

Predella journal of visual arts, n°37, 2015 - Monografia/ *Monography* ■

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas, Riccardo Venturi

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistant:* Paolo di Simone

Impaginazione / *Layout:* Raffaele Cimino

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

In late 1959, the first issue of «Azimuth» — the artist magazine edited by Enrico Castellani and Piero Manzoni — published a truly radical contribution by Vincenzo Agnetti, titled I: non commettere atti impuri (lit. First: You Shall Not Commit Impure Actions, with reference to the most common Italian version of the prescription of the Seventh Commandment). His words fell almost unlistened.

Taking Agnetti's text as a starting point, this article investigates prominent aspects of the analytic researches on language led by some Italian artists (as well as Agnetti, Martino Oberto, Ugo Carrega and Vincenzo Ferrari) during the Sixties and the Seventies, trying to highlight their primary ideological and ethical issues.

*La pittura
da cavalletto costa sacrifici
a chi la fa ed è sempre un sovrappiù
per chi la compra e non sa dove appenderla.
Eugenio Montale, L'Arte Povera, 1971*

*C'è anche chi, oltre a leggere di traverso il linguaggio
della pittura, legge di traverso anche le parole scritte.
Renato Guttuso, Pop Art, 1965*

È un intrico di pulsioni operative, di poetica e ideologiche difficili da dipanare e isolare, quello da cui lievita e si coagula nel 1959 il grumo di proposte del primo numero di «Azimuth». Molti, moltissimi, elementi si dimostrano ancora del tutto affogati nel *continuum* bituminoso (fisico e teorico) che corre senza evidenti discontinuità dall'avanguardia surrealista all'informe materismo dei nucleari in pittura e delle primissime prove - in parte ancora acerbe - di alcuni tra i futuri "novissimi" in poesia. Ma nella disorientante confusione dell'accumulo sta l'importanza documentaria del fascicolo, che fissa l'immagine fotografica, sovraffollata, di una situazione di passaggio; e nel disordine apparentemente dissonante, qualche nodo può agevolmente venire al pettine.

Proprio su quel primo *dossier* di «Azimuth» (fig. 1) - raccolto inizialmente insieme con Agostino Bonalumi, Enrico Castellani e Piero Manzoni, anche se solo questi ultimi due lo firmeranno, nel settembre 1959, in qualità di curatori - Vincenzo Agnetti pubblica un drastico editoriale in difesa di una rivendicazione morale della scrittura, sia essa teorica, critica o creativa, dogmatico, sin dal titolo *I: non commettere atti impuri*, ma destinato a rimanere sostanzialmente inascoltato (fig. 2):

Certi periodi vuoti, senza un minimo costruttivo, sprovvisti perfino di sogno, sembrano ingiustificati, o alla meno peggio con troppa bontà li consideriamo tali. Eppure sono stati procurati, predisposti da una parte di noi.

La patina superficialmente esistenzialista che contraddistingue questo avvio, lascia immediatamente il passo a una dichiarazione di responsabilità, che già consente di leggere in filigrana, rispetto alla disperata negatività che innerva questo scritto, l'invocazione di una *tabula rasa* che non resti fine a sé stessa, come nelle chiusure formalistiche delle avanguardie e delle neoavanguardie, e l'auspicio di un nuovo principio.

Nella preponderanza - e per preponderanza intendo la possibilità concussionaria e non di massa - dominano tutte quelle personalità che, negate al superamento, sfogano la loro debolezza usando la critica come ricatto psicologico. [...]

Inaspettatamente constatiamo che il mondo è abitato esclusivamente da affaristi e da suicidi. Tutti hanno qualche cosuccia nascosta da scoprire e donare alla preponderanza: uno stile, un pensiero, un attrezzo. Persino la tecnica ha di questi retaggi. Solitamente si tratta di realizzazioni senza capo né coda o tutt'al più di capolavori, ammirevoli fin che si vuole, ma ormai spremuti fino all'osso. Non importa. Gli speculatori sono sempre stati lungimiranti: tutto è vendibile, anzi rivendibile. Al di là dei capolinea non c'è forse l'immensa provincia che attende? [...]

Ma la delusione più disgustosa ce la offrono alcuni strani tipi d'avanguardia. Questi, accaniti assertori dell'avvenirismo, al momento opportuno si ripresentano alla ribalta scornati e dolenti come tifosi dopo la sconfitta. Fino a ieri imprecavano a sproposito su tutto quanto è classico logico e tradizionale. Ora, eccoli nascosti, tuzioristi impeccabili, nella loro stanzetta intenti a studiare. Dimostreranno che sapevano fare anche quello. [...] Siccome la barca fa acqua da tutte le parti ognuno, anche i più riservati, si adopera a convenienza. L'ignoranza e il manierismo, facilmente industrializzabili, si impongono. Hai un bel dire che non sussiste obbligatorietà nei mezzi di espressione. Hai un bel dire che è possibilissimo sopportare la storia senza esaltare le carneficine e che molte parole andrebbero dimenticate. Al di là dei capolinea la gente continua a attendere nella speranza di poter sempre attendere. Il superamento fa paura a qualsiasi principio¹.

Identificando l'oggetto dei propri strali nella «preponderanza [...] concussio-

naria e non di massa» Agnetti distingue nettamente tra un processo d'imposizione culturale verticistico e calato dall'alto e la dissipazione pulviscolare della tradizione in nome della cultura di massa, che ancora fino alla fine degli anni Sessanta potrà essere interpretata come fenomeno originale, spontaneo e, quindi, sostanzialmente progressivo. E che questo sia uno dei temi centrali del primo numero di «Azimuth» - configurando così Agnetti come il primo portavoce dei giovani promotori della rivista² - lo confermano le prese di posizione parzialmente convergenti, nonostante i toni e, forse, i presupposti differenti, dei testi pubblicati nello stesso fascicolo da Gillo Dorfles (fig. 3) e da Albino Galvano. Il primo di loro rivendica «una funzione comunicativa» come unico elemento che possa garantire la sopravvivenza di «un'arte che ha rotto ogni ponte con la rappresentatività e la figuralità tradizionalmente intese» e riesca a

far sì che l'opera d'arte [...] non resti inespresa e inesprimibile, riacquisti la sua semanticià, diventi linguaggio e discorso, nel senso cioè di permettere il trasferimento, non già di concetti razionalizzati [...], ma per lo meno d'immagini, di sentimenti, di embrioni formali.

