

RICCARDO BOGLIONE, **Le parole e le cose, le parole come cose: letteratura tridimensionale in Italia (1963 – 1974)**

La convulsa stagione degli anni sessanta a livello letterario in Italia, con una sua coda negli anni settanta, oramai quasi un *topos*, non si esaurisce certo con il pur nutrito catalogo di rotture sistematiche delle scritture dominanti in quel momento da parte dei membri del Gruppo 63: è anzi ben più articolata e spinta quando si sondano altre esperienze, sovente contrastanti con quelle del Gruppo, proprio in virtù di una maggiore radicalità delle proposte. Il lavoro dei promotori della rivista *Ana Eccetera* a Genova, degli autori che ruotano attorno a *Documento Sud* a Napoli, di Emilio Villa e Mario Diacono a Roma, di nuclei satellitari al Gruppo 63 come il Gruppo 70 e il Parasurrealismo di Adriano Spatola, tra gli altri, immergendosi a capofitto nelle correnti verbovisualiste e fonetiche e di altre tendenze internazionali, producono un corpus testuale alternativo all'alternativa della Neoavanguardia ufficiale italiana, dove domina assoluta la volontà di espansione illimitata del concetto stesso di letteratura. Nel coacervo di esperimenti che attraversano il periodo che va dall'inizio degli anni sessanta alla metà dei settanta palpita quell'atteggiamento sperimentale che «porta a fare del testo poetico un oggetto che sfugge alla nozione di stile e alla corrispondente categoria mentale» e a quell'«interlinguaggio» che «pretende di presentarsi sia all'operatore che al fruitore come metodo dell'avventura, come sistema del disordine»<sup>1</sup>. In questo contesto di crollo delle barriere disciplinari e stilistiche, ma anche «tecniche», la parola, il testo, si può confrontare direttamente con la realtà, fuor di metafora. E dunque, se «il teatro si fonde con la scultura, la poesia diventa azione, la musica si fa gesto»<sup>2</sup>, la letteratura può trovare nuovi supporti che alterano i suoi valori prettamente linguistici, aggiungendo significazione. In questo lavoro ci occuperemo di fare una ricognizione della poesia solida, cioè dell'incontro fra parole e oggetti, fra testi ed elementi tridimensionali, che è una delle tante strade percorse in quel momento in vista di uno

---

<sup>1</sup> Spatola (1978), p. 3.

<sup>2</sup> Spatola (1978), p. 4.

sfruttamento totale della potenzialità poetica attraverso la sua mescolanza con l'extra-letterario.

Dunque, una delle evidenti necessità per alcuni autori della neoavanguardia, nel sistematico rovesciamento delle abitudini letterarie fin lì stratificatesi, e, in parte ma in perfetta prestazione, al centro di quell'idea, appena evocata, di poesia totale espressa da Spatola – volta a conquistare una *poiesis* a tutto tondo che unisca «varie direttrici di marcia legate ad una fitta rete di rapporti e di scambi»<sup>3</sup> – è quella di prendere per i capelli il linguaggio, stratonandolo fin fuori dalla dimensione «cartacea». Il *modus operandi* sarà dunque l'emigrazione del verbale da volumi tradizionali, più o meno limitati nelle tirature, o da quadri più o meno seriali, verso la realtà tangibile, realizzando la spezzatura dal (e sprezzatura del) confinamento nelle superfici piatte dei fogli, per quanto bizzarri possano essere questi ultimi a livello di forma e legatura. Come ricorda bene Stelio Maria Martini, una volta che si impiega una lingua «totale», in cui l'espressività dilata i contorni del letterario e cerca di esaurirne «ogni» possibilità, si perviene anche ad un «uso totale della lingua [che] prima o poi porta ad aprire all'extraverbale, se non si desidera girare in tondo perpetuamente, cioè ripetersi all'infinito»<sup>4</sup>.

Se parlare di testo scultorio può apparire un poco fuorviante (e non esente di echi grandiloquenti) ci si può riferire forse a questa categoria ibrida come a una letteratura tridimensionale, e tentarne una (precaria) definizione: si ha quando il supporto del testo non è limitato alla carta piana, ma viene fatto interagire con elementi a tutto tondo, con rilievi, con oggetti, e materiali altri (gomma, plastica, vetro, ecc.) o quando esso stesso si fa oggetto: quando diviene cioè quella che si potrebbe nominare una letteratura solida, statuaria. Il regno di cui questi testi tridimensionali fanno parte non è di facile definizione, poiché considerarne il solo ambito plastico ridurrebbe evidentemente il protagonismo linguistico degli stessi (che negli esempi che seguono non è elemento fra i molti, ma nucleo centrale e accentrante), e parimenti l'intreccio fra il testo, che ha, per via della sua storia, la tendenza ad essere percepito su di una superficie piatta, e una, invece, superficie a tre

---

<sup>3</sup> Spatola (1978), p. 4.

