell'ambiente espositivo.

Nella maggior parte dei casi, l'intreccio tra parole e immagini avviene in un ambiente (la sala espositiva o uno spazio urbano) che funge da legante e da propulsore per la trasmissione dei contenuti dell'opera. In tal modo, si genera una spazializzazione della narrazione che poggia le fondamenta sulla disseminazione di tracce narrative nell'ambiente.

In questo processo, la partecipazione del pubblico è essenziale: l'opera e il racconto non esistono senza la presenza di una persona che le attivi. Lo spazio, a sua volta, viene condizionato dalla presenza del pubblico, invitato a trovare la propria chiave di lettura in lavori connotati dalla coesistenza di diverse realtà e dall'abbondanza di possibili interpretazioni e significati.

In questo panorama, la soglia tra segno linguistico e immagine si assottiglia in relazione al *medium* scelto, dando vita a lavori estremamente compositi ed eterogenei in grado di trasmettere la memoria e la storia in molteplici modi¹². Il rapporto tra immagine e parola si risolve infine nello sviluppo di un legame d'interdipendenza dove i confini linguistici tendono a dissolversi in funzione della narrazione, celati dalla pluralità dei codici espressivi utilizzati all'interno di uno stesso contesto.

¹² Sul rapporto tra utilizzo del *medium*, memoria e mediazione si rimanda a: (Mitchell, Hansen, 2010, pp. 49-87) e (Gumbrecht, Pfeiffer, 1994, pp. 1-14).

Installazioni, performance, libri d'artista, riviste e opere collocate nella dimensione pubblica trovano così nella fusione della dimensione verbale alla componente oggettuale, spaziale e sonora la dimensione ideale per trasmettere storie recuperate dalla marginalità della vita quotidiana, sia che si tratti di brandelli di racconti personali che di fiabe per bambini, ambienti narrativi o performance basate sul dialogo tra i partecipanti.

In tal modo, l'attitudine concettuale delle generazioni precedenti nei confronti del linguaggio viene assorbita e riconfigurata sviluppando una modalità d'interazione che si avvale di uno dei meccanismi comunicativi più antichi: lo scambio di storie ed esperienze. La molteplicità di rimandi, meccanismi, tematiche e modalità d'interazione tra linguaggi trova infine un terreno comune nel ritorno al racconto, articolato attraverso la combinazione di immagini e parole nello spazio.

Bibliografia

Adamowicz, E. (1998), *Surrealist collage in text and image: dissecting the exquisite corpse*, Cambridge University Press, Cambridge/New York.

Altshuler, B. (2000), *Instructions for a World of Stickiness: The early Conceptual Work of Yoko Ono*, in Munroe, A., Hendricks, J. (a cura di), *Yes Yoko Ono*, Japan Society, Harry N. Abrams, New York.

"Art-Language. The Journal of conceptual art", (1969), 1, n. 1, Maggio.

Bourriaud, N. (1998), *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon; trad. it., (2010), *Estetica Relazionale*, Postmedia Books, Milano.

Bourriaud, N. (2002), *Postproduction*, Les presses du réel, Dijon; trad.it, (2011), *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia Books, Milano.

Buchloh, B. (2006), *Allegorical Procedures. Appropriation and Montage in Contemporary Art*, in Alberro, A., Buchmann, S. (a cura di), *Art after Conceptual Art*, The Mit Press e Generali Foundation, Londra-Vienna.

Calvino, I. (2015 [1988]), *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Oscar Mondadori, Milano.

Cattelan, M. (1989), *Biologia delle passioni*, Essegi, Ravenna.

Collins, J. (1974), *Narrative Art: An exhibition of Works by David Askevold, Didier Bay, Bill Beckley, Robert Cumming, Peter Hutchinson, Jean Le Gac and Roger Welch with a preface by James Collins*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, gennaio 1974), Palais des Beaux-Arts editore, Bruxelles.

Cometa, M. (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano.

Copeland, M., Lovay, B. (a cura di) (2017), *The Anti-Museum. An Anthology*, Koenig Books, London.

De Bellis, V. (a cura di) (2015), *L'archivio corale: lo Spazio di Via Lazzaro Palazzi, l'esperienza dell'autogestione e AVANBLOB*, Mousse Publishing, Milano.

De Cecco, E. (2001), *Trame: per una mappa transitoria dell'arte*, in L. Iamurri, S. Spinazzè (a cura di), *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Meltemi, Roma.

De Cecco, E. (2016), *Non volendo aggiungere altre cose al mondo. Politiche dell'arte nella sfera pubblica*, Postmedia books, Milano.

Elleström, L. (2010), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Palgrave Macmillan UK, Londra.