Qui Dorfles si distingue per un certo imperturbabile distacco da analista che si tiene fuori dai giochi, nel delineare la vorace «rapidità del consumo dell'opera d'arte»:

È questa rapidità di consumo, e cioè questa impressionante usura delle qualità espressive dell'opera, a giustificare la necessità d'una equivalente rapidità nella creazione della stessa, ed anche d'una rapidità nel necessario mutare delle tecniche e degli stili, che porta con sé l'inevitabile veloce "invecchiamento" di prodotti artistici soltanto ieri considerati d'avanguardia.³

Mentre Galvano manifesta uno sconsolato moralismo, esattamente sovrapponibile a quello di Agnetti, nel suo testo su valori e mercato *Le tigri impagliate*:

un equivoco giganteggia ormai in tutta l'arte moderna. Gli "ismi", nati come protesta non soltanto estetica, hanno ormai trovato pacifica cittadinanza in un'ipocrita cultura preoccupatissima di smorzare ogni loro punta, di fornircene i prodotti colla presentazione impeccabile dei *supermarkets*: pastorizzazione all'autoclave, affettazione a macchina, confezione in cellophane - ogni garanzia di pulizia, di igiene, di non nocenza. I colori delle tele - o dei cenci, o delle lamiere, o delle incrostazioni - dei più audaci "informali" (degli altri non parliamo neppure) [...] e il cellophane che le avvolge - vogliamo dire le pubbliche e private gallerie che ce le mostrano - [...] sono divenute il simbolo e la roccaforte di una soddisfatta borghesia che ha stupendamente saputo fagocitare le velenose forze che dal Cubismo, dall'Astrattismo, dal Futurismo, da "Dada", dai surreali erano state secrete per distruggerla e se ne fa ornamento e vanto, paternamente sorridendo a queste "rivoluzioni" che non spaventano più nessuno.

[...] Il mercato ha le sue leggi, che non sono quelle della critica, ed ha, non solo nel campo dell'arte, una sua etica tutt'altro che puramente "economica" e piuttosto spietata. Logica ed etica che non sono quelle della critica e alla quale la critica dovrebbe servir di correttivo. È proprio l'opposto che vediamo quotidianamente avvenire. Il mercato fa e disfa com'è compito suo: il critico, tradendo il compito "proprio", segue timidamente, disorientato ma burbanzoso, esitante ed arrogante [...]. I rivoluzionari autentici di un tempo: da Cézanne a Picasso, da Gaudí a Kandinsky, da Mondrian a Pollock, da Klee a Wols stanno ormai nei musei, nelle pubblicazioni d'arte, nelle riproduzioni cromolitografiche, come tigri nelle bacheche dell'impagliatore. Rampanti, ma senza moto, colle zanne ben in mostra e la voce spenta al ruggito, gli unghioni affilati, ma inchiodati all'assicella. E il pubblico vi sfila davanti leccando coni gelati e può anche tirar loro i baffi, se crede.⁴

I giochi sembrerebbero già fatti, anche se siamo ancora alla vigilia di un nuovo decennio gravido di cambiamenti decisivi per quanto riguarda lo statuto espressivo e il ruolo sociale delle arti visive dell'occidente. Un decennio che nel giro di pochi anni brucia, proprio mentre la sterilizza e la consacra, la neoavanguardia della seconda metà degli anni Cinquanta, l'estetica tecnologica e dei gruppi, le prime proposte minimaliste, primarie e concettuali; per ritrovarsi quindici o vent'anni dopo, alla metà degli anni Settanta, ad aver mangiato in erba il fieno di ogni sperimentalismo linguistico e di ogni ideologia.

È del 1963 un'opera precocemente emblematica dell'artista genovese Martino Oberto⁵ - più praticato dagli studi per la sua produzione editoriale e teorica che non per l'indubbia capacità di sintetizzare nelle sue opere grafico-pittoriche, sempre di altissimo livello, alcuni snodi cruciali del divenire delle arti in Italia tra anni Cinquanta e anni Settanta (il confronto tra grafismo postsurrealista, informale segnico e psicologia della percezione; l'oggettualizzazione della scrittura e il suo conflittuale riassorbimento nel gesto pittorico; l'evidenziazione dei possibili parallelismi tra le strutturazioni visive astratto-concrete e le strutture linguistiche della comunicazione verbale; la deflagrazione o l'implosione della neoavanguardia nel tentativo di giustapporsi alla cultura di massa usando i suoi stessi mezzi). Opera-manifesto del sovvertimento obertiano di tutti gli aspetti "economici" del linguaggio, *Intorno / always evaporating into abstraction* (Museion, Bolzano, collezione Archivio di Nuova Scrittura - Paolo Della Grazia) si struttura fisicamente lungo l'asse diagrammatico di una *Linea Semantica* tracciata a pennello, alla quale sono incardinati gli elementi essenziali della ricerca dell'artista (fig. 4): i cartigli «Pittura analitica» e «Analisi grafica del linguaggio» - tratti dal numero 1 (27 gennaio 1959; fig. 5) e dal numero 5 (9 febbraio 1963) della sua rivista «Ana eccetera»; la scrittura a matita del motto esplicativo che dà il titolo al quadro; il fascicolo *Pittura analitica* del primo numero della rivista, inserito in una bustina di plastica incollata sulla superficie della tela;

l'immagine ritagliata della *Madonna della misericordia* dal polittico del Convento dei Domenicani di Taggia, dipinto tra il 1483 e 1485 da Ludovico Brea (e restaurato da Oberto, che a quella di teorico e di artista ha sempre affiancato un'intensa attività di restauratore e conoscitore); la riduzione a linea semplificata, primaria, della sagoma dell'immagine precedente. Infine, fuori centro nella parte inferiore del quadro, c'è un punto nero, dipinto ad acrilico, e cerchiato a matita per evidenziarne la presenza; quasi un'annotazione a margine, una riflessione a posteriori da parte dell'autore sul proprio atto di esprimere un senso attraverso i segni più elementari.

Agnetti ha certamente occasione, a più riprese, di contribuire e al tempo stesso di trarre stimoli e linfa dalla linea più autoriflessiva e analitica delle ricerche verbosuali, che si sviluppa a Genova alla metà degli anni Cinquanta per proseguire anche a Milano nei due decenni seguenti. Nei suoi *Principia* del 1967 fa tesoro - come egli stesso ci tiene a sottolineare⁶ - delle esperienze poetiche aleatorie e permutazionali che già avevano caratterizzato la pratica concretista internazionale (si veda ad esempio *Acaso*, 1963, di Augusto de Campos) e, nello specifico, la produzione di Ugo Carrega, con i suoi *Permutatori manuali*, della metà degli anni Sessanta⁷ (fig. 6). In Agnetti, però, il segno alfabetico dei *Principia* è soltanto il pretesto per la sua riduzione al silenzio⁸ e della sua interscambiabilità, aperta alla produzione di nuovi sensi o nonsensi letterali, resta nei *Permutabili* dello stesso anno solo la griglia strutturale: una sorta di gabbia razionale, incapace di comunicare altro da sé, che insegue in circolo la sua stessa coda mimando con feroce sarcasmo la sintassi delle tante sperimentazioni neocostruttiviste e ottico-cinetiche.