<sup>4</sup> Martini (1999), p. 36.

dimensioni, ne adultera incontrovertibilmente la percezione, facendolo oscillare fra campi che in generale rimangono separati, mettendo in discussione, ancora una volta, la letteratura e i suoi modi di consumo e introiettamento. I casi non si presentano in grande quantità, e sicuramente in maniera meno articolata rispetto ad altre strategie neoavanguardiste in uso al momento; nondimeno, la letteratura tridimensionale è stata praticata da molti dei protagonisti di quella congerie di gruppi che cercavano sistematicamente di modificare la relazione del lettore col testo, e dello scrittore con la società, attraverso l'alterazione dei modelli egemoni di scrittura.

### **L'increspatura, la piega, il rilievo**

Sulla soglia di questa tendenza a rendere il linguaggio oggetto, o perlomeno ad una integrazione totale fra verbo e «cose», si possono porre due esperimenti, assai diversi, ma che testimoniano entrambi di quella trazione che la parola viene subendo ad uscire dai suoi confini abituali, a protendersi fuori, letteralmente, dal pezzo di carta dove solitamente la si confina. Sono del 1963 le prime «carte arronsignite» (parola che in dialetto genovese, la città di provenienza del poeta, vuol dire accartocciate) di Ugo Carrega<sup>5</sup> [Figura 1].

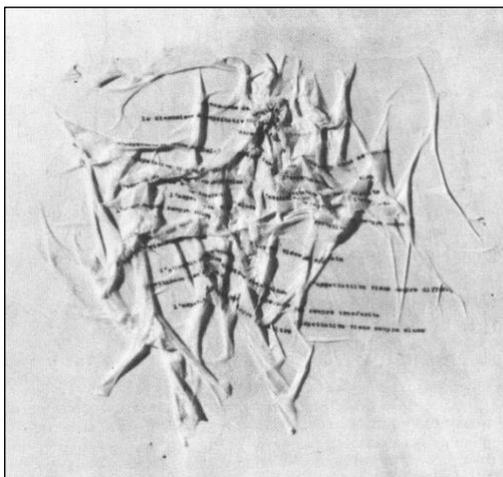


Figura 1: Carrega



Figura 2: Carrega

---

<sup>5</sup> Ugo Carrega (1935-2014), poeta visivo, saggista, traduttore e gallerista. È stato tra i fondatori della rivista *Tool* (1968), *aaa* (1969) e di vari centri di ricerca e gallerie a Milano, dove ha promosso a lungo la scrittura verbovisuale. Nel 1988 ha fondato, con Paolo della Grazia, l'Archivio di Nuova Scrittura (oggi custodito al MART di Rovereto, all'interno dell'Archivio del 900). Ha pubblicato numerosi libri, tra cui si segnalano *Poemi per azioni* (1969), *Teoria del segno grafico come cosa* (1970), *La porta ap(o)erta* (1976) e *Il grande bianco* (1988).

Per lo stesso Carrega – che nella sua formulazione di una scrittura simbiotica sperimenterà costantemente l’uso di elementi materici affiancati alle parole – questa corrugazione del supporto dove si trovano le parole, equivale davvero ad un primo, pur piccolo, passo verso una integrazione del tridimensionale al verbale che aggiunga una dimensione ulteriore rispetto a una scrittura indifferente al suo supporto. Qui ad essere indagata allora è «la matericità della carta, il grande aureo supporto della fonografia»<sup>6</sup>, che è poi il supporto (falsamente) naturale legato alla trasmissione letteraria, dai papiri in avanti: viene maltrattata però non per una sorta di gesto iconoclasta, che sarebbe abbastanza modesto nei presupposti (in fondo l’accartocciamento di fogli è praticato su larga scala, quotidianamente, in ogni scuola e ufficio), ma per il contributo fondamentale della carta alla fruizione di ciò che la medesima porta inscritta su se stessa, il testo, che certo qui, per «quel che ne resterà leggibile, entrerà nella lettura casuale»,<sup>7</sup> e tuttavia imprimerà al supporto oltre ad un primato d’impatto, una partecipazione al momento dell’interpretazione: il foglio può venire lavorato, mutando così il significato dei messaggi che porta, diventando «testo» esso stesso. Carrega, negli anni settanta, agirà ancora in senso distruttivo sulla carta, producendo una serie limitata di libri parzialmente bruciati, intitolati «*book of fire*» [Figura 2]: volumi preesistenti, di altri autori, che vengono dati alle fiamme, fino a far perdere le tracce della loro identità (pur preservando parte del testo e in generale i tratti distintivi dell’oggetto), cambiando naturalmente la fisionomia dei tomi, e ancora una volta, la loro significazione ultima: così ridotto il libro è percepibile non solo come libro ma anche come mero oggetto ferito. Come lucidamente chiarisce Carrega:

*La scrittura è servita ai notai, ai burocrati, ai commercianti, ai politici, ai truffatori in genere. Ora la scrittura deve anche tornare a servire l’uomo. E il supporto ha una parte fondamentale in questo processo. Il supporto della scrittura verbale è neutro. La carta non dice. Si limita ad ospitare i segni. Si limita ad essere bianco sotto nero. La parte assente, il significato, ha la predominanza assoluta. È l’idealismo più totale. La materia viene relegata a mero servizio dell’idea. [...] Ma se il supporto cambia? Se il supporto diventa a sua volta significante (un significante)? Il segno dovrà innestarsi in questa*

---

<sup>6</sup> Carrega (1985), p. 26.