Forti-Lewis, A. (1994), *Virginia Woolf, Dacia Maraini e "Una stanza per noi": l'autocoscienza politica e il testo*, in "Rivista di Studi Italiani", XII, n.2, dicembre, pp. 29-47.

Foster, H., et al. (2016 [2004]), *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Zanichelli, Bologna.

Gaggiotti, P. (1997), *Cesare Viel*, in "Flash Art", XXX, n. 204, giugno-luglio.

Gallo, F. (2007), *Tecniche e materiali nuovi nelle avanguardie storiche*, in Bordini S. (a cura di), *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, Carocci, Roma.

Goldstein, A. (1999), *Barbara Kruger: Thinking of You*, MIT Press, Cambridge.

Gumbrecht, H. U., Pfeiffer, K. L. (1994), *Materialities of Communication*, Stanford University Press, Stanford.

Heartney, E. (2004), *Art & Narrative. Postmodern Storytelling*, in Heartney, E. (a cura di), *Art & Today*, Phaidon, London.

Hunter, L. (2017), *If You See What I Mean? Visual Narratives – Stories Told Through, With And By Visual Images*, in Dwyer, R., Davis, I., (a cura di), *Narrative Research in Practice*, Springer, Singapore.

- Joselit, D. (1998), *Jenny Holzer*, Phaidon, Londra.
- Kosuth, J., (2000), *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, Costa & Nolan, Genova.
- Maffei, G., Peterlini, P. (2005), *Riviste d'arte d'avanguardia: esoeeditoria negli anni Sessanta e Settanta in Italia*, Bonnard, Milano.
- Maloberti, M. (2015), *Liliana Moro*, in «Flash Art», XLVI, n. 307, pp. 78-81.
- Marisaldi, E., Daolio, R. (2003) in Bertola, C. (a cura di), *Incontri contemporanei*, Fondazione Querini Stampalia, Venezia.
- Mitchell, W.J.T., Hansen, Mark B. (2010), *Critical Terms for Media Studies*, University of Chicago Press, Chicago.
- Mitchell, W.J.T. (2017), *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano.
- Montani, P. (2014), *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari.
- Ono, Y. (2005), *Grapefruit. Istruzioni per l'arte e per la vita*, Mondadori, Milano.
- Osborne, P. (1999), *Conceptual Art and/as Philosophy*, in Bird, J., Newman, M. (a cura di), *Rewriting Conceptual Art*, Reaktion, Londra.
- Osborne, P. (2006), *Arte concettuale*, Phaidon, Londra.
- Pasini, F. (1992), *Autoreverse*, catalogo della mostra (Genova, Galleria Locus Solus 1992), Locus Solus Edizioni, Genova.
- Pasini, F. (1997), *Cesare Viel. Istantanee degli spazi interiori*, in "Liberazione", 7 maggio, Roma.
- Pinto, R. (1998), *Subway arte, fumetto, letteratura e teatro negli spazi della metropolitana del passante e delle stazioni ferroviarie*, Electa, Milano.

Rippl, G. (a cura di) (2015), *Handbook of intermediality: literature - image - sound - music*, De Gruyter Mouton, Berlino.

Risaliti, S., Van de Sompel, R. (1996), *Liliana Moro*, catalogo della mostra (Anversa, Museum van Hedendaagse Kunst 1996), Muhka, Anversa.

Rusconi, F. P. (2000), *Riviste d'arte, tra cronaca e estetica*, in S. Bignami, A.

Negri A. (a cura di) (2000), *Arte e artisti nella modernità*, Jaca Book, Milano.

Taylor, B. (2004), *Collage. The Making of Modern Art*, Thames & Hudson, Londra.

Tolomeo, N. G., Sega Serra, P. (a cura di) (1998), *La coscienza luccicante: Dalla videoarte all'arte interattiva*, Gangemi, Roma.

Tomei, F. (2006), *Arte interattiva. Teoria e artisti*, Edizioni Pendragon, Bologna.

Welchman, J. C. (2003), *Art After Appropriation: Essays on Art in the 1990s*, Taylor & Francis, Londra.

Valenti, P. (2016), *Identità plurali per la costruzione di un autoritratto: immagine, scrittura, corpo e voce come sistema relazionale nell'opera di Cesare Viel*, in "biancoenero", n. 582-583, pp. 98-102.

Venturi, R. (2019), *Torno subito, o Scappatoia con motto di Spirito*, in Grazioli E., Trevisan B. (a cura di), *Maurizio Cattelan*, Riga n. 39, Quodlibet, Macerata.

Viel, C. (1997), *Una stanza per sé*,
<https://www.youtube.com/watch?v=PI6zhF4Pmx8&t=410s>, [14.04.20].

Viel, C. (2008), *Il corpo relazionale della performance*, in Subrizi, C. (a cura di), *Cesare Viel. Azioni (1996-2007)*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.