Tra le postille al testo di Renato Barilli *La Nuova Scrittura: il riscatto del significante*, pubblicate nella primavera del 1975, nel pieno del dibattito italiano su arte analitica e concettuale, da Vincenzo Ferrari, Ugo Carrega, Anna Oberto e Martino Oberto su «Data» di Tommaso Trini (fig. 7), può essere utile rileggere - anche per la sua stretta contiguità operativa, negli anni Settanta, alle posizioni di Agnetti - quella di Ferrari:

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 esemplificazione⁹

Un anno prima lo spiegava, in altri termini, ancora Agnetti in una rassegna ad ampio raggio delle coeve ricerche analitico-concettuali internazionali pubblica-

ta nella primavera del 1974 su «Data» e sui due cataloghi stampati in occasione della sua mostra personale nella galleria Alessandra Castelli a Bergamo e a Milano (fig. 8):

[...] Data un'opera d'arte suggerita da una disciplina vi sarà sempre un discorso logico ma contraddittorio: la disciplina privata delle delucidazioni dell'analisi e l'arte privata della ridondanza immediata. In tal caso però la disciplina si abbassa a semplice supporto.

[...] Se io dipingo su una superficie qualsiasi, un albero o una casa o una persona o altro, posso fare arte nella misura in cui mi limito a segnalare l'albero, la casa, la persona o altro. Se invece tento di costruire un vero e proprio albero, una vera e propria casa o la persona o altro, allora il mio lavoro finisce per affrontare un problema tendenziosamente scientifico. Così, se io mi metto a filosofare stando al di qua dei concetti veri e propri della filosofia, cioè senza pretese specifiche, non sono un filosofo; ma un segnalatore intuitivo che dipinge la filosofia ricercando il disegno nel dialogo e le forme nella cultura decantata dall'esperienza di noi tutti.¹⁰

In questo scritto critico - che è anche, come accade sempre in lui, dichiarazione di poetica e operazione artistica autonoma - Agnetti spazia da Ian Wilson (incontrato a Milano nel 1970) a Daniel Buren (visto da Toselli nel febbraio del 1974), dal gruppo francese Supports/Surfaces a Bernar Venet, Donald Judd, Bob Morris, Arakawa, Joseph Kosuth, Art-Language, Boltanski, Douglas Huebler, On Kawara e al proprio lavoro, per arrivare a segnalare, non banalmente, il passo indietro metafisico nella tradizione, nella storia delle avanguardie d'inizio Novecento o nel mito dei «"registi" di Paolini», delle «riscritture e riletture di De Chirico» (e intende qui proprio i rifacimenti metafisici degli anni Sessanta e Settanta), dello «stesso Kou-nellis con le sue performances» o di Vettor Pisani che «proietta in vero il silenzio e le "stazioni" di Duchamp.» E conclude:

oggi esistono soltanto due componenti determinanti nell'arte: quella metafisica e quella critica. La seconda componente è spesso speculata da artisti come Donald Judd, Bob Morris, Louis Cane, Daniel Buren, Arakawa, Vincenzo Agnetti. Operare interdisciplinarmente significa quindi "momento di riflessione", condizione orizzontale dell'arte. Il concetto di "arte come idea" fine a se stessa che in ultima analisi si riduce ad una concatenazione di scoperte di moduli, di trovate ed invenzioni, non basta più. Il verticalismo acutamente esasperato da Duchamp ha lasciato le cose e i gesti; si è inclinato sul perché delle cose e dei gesti...¹¹

È, forse, la stessa polarità intuita da Italo Calvino a proposito del rapporto tra oggetto e linguaggio nell'arte di Paolini? Quando scrive:

Riflettendo alle produzioni del pittore, lo scrittore le vede ruotare mosse da quell'armonioso meccanismo del pensiero che è la tautologia. La tautologia può essere intesa come un

gioco di specchi o come la manifestazione più incontrovertibile della verità.¹²

Per restituire la temperatura del passaggio tra la parabola ascendente della neoavanguardia artistica, il suo consolidamento - attraverso il passaggio della canonicizzazione dell'Arte Povera di Celant - e il conseguente stallo degli anni Settanta, potrebbe non essere del tutto inutile accostare, almeno per cenni, il suo possibile rispecchiamento - mai dirimente, perché per lo più fondato su un'essenziale separatezza e su un'incapacità di reciproca comprensione - in alcuni autorevoli fraseggi, a vario titolo ricollegabili alla parallela polemica su neoavanguardia, contestazione e ripiegamento solipsistico in letteratura.

I versi di Montale intorno e oltre il nodo del 1968 abbondano di riferimenti a fenomeni artistici che, pur non restringendosi alla cronaca dell'attualità, ne lasciano trasparire qualche indizio. In *Realismo non magico*, del 15 marzo 1969, affastellando paratatticamente le immagini senza punteggiatura (verosimilmente a parodia di certi espedienti compositivi delle neoavanguardie anni Sessanta), s'interroga: «Che cos'è la realtà / il grattacielo o il formichiere / il logo o lo sbadiglio / l'influenza febbrile / o la fabbrile o quella / del psicagogo»¹³.

Ed è probabile che, sin dal titolo, contenga un riferimento sarcastico all'ultima tendenza alla moda e alla dilagante rinuncia ai mezzi artistici tradizionali della pittura anche *L'Arte Povera*, pubblicata su «L'Espresso/Colore» nel dicembre del 1971. Dopo i quattro versi citati in esergo a questo contributo, Montale prosegue:

Per qualche anno ho dipinto solo ròccoli / con uccelli insaccati, / su carta blu da zucchero o cannelé da imballo. / Vino e caffè, tracce di dentifricio / se in fondo c'era un mare infiocchettabile, / queste le tinte. / Composi anche con cenere e con fondi / di cappuccino a Sainte-Adresse là dove / Jongkind trovò le sue gelide luci / e il pacco fu protetto da cellofane e canfora / (con scarso esito). / È la parte di me che riesce a sopravvivere / del nulla ch'era in me, del tutto ch'eri / tu, inconsapevole.¹⁴

In seguito all'uscita di *Satura* Montale è oggetto di uno strutturato attacco ideologico da parte di Pier Paolo Pasolini che, recensendo la raccolta sul fascicolo del gennaio - marzo 1971 di «Nuovi Argomenti», non si trattiene dallo stigmatizzarne il carattere di «pamphlet antimarxista», aggiungendo:

Se lo disapprovo è [...] perché Montale ha voluto ignorare che anche la pragmatica borghese, oltre che la prassi marxista, si fonda sull'illusione del *tempo*, e che i borghesi, come i comunisti, non fanno altro che parlare del "domani". Se il "mondo migliore" (di questo maledetto domani) è una promessa dell'opposizione è anche un'assicurazione del potere. Ma,

a differenza che dal marxismo, Montale non si "libera", in quanto poeta satirico, dal potere. Anzi, compie una specie di identificazione tra potere e natura. Il suo libro è tutto fondato sulla naturalezza del potere.¹⁵

Su quello stesso numero di «Nuovi Argomenti», un Guttuso allora propenso ad annettere ecumenicamente all'ortodossia realista le prove figurative dipinte «col pennello» da alcuni giovani protagonisti della scuola romana, pubblica un *Appunto per Franco Angeli*, ma soprattutto una lunga recensione di *Vitalità del negativo*, nella quale annota:

il carattere, forse fondamentale, di manifestazioni di questo tipo consiste proprio nel porsi in rapporto collettivo con tutto il pubblico, scavalcando il costume tradizionale di privato colloquio tra "opera d'arte" e riguardante singolo (o serie di *singoli* riguardanti). Comunque tale rapporto si manifesti, si tratta di un rapporto nuovo e certamente costruttivo. [...] A cosa porterà questo tipo di contatto non è dato prevedere. Così come non è dato prevedere se si tornerà all'oggetto artistico o se la sua scomparsa si avvia ad essere definitiva. O se una società nuova, e sperata, nella quale l'alienazione dell'uomo a se stesso sia scomparsa o ridotta al minimo, e nella quale non abbiano più ragione d'essere le leggi del consumo e della mercificazione, non troverà naturale, o necessario, riproporre "l'oggetto artistico", a fruizione collettiva¹⁶.