<sup>7</sup> Carrega (1985), p. 26.

*matericità e assumere esso stesso delle complicità materiche che lo faranno diverso.*<sup>8</sup>

## Universo pop

Un percorso, per così dire, cartaceo, ma preponderatamente mimetico della realtà (benché, storicamente, in senso grottesco o ridicolo) è quello del *pop-up*, forma che stranamente è stata, in generale, snobbata dagli esperimenti delle neoavanguardie (e, fondamentale, anche da quelli delle avanguardie storiche). Il *pop-up*, o libro mobile, ha una storia molto antica, e una tradizione alta, giacché le prime prove in tal senso furono compiute già nel XIII secolo dal mistico spagnolo Ramon Llull. La storia del *pop-up* si articola fondamentale su due direttrici, una scientifica (ad esempio inserti staccabili e removibili nei libri di astronomia ed anatomia lungo tutto il rinascimento e oltre),<sup>9</sup> e l'altra, soprattutto dopo la metà del XVIII secolo, legata alla letteratura per l'infanzia, e dunque di mero intrattenimento, pur con un lato educativo abbastanza spiccato. Gianni Emilio Simonetti<sup>10</sup>, già attivo all'interno dell'Internazionale Situazionista, incentra molta della sua attività creativa attorno al concetto di *détournement*, la sovrapposizione di elementi preesistenti, incongrui uno all'altro. Celebri i suoi fumetti «detournati», spesso popolati da personaggi reazionari (come i cowboy di *Tex* o i poliziotti di *Diabolik*) in cui i dialoghi dei *balloons* vengono sostituiti con frasi di dottrina marxista, o di matrice direttamente situazionista. L'effetto che ne si ricava è molto efficace, anche perché spesso gli aforismi scelti sono molto

---

<sup>8</sup> Carrega (1999), p. 239.

<sup>9</sup> «In the *Astronomics Caesareum*, published at Ingoldstand in 1540, is an assemblage of coloured movable parts with which the position of Mars can be determined at any given time. In Jacques Bassantin's *Astronomique Discours*, printed at Lyons in 1577, an intricate circular diagram with moving parts is provided [...]. And in Gallucci's *Coelestium Corporum*, produced in Venice in 1603, no fewer than fifty-one diagrams are to be found with volvelles and movable pointers». Peter e Iona Opie "Books That Come to Life" citato in Haining (1979), p. 9.

<sup>10</sup> Gianni Emilio Simonetti (1940). Filosofo e artista, è una delle personalità più prominenti della controcultura radicale degli anni sessanta e settanta. Vicino all'ambiente situazionista e partecipe dell'esperienza Fluxus in ambito musicale e pittorico, Simonetti ha pubblicato alcune «prove» letterarie, pur senza continuità. Il suo volume più celebre, un libro-collage di documenti sui movimenti *underground*, è ... *ma l'amor mio non muore* (1971).

densi, e difficili da cogliere nella loro articolazione ad una prima lettura rapida, la lettura che in genere è, o meglio era, riservata ai fumetti.

Nel 1968 Simonetti si avventura nel campo della letteratura, creando ciò che credo sia un *unicum* nella narrativa italiana. Una simile struttura si trova invece nella Francia surrealista, in uno dei rari sogni-oggetto, ricreazioni plastiche delle proprie esperienze oniriche, creati da André Breton<sup>11</sup>. Ma quella di Simonetti, non è una tavola, o una scultura, bensì la «pagina» di un ipotetico romanzo, che si apre a *pop-up* rivelando una strana costruzione di oggetti e parole, che equivale, in effetti, ad un *détournement* del romanzesco illustrato: solo che le illustrazioni saltano fuori dal loro contesto, e il materiale verbale è ridotto a qualche lacerto [Figure 3 e 4].<sup>12</sup>



Figura 3: Simonetti

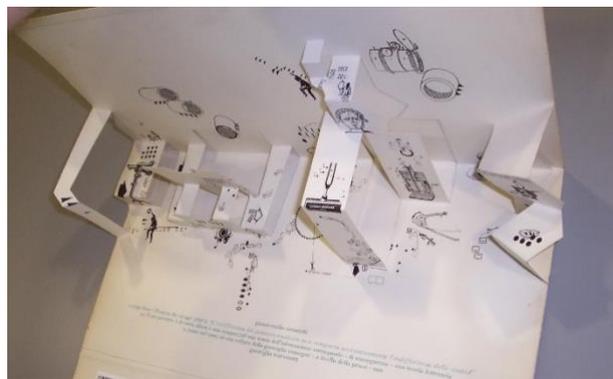


Figura 4: Simonetti

Il titolo stratificato *A page from ANalyse du vir.age'* è araldo di un carosello di simboli grafici (si distinguono fra le altre cose un disegno preparatorio per il *Grande vetro* di Duchamp, antichi disegni anatomici, mobilio ottocentesco, elementi di disegno architettonico, forbici, lo strumento principe del *détournement*) e verbali (citazioni russe da Maiakovskij, un «ES» con speculare gemello, che richiama la medesima psicanalisi del titolo ma anche le iniziali dell'autore, ambigue insegne pseudo-pubblicitarie come «Mate-Here»,