Guttuso individua quindi come elemento centrale delle nuove dinamiche artistiche proposte dalla mostra la «volontà di sottrarsi alla mercificazione, alla fabbricazione di un "oggetto artistico" mercificabile», bollandolo come «un discorso ricorrente ma non convincente»:

per quanto grandi e gravi siano le contraddizioni di una società "in crisi" come la nostra, e per quanto sia innegabile il valore "poetico" e, come tale, liberatorio di alcuni gesti e invenzioni, presenti in questa mostra e altrove, è certo che una delle prime contraddizioni di questa società sta nella sua capacità di mercificare tutto, anche ciò che nasce nella volontà di sottrarsi alla possibilità di essere merce.

Per poi chiudere con queste parole:

In definitiva non è importante dare "un giudizio" su questa mostra, né sui vari attori [...]. Neppure conta mettersi a discutere, a torto o a ragione, con le giustificazioni teoriche dei prefatori (sebbene una teoria possa essere oggi soggetta a critiche assai più di un'opera). Ciò che conta è che una tale mostra sia stata fatta e che il pubblico romano vi abbia partecipato come pubblico. Qualcosa resta, e non certo al livello di scandalo, o al livello mondano (mondanità e scandalo non contano) ma come suggerimento, o anche insinuazione di dubbi, sia pure allo stato inconscio, non solo su un "sistema" e su ciò che esso nasconde, ma anche su certe spinte vitali che, oggettivamente, intaccano il "sistema".¹⁷

In un ultimo testo autodichiarativo pubblicato sempre da Trini su «Data», nell'estate del 1978 - ma evidentemente sviluppato a partire dalle riflessioni che stavano già alla base della messa a punto della *Macchina drogata* del 1968 - Vincenzo Agnetti scrive:

A prima vista [...] la superproduzione, la supervendita, rimane indirettamente un fatto banalizzante, in un certo senso la controfigura del suo opposto, il quale opposto, effettua l'operazione di abbassamento, di svilimento dei valori, riducendo all'assurdo, all'ironia, al divertimento, le cose più ovvie.

In apparenza ci troviamo di fronte a una curva che oscilla costantemente tra canone (superproduzione) e caos (abbassamento).

Ma questa ipotesi si sfuoca facilmente nel punto dove sembra valida, cioè nel nesso logico che non tiene conto dell'entità dello spreco operato dalla superproduzione (positivo per il giro integrante e negativo per la massa).

È chiaro che alimenta[re] il prossimo con dei prodotti fatti su misura per la mano, per la parete, la mente stanca, significa continuare il ricatto psicologico, totemico della degustazione di massa.

Niente altro.

Alterare invece il bene di consumo, o meglio ancora degenerare qualcosa che abbia contribuito alla fissazione di un linguaggio, di una intesa, ormai scontata associata, sfruttata, significa ben altra cosa. Perlomeno facilita il pensarci sopra, l'esitazione di fronte al processo mistificante.¹⁸

- 1 V. Agnetti, *I: non commettere atti impuri*, in «Azimuth», 1, settembre 1959, pp. n.n.
- 2 I testi teorici di Piero Manzoni e di Enrico Castellani usciranno solo a maggio dell'anno successivo, sul secondo e ultimo numero: cfr. E. Castellani, *Continuità e nuovo* e P. Manzoni, *Libera dimensione*, in «Azimuth», 2, maggio 1960, pp. n.n.
- 3 G. Dorfles, "Comunicazione" e "consumo" nell'arte d'oggi, in «Azimuth», 1, settembre 1959, pp. n.n.
- 4 A. Galvano, *Le tigri impagliate*, ivi, pp. n.n.
- 5 Cfr. G. Zanchetti, *L'ammorfoosi del linguaggio. Alcune ipotesi intorno alla scrittura di Martino Oberto*, in *OMNIA. Martino Oberto, Opera virtuale - l'immagine della scrittura*, a cura di G. Zanchetti, catalogo della mostra, (Milano, ANS - Archivio di Nuova Scrittura, 9 aprile - 12 giugno 1992), Milano, 1992, pp 13-19; ora in "La poesia è una pipa...". *L'unità complessa del linguaggio nelle ricerche artistiche verbovisuali delle seconde avanguardie*, Milano, 2004, pp. 121-135 (in particolare alle pp. 132-133).
- 6 Si veda per esempio, *Principia* (1967), in *Rammentatore*, raccolta di testi «elaborati a partire da dichiarazioni e scritti di Vincenzo Agnetti» a cura dell'Archivio Agnetti di Milano: «L'opera rimanda alle esperienze di poesia visiva e a quelle letterarie del romanzo sperimentale.» In *Vincenzo Agnetti*, a cura di Achille Bonito Oliva e Giorgio Verzotti, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 23 febbraio - 1 giugno 2008), Milano, 2008, pp. 159-168, (alla p. 159).
- 7 La presenza di Carrega, operativa e di stimolo teorico, oltre che organizzativa e di divulgazione, tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta, meriterebbe una rivalutazione anche al di fuori dell'ambito ristretto della poesia visuale, in relazione al contesto della letteratura d'avanguardia, di Fluxus e del concettuale italiano. Si pensi, ad esempio, al significativo assemblage di esempi storici e recenti da lui pubblicato sotto il titolo *Costitutivismo del grafico in poesia* sul numero quadruplo dell'aprile 1966 di «Marcatré» (nn. 19/20/21/22, aprile 1966, pp. 363-365).
- 8 Cfr. Agnetti, cit., ill. a pp. 58-61, 65-66 e 74-77. Quello dell'annichilimento progressivo di ogni tentativo di argomentazione, di espressione e anche di comunicazione è ovviamente un luogo ricorrente e, in fondo, una cifra stilistica di Agnetti, dal romanzo «denarrativo» *Obsoleto* (Milano, Edizioni di Vanni Scheiwiller, 1967) alla *Macchina drogata* del 1968, con i suoi scritti *Oltre il linguaggio*, al *Libro cancellato a memoria* (1969-1970).
- 9 R. Barilli *La Nuova Scrittura: il riscatto del significante*, con note di V. Ferrari, U. Carrega, A. Oberto, M. Oberto, in «Data», 15, primavera 1975, pp. 25-29 (alla p. 25).
- 10 V. Agnetti, *Da: In allegato vi trasmetto un audiotape della durata di 40 minuti*, in «Data», 11, primavera 1974, pp. 24-31 (alla p. 24); il testo è pubblicato anche in *Vincenzo Agnetti. Tradotto, azzerato, presentato*, catalogo della mostra, Bergamo, Galleria Alessandra Castelli aprile 1974, Milano, 1974; *Vincenzo Agnetti. Immagine di una mostra*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Alessandra Castelli maggio 1974, Milano, 1974.
- 11 Idem, *Da: In allegato...*, cit., p. 30.
- 12 I. Calvino, *La squadratura*, in Giulio Paolini, *Idem*, pp. VI-XIV (alla p. XIII).
- 13 E. Montale, *Realismo non magico*, in *Satura*, Milano, 1971; ora in *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, 1996², pp. 343-344. Il suggerimento di una possibile lettura parodistica si ricava dal commento alla lirica di Riccardo Castellana: in E. Montale, *Satura*, a cura di R. Castellano, Milano, 2009, pp. 130-133 (alla p. 130).
- 14 E. Montale, *L'Arte Povera* (4 marzo 1971), in *Diario '71*, in «L'Espresso/Colore», a. XII, n. 51, 19