---

<sup>11</sup> L'elemento ludico associato al pop-up è presente in *Rêve-objet* (1935) di Breton: contiene porte chiuse da aprire, che rivelano contenuti sorprendenti: «Questo gioco è quello degli spostamenti e delle condensazioni del sogno, ma quasi racchiuso e miniaturizzato in una 'maquette'. È possibile costruire un modello ridotto del sogno? O la «maquette» è sempre quella di un sogno perduto che il soggetto s'ingegna di ritrovare? Questo piccolo teatro di segreti funziona per accumulazione di indizi, ma ciò che esso designa è in realtà la *frontiera* stessa del sogno [...], poiché essa si trova trasformata in significante, in segno grafico, in elemento che entra in un "gioco dell'oca" di nuovo genere». Gabellone (1977), p. 140.

<sup>12</sup> È invece del 1967 il famoso libro d'artista di Andy Warhol, *Warhol Index*, che sfrutta ampiamente la tecnica del pop-up, ma dove sono praticamente assenti elementi verbali collegati ai medesimi.

a metà strada fra l'incitazione, in inglese, ad «accoppiarsi qui» e la distorsione di un personaggio romanzesco come Mata Hari), in un *bric a brac*, reso particolarmente ostico dall'intreccio verboiconico, ma anche più appagante, a livello tattile e d'intrattenimento, di ciò che potrebbe essere la medesima rappresentazione "piana", proprio per via di quegli elementi che emergono e mutano a seconda dell'angolazione che si dà alle pagine. Come osserva acutamente Germano Celant «ce livre rappelle de littérature enfantine où un grande nombre de données visuelles préparent la compréhension, de la part du lecteur, de la phrase, ou du récit»<sup>13</sup>, distendendo la scrittura di Simonetti che, in sede critica (la sua precipua occupazione è di filosofo) è a volte talmente intensa e complessa da rasentare l'incomprensibilità. Sardonica anche la nota che accompagna il testo e che vale la pena riportare per intero: «L'indifferenza del pensiero analitico non comporta necessariamente l'indifferenza della sintesi. (se il suo percorso è di carta, allora è una mappa) (ad una teoria dell'informazione corrisponde – di conseguenza – una teoria letteraria, o come nel caso, ad una cultura della guerriglia consegue – a livello della prassi – una guerriglia tout-court)»<sup>14</sup>. Si è concordi che

*chez Simonetti [...] les refus de l'esthétique, gâtée par les médias traditionnelles et institutionnelles ne deviant pas de produits/prétextes «indifferent» [...] ou de concrétions de matériaux pleines d'énergie, [...] mais des objets marginaux, comme ce livre, entre autres, doté d'un personnalité mais, par leur définition même, ils se détachent plus facilement du «corps» d'une oeuvre préalablement sans corps.*<sup>15</sup>

Per Simonetti è appunto il «virage» (una età, *age*, dell'uomo, *vir*), il viraggio, mutamento di rotta definitivo di un fare letterario consolatorio piccolo borghese, che non può che rivoltargli contro i propri strumenti seduttivi e didattici, in questo caso legati all'infanzia: il *pop-up* pervertito, adulterato (anche nel senso di reso adulto, come falsa etimologia), è l'intrattenimento che si protende verso il lettore, e lo prende per il bavero dello stupore, guidandolo (il libro è anche una mappa) ipoteticamente verso la sua guerriglia culturale, testimoniando in fondo che «c'è qualcosa di costruttivo nel nihilismo dei buoni libri: nel

---

<sup>13</sup> Celant (1981), p. 262.

<sup>14</sup> Simonetti (1968), p. n. n.

<sup>15</sup> Celant, p. 262.

mandare in malora il mondo sanno inventariarne le rovine»<sup>16</sup>, come Simonetti ha sentenziato anni dopo<sup>17</sup>. È tempo però di uscire finalmente dai libri, posarli, e occuparsi di altre «solidificazioni letterarie».

### **Chiare, fresche e dolci acque: scrittura a mollo**

È interessante notare come l'acqua, di certo un tema letterario capitale, giochi un ruolo primario nella poesia tridimensionale operata da alcuni neoavanguardisti che saggiano l'integrazione fra lingua e oggetto, seppur in contesti e con risultati diversissimi. Se si segue un mero ordine cronologico, si incontra l'operato di Emilio Villa<sup>18</sup>, sorta di ipersperimentalista che funziona da modello per molti degli autori qui citati (Spatola *in primis*), con uno dei suoi esperimenti extra-letterari più affascinanti e riusciti: le *Idrologie, palle giranti* costruite verso la fine degli anni sessanta. Bisogna però fare un lungo passo indietro, perché è alla fine degli anni quaranta che il poeta lombardo inscena una vera e propria performance, secondo quanto ricostruito da Tagliaferri, i cui elementi essenziali, sono (poesia a parte), delle pietre (figura ricorrente nella produzione villiana) e l'acqua di un fiume. Il rito in questione, dal nome *I sassi nel Tevere*, vede Villa infatti che getta alcune pietre nel fiume capitolino «dopo avervi scritto sopra dei brevi testi: un'azione perfettamente in linea con quanto egli scrisse più volte a proposito dell'arte intesa come atto fuggente e irripetibile»<sup>19</sup>. La brama di raggiungere una scrittura a-categoriale (Villa elude sistematicamente una divisione netta fra scrittura critica, poeticamente organizzata, e scrittura poetica, sovente marchiata da ingegnosi rilevamenti critici), e «originale», cioè legata ad una sorta di presemantismo, porta Villa in più occasioni ad abbandonare la carta

---

<sup>16</sup> Simonetti (1998), p. 257.

<sup>17</sup> Vale la pena ricordare che Simonetti aveva già impiegato, seppur in maniera meno complessa, il pop-up nel catalogo di una sua mostra personale alla Galleria La Bertesca di Genova nel 1967.

<sup>18</sup> Emilio Villa (1914-2003) è stato uno dei poeti sperimentali e critici d'arte più influenti – per quanto abbia sempre agito in circuiti laterali all'*establishment* – sulle neoavanguardie italiane, sia pittoriche che letterarie. Ha tradotto, fra le altre cose, l'*Odisea* di Omero e l'Antico Testamento. Suoi scritti d'arte sono stati pubblicati in *Attributi dell'arte odierna* (1970, 2 ed. 2008) mentre buona parte della sua vasta produzione in versi è stata riunita nel libro *L'opera poetica* (2014), a cura di Cecilia Bello Minciocchi.

<sup>19</sup> Tagliaferri (1998), p. 146.

e guardare altrove, «a travalicare ogni paratia disciplinare e a fondere il linguaggio poetico e critico con l'immagine visiva, e poi questa con un contesto che sfuma [...] nella realtà extralinguistica»<sup>20</sup>. Così intorno al 1968, Villa – assieme agli artisti Silvio Craia (che le progetta) e Giorgio Cegna (che collabora ai testi) – fabbrica queste *Idrologie*, una serie di «sfere di plastica colorate riempite d'acqua e di grandi lettere tipografiche»<sup>21</sup>. [Figure 5 e 6].



Figura 5: Villa



Figura 6: Villa

Si tratta di grosse sfere trasparenti, alcune neutre, altre dalla base rossa, riempite a metà dall'acqua, sulla quale galleggiano sia sfere più piccole (in alcuni casi) sia lettere (in altri), e dove vengono riflesse le parole, che in tipico stile collage/decollage di lettere, sememi, ma anche brani più lunghi scarsamente leggibili, sono riprodotte a più colori (ma il nero è prevalente) sulla superficie plastica. È chiaro che spostando la sfera e il liquido ivi contenuto, cambia sia la posizione degli elementi galleggianti, sia il riflesso provocato dall'incontro dell'acqua e della luce, e non è casuale che due foto che ritraggono questi «manufatti» presentino la sfera tenuta fra due mani, in controluce.

Molte delle ossessioni villiane, fra cui l'impossibilità di fissare il linguaggio, perpetuamente mobile, duttile alle manipolazioni, il caso, e le risonanze mitiche dell'elemento idrico, fanno delle *Idrologie* non un mero *divertissement*, ma una felice

---

<sup>20</sup> Tagliaferri (1989), p. 18.

<sup>21</sup> Grana (1991), p. 603.

incarnazione di alcune tematiche, perlomeno a livello concettuale, del poeta. Ciò è anche dimostrato dal fatto che a quattro anni dalla loro realizzazione, Villa pubblica un piccolo libro che riproduce alcune foto dei globi, e vi aggiunge un testo «esplicativo», cosa rarissima, in quanto esistono pochissimi interventi critici di Villa riguardo al proprio lavoro di poeta. La sfera, «partogenetica» e «planetica»<sup>22</sup>, è assunta evidentemente come simbolica al massimo grado, un sorta di micromondo, in cui svanita la componente «terrena», rimane quella acquatica, un universo concluso, in cui la circolazione del *verbum* è finalmente emancipata e con esso i suoi frequentatori, giacché, ancora Villa, «basta rotolare con le sfere, per sentirsi liberi, spediti dagli intralci della pubblica persuasione, e dal pubblico vaniloquio»; e dove per la perfezione del contenitore e del contenuto, questo liquido pseudoplacentare che scioglie la verbalità, «tratta [...] di tentare il massacro svelto e soave di ogni qualifica di linguaggio, in direzione di senso e di non senso»<sup>23</sup>, e dove si realizza, tridimensionalmente, quella «'poesia aurorale' che [...] aspira a cogliere i ritmi più elementari di una natura libera dall'alienazione prodotta dalle determinazioni intellettualistiche e teologiche del pensiero calcolante»<sup>24</sup>, come Tagliaferri sintetizza parlando della poesia villiana in generale. In questa idrologia – e in senso medico non sfugge che tale titolo indichi proprio, anche qui, una sorta di rigenerazione per mezzo dell'acqua – la componente mitica ha radici ben piantate: i riferimenti alle «derive» fatti nel testo di riferimento, non possono certo non far subito pensare all'*Odissea*, avendo Villa stesso lavorato per anni ad una traduzione integrale del poema omerico, stampata proprio nel 1964, in cui il naufragio e l'abbandono alle acque sono quintessenziali. E in questa palla, agitabile a piacimento, «operante sotto compulsione o impulsione o urto o strappo o battuta o distrazione o teleincitamento, sgrullo o pedata, tamponamento, impatto o striscio», si riproduce una piccola odissea del linguaggio, essendo questa una «sfera dei supplizi lessicali [...] del flagello dell'oltre-verbo»<sup>25</sup>: una idromananza, piuttosto che idrologia (benché non sfugga il gioco di slittamento fra idrologia e ideologia, quest'ultima appunto sparita

---

<sup>22</sup> Villa (1968), p. n. n.