dicembre 1971, pp. 8-17; poi in *Diario del '71 e del '72*, Milano, 1973; ora in *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, 1996², p. 424.

- 15 P. P. Pasolini, *Satura*, in «Nuovi Argomenti», nuova serie, 21, gennaio - marzo 1971, pp. 17-20 (alla p. 20). Montale risponderà con le parole, non reticenti, di *Lettera a Malvolio*:

Non fu molto difficile dapprima, / quando le separazioni erano nette, / l'orrore da una parte e la decenza, / oh solo una decenza infinitesima / dall'altra parte. [...] // Ma dopo che le stalle si vuotarono / l'onore e l'indecenza stretti in un solo patto / fondarono l'ossimoro permanente / e non fu più questione / di fughe e di ripari. Era l'ora / della focomelia concettuale / e il distorto era il dritto, su ogni altro / derisione e silenzio. // Fu la tua ora e non è finita. / Con quale agilità rimescolavi / materialismo storico e pauperismo evangelico, / pornografia e riscatto, nausea per l'odore / di trifola, il denaro che ti giungeva. / No, non hai torto Malvolio, la scienza del cuore / non è ancora nata, ciascuno la inventa come vuole. / Ma lascia andare le fughe ora che appena si può / cercare la speranza nel suo negativo.

E. Montale, *Lettera a Malvolio*, 8 luglio 1971, in *Diario del '71 e del '72*, cit.; ora in *Tutte le poesie*, cit. pp. 466-467). E Pasolini replicherà a sua volta con i versi di Οὐτίς (in «Nuovi Argomenti», nuova serie, 27, maggio - giugno 1972, pp. 146-150).

- 16 R. Guttuso, *Vitalità del negativo* e *Appunto su Franco Angeli*, in «Nuovi Argomenti», nuova serie, 21, gennaio - marzo 1971, pp. 34-39 (alle pp. 34-35) e 39-41; ora in *Scritti*, a cura di M. Carapezza, Milano, 2013, rispettivamente alle pp. 1571-1578 e 602-605. Sulla mostra *Vitalità del negativo*, organizzata da Graziella Lonardi Buontempo per gl'Incontri Internazionali d'Arte e curata da Achille Bonito Oliva al Palazzo delle Esposizioni di Roma, si veda ora G. Sergio, *Ugo Mulas: vitalità del negativo*, Milano, 2010.
- 17 Guttuso, *Vitalità del negativo*, cit., pp. 37-39. Per altre considerazioni, per alcuni versi illuminanti, di Guttuso sulle ricerche artistiche più attuali, a cavallo tra anni Sessanta e Settanta, si veda, ad esempio, l'articolo *Arte Povera*, in «Notiziario», n. 31, 1968; ripubblicato *Mestiere di pittore: scritti sull'arte e la società*, Bari 1972, pp. 38-46; e ora in *Scritti*, cit., pp. 1336-1343. La "Pagina di diario" dalla quale è tratta la breve citazione all'inizio di questo saggio è: Renato Guttuso, *Pop art*, (1965), in Idem, *Mestiere*, cit., pp. 334-339; ripubblicato in Idem, *Scritti*, cit., pp. 1543-1546 (alla p. 1543).
- 18 V. Agnetti, *I discorsi sui discorsi...*, in «Data», n. 32, estate 1978, p. 31.

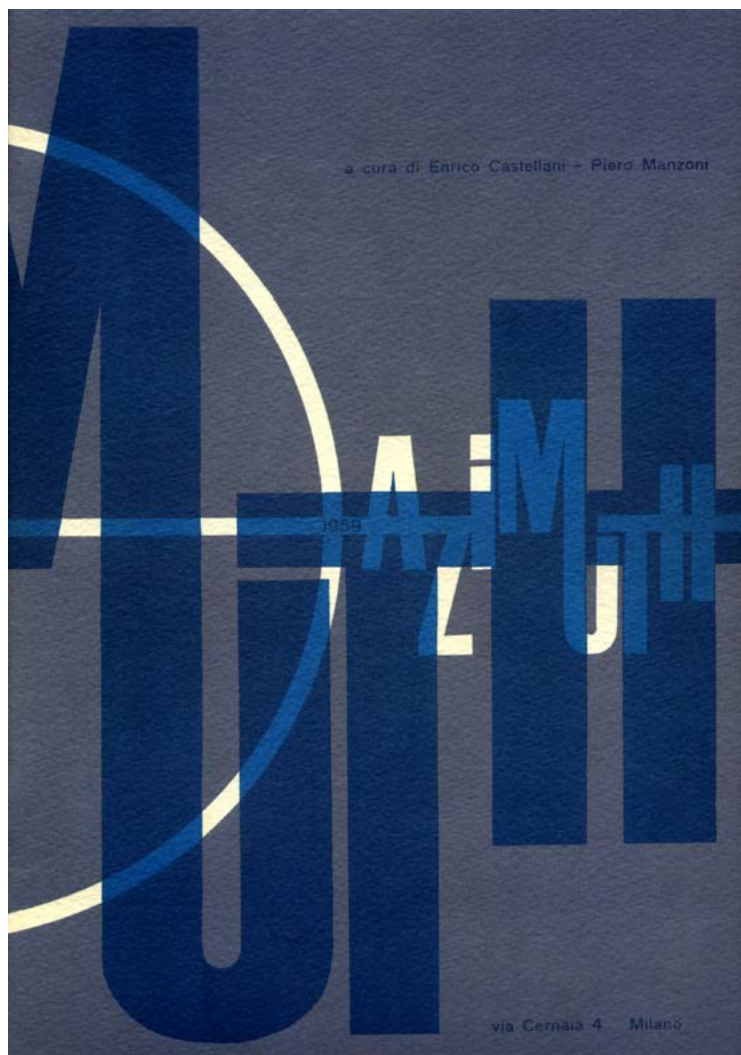


Fig. 1: «Azimuth», n. 1, [settembre] 1959

I: NON COMMITTERE ATTI IMPURI

Certi periodi santi, senza un minimo costruttivo, spaziano perfino di sopra, sembrano insignificanti, e all'anno pagano con troppa facilità li considerano tali. Eppure sono stati percorsi, graditi da una parte di noi.