<sup>23</sup> Villa (1968), p. n. n.

<sup>24</sup> Tagliaferri (1989), p. 16.

<sup>25</sup> Villa (1968), p. n. n.

sotto un flutto linguistico, una consonante al posto d'una vocale)<sup>26</sup> un atto divinatorio dunque, lo scuotimento di questi palloni, in vista forse della *chance* «di reprimere ogni vanificante bisogno di comunicazione ed insieme esaltarne il desiderio disancorato e la tensione liberissima»<sup>27</sup>. La materialità non è questione secondaria: la possibilità di serigrafare la plastica, sovrapponendo caratteri e colori diversi, e di approfittare di galleggiamenti e riflessi sono esplicitati in quella «estremità kytographica e rypnologale, anaphantica, centri mesophonici divaricati sovrapposti, amalgamati»<sup>28</sup> che descrive tali sacche verbo-placentari. Questi globi sono davvero la perfetta riproduzione dell'universo villiano, dilaniato fra tensioni all'assoluto e al sacro, fino al silenzio da una parte, e al carnale, scandaloso, derisorio e affabulatorio, dall'altro. Se è vero, come è vero, che «nella poesia di Villa il nulla prende infatti l'iniziativa, talora accompagnato da uno sberleffo, o comunque un *anticlimax*, che costituiscono vere formule apotropache contro l'ambiguità sacrale e dunque estreme forme di difesa contro l'angoscia causata dall'evocazione del sacro»<sup>29</sup>, le *Idrologie* non smentiscono questa attitudine; basta leggere come Villa le introduce al suo pubblico: «Inventando la sfera [...] io ho pensato alle palle (sì, quando si dice palle, le palle che girano, che dondolano, ridono tutti: d'altronde lo strato pornofisiologico non è assente del tutto)»<sup>30</sup>. Si tratta davvero, dunque, del perfetto «plastico» di un'intera poetica.

---

<sup>26</sup> Come anche nota Ballerini: «Porremo così *Idrologie* come *lectio difficilior* (rispetto a *Idéologie*) in un testo presunto e troveremo nello scarto r/e il perno di una estensione metaforica assolutamente autonoma, testimonianza solare dell'azione lunga, rischiosa, libera e liberatrice che Villa ha condotto sul fronte della cultura e della scrittura alternative». Ballerini (1975), p. 89.

<sup>27</sup> Villa (1968), p. n. n.

<sup>28</sup> Villa (1968), p. n. n.

<sup>29</sup> Tagliaferri (1989), p. 17.

<sup>30</sup> Villa (1968), p. n. n.

Sullo stesso concetto di galleggiamento e sfera è invece incentrata l'opera concettuale ma anche linguistica di Maurizio Nannucci<sup>31</sup>. Nel 1967 Nannucci produce un multiplo che ha ancora l'acqua e la lingua come centro operativo-teorico. Il suo *Rosso/ Poema idroitinerante* [Figura 7] è costituito da una vasca quadrata di metallo, di 25 cm di lato e alta 4, in cui sono fatte ondeggiare dieci sfere di plastica con impresse sopra una lettera ciascuna, a formare, per due volte, il termine «rosso».

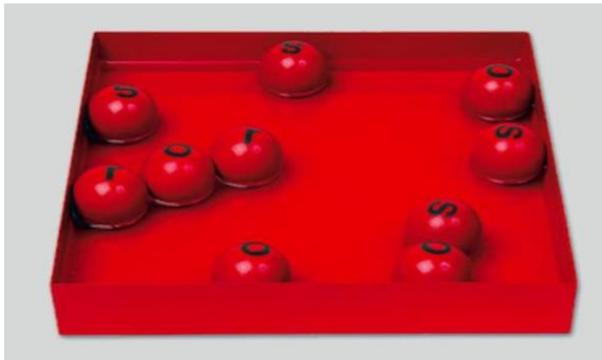


Figura 7: Nannucci

Tutta la struttura è ovviamente costruita d'un materiale plastico color rosso vivo, il che naturalmente funziona come una sorta di *mise en abîme* ottica. Il poema è l'esatto opposto di quello villiano: la furia delle sovrapposizioni e mescolamenti fra lettere, gli scintillii provocati dall'acqua sul *lettering*, «l'uso» di scuotere il globo per fruire appieno dell'*Idrologia*, in una specie di scrollamento linguistico, uno *shaker* verbale, è qui sostituito con una piattezza non solo geometrica (un ritorno al tolemaico, opposto alla rivoluzione copernicana scelta da Villa) ma pure di «azione». Nelle *Idrologie* si trattava di una architettura chiusa, un *hortus conclusus*, cosmogonia autosufficiente. Nel poema di Nannucci la mini piscina è aperta, partecipa dell'ambiente circostante. Le piccole bocce sono libere di muoversi in base agli spostamenti d'aria che le circondano, in una deriva lenta, dove i globi (e dunque le lettere) rimangono isolate, monadi che non possono accavallarsi le une alle altre, ma solo sfiorarsi, lucide d'acqua, e formare combinazioni casuali, affascinanti e

---

<sup>31</sup> Maurizio Nannucci (1939) è un artista, poeta visivo e sonoro. Ha fondato, fra gli anni sessanta e settanta le case editrici Exempla e Zona Archives con le quali ha pubblicato vari libri d'artista. La sua opera, di natura concettuale, si caratterizza per l'uso simultaneo di mezzi differenti, fra cui fotografia, video, suoni, luci, spesso impiegati in grandi installazioni, in dialogo con l'architettura e l'ambiente e che giocano con la interdisciplinarietà. Ha partecipato a molte biennali, fra cui in più occasioni a quella di Venezia e a Documenta di Kassel.

inesorabili: l'elemento aleatorio della poesia è qui espresso al suo massimo grado, la letteratura è ridotta a pura combinazione di unità minime (di un dizionario ridottissimo, una parola che è insieme sostantivo ed aggettivo), le quali, fluttuando dolcemente, si possono concentrare dando vita a grumi *non-sense*, rotti però da epifaniche rivelazioni: «oro», «oso», «osso», «roso», fino allo scacco linguistico di un «S.O.S», tautologica e paradossale richiesta d'aiuto nel bel mezzo di una calma piatta.

L'acqua è infine componente essenziale di una scultura del 1971 di Mirella Bentivoglio<sup>32</sup>, la cui ricerca si dipana fra un incessante esame dell'instabilità del linguaggio, in cui minimi movimenti del significante (ad esempio lo spostamento di una sillaba, l'impiego di un trattino, ecc.) fanno mutare completamente l'interpretazione di ciò che si legge, ed un uso corrosivo di motti di spirito, con risultati divisi fra una apparente gradevolezza, che si prova nel «capire» il *wit*, e l'amarezza per lo *statement*, spesso polemico ed antiautoritario, che viene provocata nel lettore. In questa categoria rientra perfettamente *Uovo e portauovo, genesi e cultura* [Figura 8].



Figura 8: Bentivoglio

La trasformazione dell'arguzia in solida arma poetica, il subconscio al lavoro nel suo relazionarsi al linguaggio, l'irritazione verso ogni uso dispotico della parola, trovano una

---

<sup>32</sup> Mirella Bentivoglio (1922-2017) è stata una poetessa concreta e visiva, e artista. Oltre ad aver creato opere importanti nell'ambito verbovisivo (su tutte *Monumento* del 1968) ha allargato, a partire dagli anni settanta, il suo raggio d'azione a interventi sul territorio, come l'*Ovo* di Gubbio (1976, recentemente restaurato), e a sculture, come i suoi libri di marmo. Si è occupata, in veste di critica, di artisti come Henri Rousseau e Ben Shan, oltre che, con largo anticipo rispetto alle riscoperte recenti, delle futuriste italiane.

epitome in quest'opera, in cui è il sistema freudiano ad essere messo in discussione. L'Es, registrato sotto il nome di subconscio, nome poi sostituito da Freud stesso col meno metafisico «inconscio», è rappresentato da un uovo trasparente con dell'acqua dentro, che quasi lo colma. Lì immersa, si scorge la parola «sub», fonema che testimonia della sua stessa condizione, mentre sul portauovo campeggia la parola «conscio». Potrebbe quindi essere una schematica raffigurazione della tripartizione freudiana, manchevole però, e proprio, del superego, ovvero del censore che vigila sugli ideali mutuati dalla famiglia e dalla collettività, agente produttore di sensi di colpa, timori e punizioni, emblema del "compromesso" sociale. Così ridotto «il sistema freudiano, additato, anche altrove, da Bentivoglio, come surrettiziamente patriarcale viene dunque, letteralmente, amputato alla sua base. Lo spazio centrale qui è occupato dall'uovo, luogo della genesi, la 'O' femminile dell'Origine, le cui acque amniotiche distillano tutto, ivi incluso il potere dell'inconscio».<sup>33</sup> Ciò che risulta indebolita è dunque la idealizzata razionalità maschile, che si rivela ambigua: se da un lato regge l'uovo, dall'altro finisce per essere un semplice accessorio. L'elemento dominante qui è il subconscio femminile che grazie alla sua posizione ribaltata (linguisticamente "sub" precede "conscio") ne altera il significato: è il «sub» che soverchia l'ego. In un certo senso, quest'uovo mostra – pur con la premessa di una aberrazione gnoseologica (e ideologica) per cui a un femminile «naturale» si contrapporrebbe un maschile «culturale» – l'affermazione della donna rispetto all'io dittatoriale maschile. Ma il piedistallo, seppur in un istato servile, compie una funzione: si tratta di un ribaltamento di «spinte», qui né glorificate né completamente abbandonate, per cui l'uovo è «the symbol of unity and equality between the sexes. An egg is part of the female anatomy, but we never know if an egg contains a female or a male life».<sup>34</sup> È solo grazie alla tridimensionalizzazione degli elementi poetici (realizzati in plastica) qui messi in gioco che, come riassume Silvio Brizio, «Bentivoglio realizza una immagine oggettivata delle acque della genesi, del grembo, della natura che è in noi, e determina le nostre azioni».<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Boglione (2012), p. 22.