Nella preponderanza — e per preponderanza intende la possibilità, concomitante e non di meno — di mettere tutto quello personale che, negato al momento, dogano la loro delibazione quando la critica come diritto psicologico. Il loro contributo, inteso tutto che potrebbe apparire buono, non è altro che desiderio autoriduzione.

Non tutti per esempio riconoscono il fascino documentaristico-antico della storia o meglio ancora dell'eclettismo biografico. Infatti leggendo la peripeteia e le congetture vicine dal nostro autore produttivo (giornalista, artista e scienziato) ci lasciamo di una eterna attenzione di ammirazione, di amore. Possiamo dire che quell'affetto soltanto, o in più o in un libro contiene la parte migliore di tutti gli affetti personali.

Ora però dobbiamo pure ammettere che queste piacevole ossessioni le proviamo anche nei nostri, a certe condizioni, in bilibitria ora.

Niente di male, anzi. Parteggio però queste cose di amore verso la cultura è facile parola della specializzazione.

Il tempo che noi dedicavamo un po' per ricomporre e un po' per riproporre — la situazione è relativa — è colui che si hanno proceduti in qualche parte spirituale, che si rimane qualche cosa significa che una parte di quel tempo si è stato coltore rigenero, perché della nostra maggioranza.

La preponderanza appunto appunto di queste nostre passioni. Non ce lo ac-

cegliono perché gli atti afferitivi non sono negativi e, quindi nel tempo periodo di intensità e cambiamento in abitudine. Senza capire il tentativo di complicità del silenzio. Un padre negato si paraliza mentre una mente rigenera, autoriduzione e il continuo che dopo tutto è costrutto.

Mfare fatto.

Inaspettatamente constatiamo che il mondo è diviso esclusivamente da affariti e da onirici. Tutti hanno qualche momento mancato da scoprire e dunque alla preponderanza, un silo, un pensiero, un attore. Perciò la tecnica ha di questi oraggi.

Soltanto si tratta di realizzazioni come esse ne cede a tutt'al più di espletarsi, ommissivi fa che si vuole, ma senza spreco di loro d'uso. Non importa. Gli operai sono sempre così impuniti, tutto è vendibile, non rivendibile. Al di là dei capitali non c'è forza d'immersione proiettiva che attende?

Vengono inaspettatamente avvertiti i critici, gli insegnanti, le banche portuali, le crisi spirituale, tutti coloro insomma che fanno parte dell'intermedietà terrena.

Almeno la società è ferma.

Ferma.

Archimede rivale i suoi vecchi amici, i suoi concetti, le sue macchine a vapore.

Ma quell'atmosfera non è possibile proseguire. Il libro è buono. Non ci si può curare. Iloni perfino a credere che si meglio così: — certe idee non mi sembra venute —.

Nonimporti.

Quasi quasi vorremmo fare una chiosata. Pagina ancora. Cerchiamo l'ultima di un sogno. Rimangono gli impuri con una frase un avvertimento, una dimostrazione anche.

Troppo poco. Occorrerebbe andare in profondità a portargli non c'è tempo. Ma la delibazione più dispendiosa ce la offre alcuni strani tipi d'impurità. Questi, ancora avvertiti del l'avvicinarsi, al momento opportuno si ripresentano alla chetichia costrutti e delitti come iloni dopo la società.

Fino a ieri impressione o approposito un tutto quanto i clienti inglesi e tradizionali. Ora, civili nuovi, materiali imperdibili, nella loro onestà sono a malincuore. Rimangono che sapremo fare anche quelli.

Sono così dotti che rimangono a prendere due perironi con una facecchia: eliminano un complesso e nello stesso tempo stampano a gallo.

E' divertente poi osservare come in avanti a tale cosa ritorna al loro, cioè non profano anche gli individuali più operativi. Piuttosto l'epidemia dilaga. Non è più il talento ma il tipo a decidere. La valorizzazione dei sentimenti contemporanei, cioè di quell'atmosfera che nella sua documentazione serve a guadagnare, a rivelare le giuste necessità per migliorare, pena alla storia dell'istituto e quindi dei più sprechi interessi.

Niente, la banca fa segno da tutto le parti sognano, anche i più riservati, si addega a commovente. L'ignoranza è il mantimento. Facilmente indifferenziabili si impressione. Ha un bel dire che si vuole obbligarli a impressione. Ha un bel dire che è possibile resistere la storia senza maltrattare le macchine e che nulla parole antichità di, sostituito. Al di là dei capitali la gente continua ad arruolare nella speranza di poter sempre arruolare. Il superamento fa paura a qualsiasi principio.

Finezza Agnati

VIVAS KUBIK

Fig. 2: VINCENZO AGNETTI, *I: non commettere atti impuri*, in «Azimuth», n. 1, [settembre] 1959

"COMUNICAZIONE" E "CONSUMO" NELL'ARTE D'OGGI

"Comunicazione" e "consumo" sono due termini-chiave per spiegare a una certa interpretazione dell'arte odierna. Tutte le domande di vocaboli più o meno esotici, tutti gli aggettivi, esaltati o deprezzati di senso critico, tutte le apparenze e opere poetiche dissacranti, liriche o sfiduciate che s'interviene agli attorno ad opere d'arte (e di pseudo-arte) non cambiano, il più delle volte, che ad una condizione ancora maggiore: «consumo», come il pubblico latino che tentava opera di trovare un'intenzione lirica, un vago senso di mondo delle cose (sempre un oggetto coltista o un simulacro surrealista) li dice non gli appaiono che macchine, spunti, elementi (simbolici, inventati, creati), comodi, rimane lo stesso artista, che, convinto per un breve istante d'aver trovato un senso artistico su cui costruire, una puntellatura su cui ancorarsi, s'accende d'essere ridotto di bel nuovo alla abstrazione: senso offuscato di portabile altro, senso manipolato di, inibisce gli aspetti.

Ma perché ha detto dissei che le due parole: "comunicazione" e "consumo" costituiscono una chiave per la comprensione dell'arte odierna? Perché è soprattutto una funzione comunicativa quella che può permettere il sopravvivenza d'un'arte che ha meno ogni punto con la ragione, con la ragione e la finalità tradizionalmente intese. Solo una funzione comunicativa — che non ha bisogno d'essere figurativa o simbolica, che possa essere agitata, gestita, comunicata — ma che diventa pure in qualche maniera presenziale quella particolare ormai dell'essere artistico in un'azione e pubblica. Che dovrà dunque far sì che l'opera d'arte (e la bella cosa non deve "dipendere" o "stare") possa poter trattenere anche di fatto, avere, essere, (e di fatto e quindi altri) non materiali vengono ad essere utilizzati quali nuovi media d'una comunicazione (plastico-comunicativa) non mai interrotta e ininterrotta, rispettata la sua autonomia, diretta. Ingegneria e discorso, nel senso cioè di permettere il trasferimento, non gli è concesso esprimersi (che non è questa la funzione che si richiede, oggi, all'arte visuale), ma per lo meno d'immaginare, di manifestare, di stabilire termini.

Ma non basta essere comunicativa sulla necessità comunicativa dell'arte d'oggi (e nel rifiuto d'averne l'immagine di chi prevede addirittura l'assenza d'un'arte di comunicazione o un'arte di subcomunicazione, di non-comunicazione, dominata al suo solo profilo, e deve essere e restare "idonea" e sopravvissuta a'annullarsi perché questo sopravvivere è un problema deriva la "teoria dell'arte", e, si così fare. Bisognerebbe infatti ogni artista ad innagare un senso estetico alla sua opera nel più profondo degli usi — del leggere letterario che per lo funzione potrebbe essere esplicitamente «effettivo» —). Saper se altri punto, dunque, bisogna rimanere: sulla ragione del consumo dell'opera d'arte ai giorni nostri.

Il quarto aspetto di consumo, e cioè questa interpretazione come della novità superiore dell'opera, a giustificare la necessità d'una equivalente rapida alla creazione della stessa, ad avere una rapida ed immediata natura della tecnica e degli stili, che porta con sé l'irreversibile valore.

«Irronunciabilità» di prodotti artistici rimane un problema di compatibilità. Solo che ogni compatibilità questa particolarmente ragione che conduce — agli come non mai — ad un'immagine avvicinata di modo e di stile, avrà anche trovato, forse, una qualche apparenza del momento, che può — e, ad un tempo, stessa — l'artista moderno.

Gillo Dorfles

AZIMUTH

a cura di Enrico Castellani e Piero Manzoni via Cervino 4

EPJ editoriale periodici italiani Milano - 1959

- F. Agazzi
- A. Ajdari
- F. Agazzi
- N. Balottrini
- C. Ballo
- S. Bock
- K. v. Dörmann
- A. Donatoni
- E. Castellani
- K. F. Dohmann
- S. Duggale
- F. Durand
- C. Dorfles
- C. Estienne
- E. J. Fisher
- L. Fontana
- A. Galvano
- C. Halasz
- J. Jahn
- Kenny
- Y. Klein
- C. Lando
- S. Leno
- H. Mack
- P. Manzoni
- G. Merata
- C. Meyer
- C. Novati
- E. Pagliarini
- L. Pini
- F. Piva
- M. Rosella
- M. Rosella
- J. Sanders
- J. Schoorens
- E. Schumacher
- K. Schultze
- S. Taji
- Y. Tani
- A. Tallier
- J. Wageman



J. JAHN

Fig. 3: GILLO DORFLES, "Comunicazione" e "consumo" nell'arte d'oggi, in «Azimuth», n. 1, [settembre] 1959

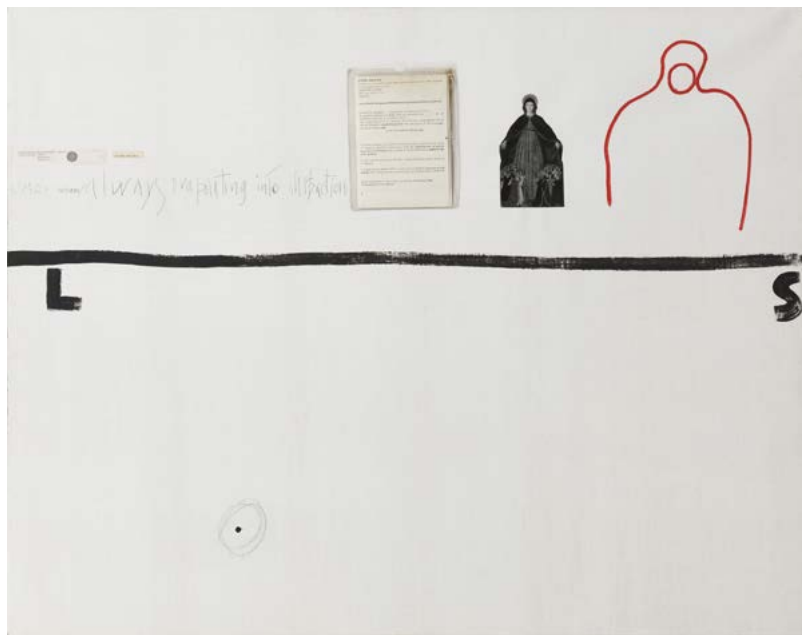


Fig. 4: MARTINO OBERTO, *Intorno / always evaporating into abstraction*, 1963, matita, acrilico, collage e assemblage su tela, 95 x 120 cm, Fondazione Museion, Bolzano, collezione ANS, Archivio di Nuova Scrittura - Paolo Della Grazia, fotografia di Augustin Ochsenreiter

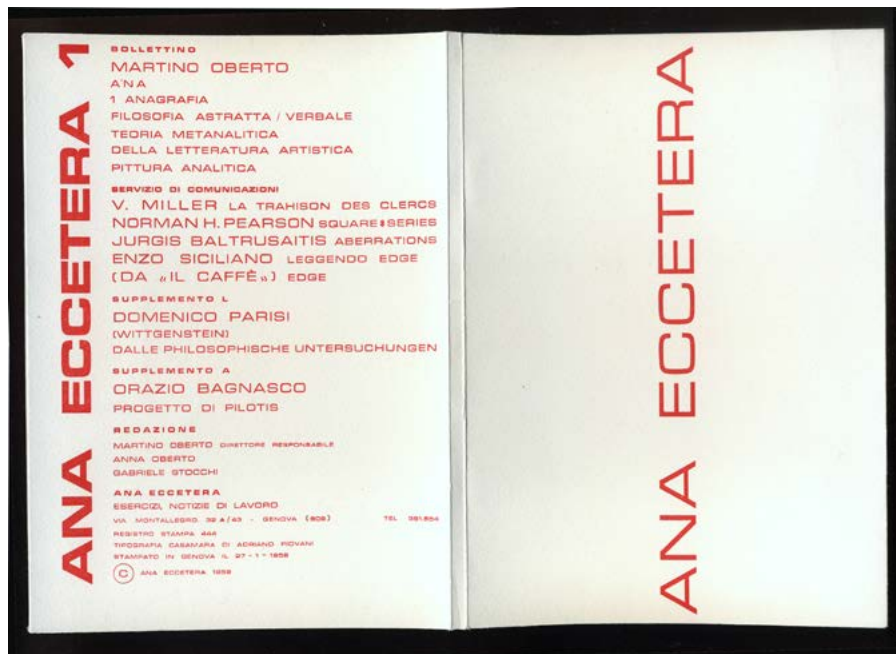


Fig. 5: «Ana eccetera», n. 1, Genova, 27 gennaio 1959

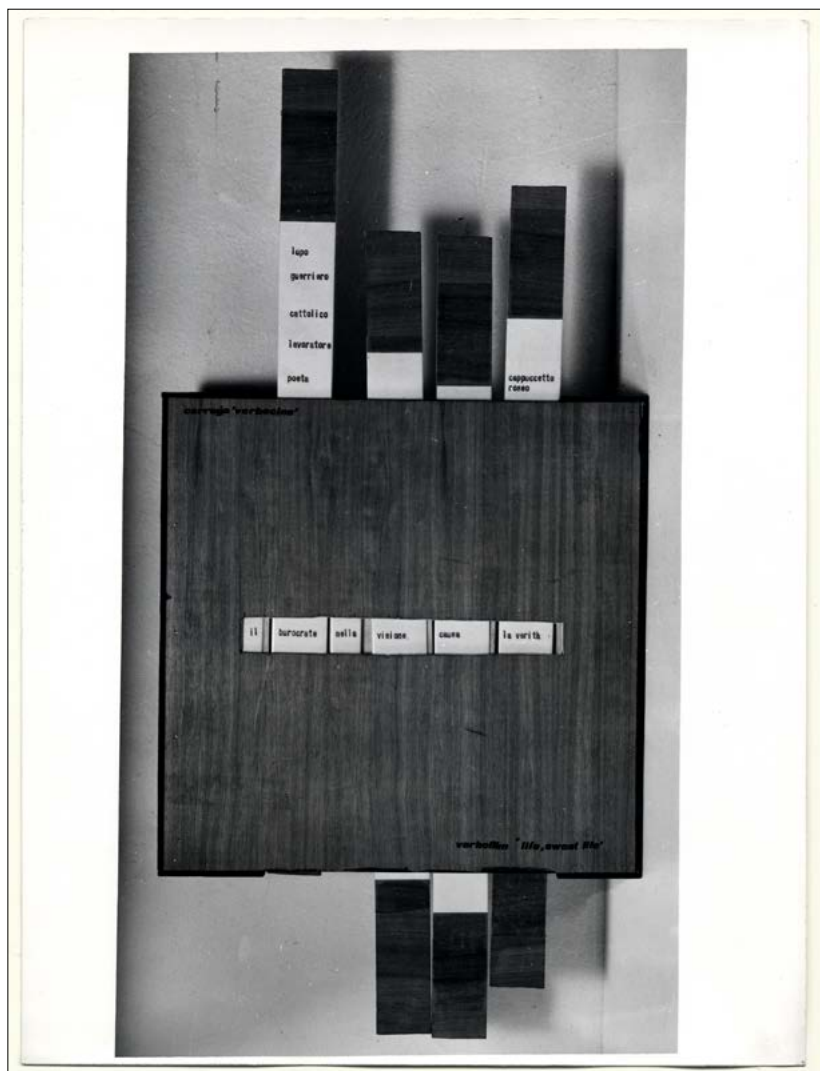
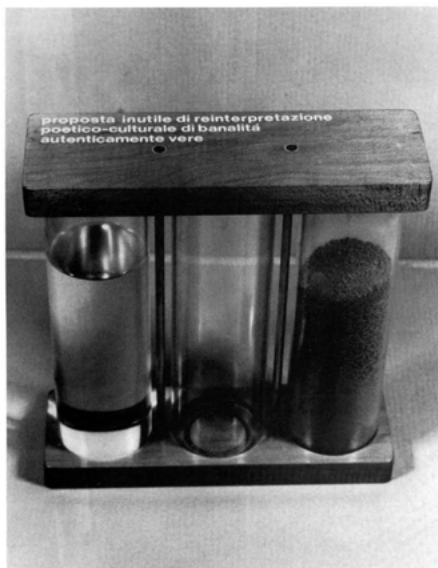


Fig. 6: UGO CARREGA, *Permutatore manuale*, 1964, riproduzione fotografica, Mart, Rovereto, collezione ANS, Archivio di Nuova Scrittura, Fondo Fraccaro-Carrega



LA NUOVA SCRITTURA

Il riscatto del significante



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.

Vincenzo Ferrari

Vincenzo Ferrari è nato a Cremona nel 1941, vive e lavora a Milano. Ha frequentato l'Accademia di Belle Arti di Brera presso la scuola di G.F. Ubellini. Nel 1971 ha pubblicato «Corno di de-culturizzazione» e «Progetto per una coscienza banale», esposti alla 38ª Biennale di Venezia nel 1972. Ha collaborato con Ugo Carrega e Laura Alvini all'ultimo anno di attività del Centro Tool e, come redattore, alle riviste «IN» e «IN PIA». Con U. Carrega e C. Salocchi ha realizzato il film «Oggetti soni e oggetti molati» per la 15ª Triennale di Milano. Sue opere sono state esposte in gallerie e musei italiani e internazionali.

RENATO BARILLI

Non ci sono oggi termini, e relativi concetti, più diffusi di quelli, felicemente introdotti dalla linguistica saussuriana, di significante e di significato. Costituenti essi una coppia strettamente avvinta, si dovrebbe supporre una pari fortuna per ciascuno dei due. E invece, se si va a vedere, si può constatare che il primo, cioè il significante, è stato vittima di una specie di *escamotage*, e questo *ab origine*, al momento stesso del concepimento iniziale ad opera di Saussure. O meglio, l'*escamotage* ne ha colpito una delle due facce in cui esso si deve considerare a sua volta articolato. Il significante infatti si dovrebbe distinguere dalla sua controparte, il significato, come l'elemento che nel connubio porta gli aspetti fisici, o diciamo anche estetici, pur di prendere quest'ultimo termine secondo il suo etimo greco, come relativo cioè a tutto ciò che riguarda la sensorialità; laddove l'altra faccia, sempre per usare termini di derivazione greca, è di natura noetica. Il significante insomma come suono, se dell'atto linguistico consideriamo la versione orale; o come traccia grafica, se ne consideriamo quella scritta.

Ma si sa che appunto già Saussure si affrettava a riversare in ambito noetico quel suo parto troppo sensuoso, e quindi a suo parere pericolosamente incontrollabile. Egli infatti precisava subito che per significante non si deve intendere tanto l'evento fisico suono, quanto l'immagine interna che ne riceve la nostra vita psichica: aprendo con ciò gravi problemi epistemologici, che qui non è certo il caso di riesaminare. Basti sottolineare l'inevitabile traduzione appunto in termini noetici che così il significante subiva: non era più un atto di 'aisthesis' che ne chiamava in causa uno di 'noesis', ma già così nasceva una specie di cortocircuito 'noesis-noesis', o se si preferisce, 'noesis-noema', dato che la differenza tra i due elementi della coppia si trasferiva tutta in un gioco di ruoli opposti attivo-passivo, ma entrambi fatti della stessa sostanza mentale o psichica, o in ogni caso non-fisica, non-estetica.

Hjelmslev, tanto per accennare a un altro padre della linguistica contemporanea, non cambiava certo le cose, anzi le ribadiva, veniva in qualche modo a sancirle, decretando una netta distinzione tra la materia del significante e la sua forma; si sa anche che il suo interesse, in quanto linguista, cadeva tutto

25

Fig. 7: RENATO BARILLI, *La Nuova Scrittura: il riscatto del significante*, con note di Vincenzo Ferrari, Ugo Carrega, Anna Oberto, Martino Oberto, in «Data», n. 15, primavera 1975, p. 25