<sup>34</sup> Così la Bentivoglio commenta l'uso frequente delle uova (e degli alberi) nel suo lavoro nell'intervista di Wasserman (1999), p. 12.

<sup>35</sup> Brizio (1972), p. 56.

## Universi Pop

Fra i testi radicali a tre dimensioni, in cui la resa linguistica appare più incisiva, è facile individuare l'impiego di *inputs* della cultura pop, dove l'elemento verbale, ridotto quasi sempre a poche lettere, o una parola, gioca sovente da contrappunto graffiante all'oggetto su cui è posta. È il caso di un'opera del fondatore della poesia tecnologica, Lamberto Pignotti<sup>36</sup>, che nei primi anni sessanta produce una serie di «*chewing poem* Pignotti», con sottotitolo esplicativo, «poesia da masticare» che altro non sono che normali *chewing gum* in strisce, confezionati con tale dicitura sull'etichetta di carta che ricopre la stagnola, dove normalmente è apposta la marca [Figura 9].



Figura 9: Pignotti

L'operazione sul *chewing gum* sembra essere in fondo un logico sviluppo, al di fuori della pagina, all'idea della poesia visiva come quel «ladro gentiluomo» che può «rubare ciò che è stato rubato: i rapporti fra le cose e le parole, fra i significanti e i significati: i segni insomma»<sup>37</sup>, che sono stati trafugati dai processi di omologazione capitalista (sostanzialmente nella forma della pubblicità). Ma il cambiamento non è da poco, poiché qui Pignotti passa dalla rappresentazione reclamistica, che è, classicamente, il terreno da cui la poesia tecnologica e la poesia visiva (a volte ardue da distinguere) compie i suoi atti «vandalici», direttamente all'oggetto, alla merce in sé. Si scavalca la mediazione simbolica della pagina, del quadro: viene dunque fatto saltare il prodotto reale di quella «gigantesca operazione volta alla rapina e alla alienazione dei significati [per cui] parole e immagini che circolavano allo stato brado in natura vengono prelevati, contrassegnati con un marchio di

---

<sup>36</sup> Lamberto Pignotti (1926), poeta visivo e critico, è stato uno dei fondatori del Gruppo 70, pioniere nella ricerca verbovisiva in Italia. Ha fatto parte del Gruppo 63 e negli anni sessanta ha diretto la rivista e le edizioni *Technè*. Ha insegnato alla Facoltà di Architettura di Firenze e al DAMS della Facoltà di Lettere di Bologna. Oltre a pubblicare diversi libri di teoria e critica, fra cui si ricordano *Fra parola e immagine* (1973) e *I sensi delle arti* (1993), ha organizzato numerosi eventi, mostre e performance.

<sup>37</sup> Pignotti (1972), p. n. n.

proprietà e rimessi in circolazione».<sup>38</sup> Il *chewing gum*, oggetto carico di una valenza particolare – ai tempi considerato, assieme alla Coca Cola e al rock, una “allegoria” dell’intera neocolonizzazione culturale statunitense dell’Europa – viene dapprima, sardonicamente, marchiato come opera dal nome dell’artista (nonostante Pignotti scriva sull’etichetta anche i dati del “produttore” per non perdere il valore «industriale» della merce, che non deve rientrare nell’artigianato), e dichiarato poesia, tra l’altro su quella cartina che ricopre la gomma da masticare e ha vita effimera, giacché viene buttata ancora prima della gomma stessa. Nonostante la consapevolezza di operare entro una tradizione fortissima, quella del rapporto cibo e arte,<sup>39</sup> ciò che qui viene data in pasto al pubblico è ovviamente una poesia degradata, ridotta ad essere masticata, ruminata a lungo, ma il cui succo viene consumato in pochi minuti, lasciando a volte l’amaro in bocca: è soprattutto una poesia che alla fine si sputa, e non viene assimilata dall’organismo, lasciando di sé un’impronta indelebile ma inutile nel mondo, a causa della quasi indistruttibilità del materiale, rifiuto senza nessuna qualità. La poesia da masticare diviene allora uno dei risultati più riusciti, se letto come frutto di quella «guerriglia semiologica» di cui il Gruppo 70 andava predicando le azioni, della chirurgica applicazione del medesimo trattamento, ma rovesciato, che di solito l’industria riserva alla cultura, come, ancora Pignotti, spiegava negli anni sessanta: «gli stereotipi iconografici vengono impiegati dalle attuali comunicazioni visive distorcendone i significati di origine: li si espropria dal loro contesto e dalla loro storia»<sup>40</sup>.

All’entrata in scena, su scala planetaria e assai invadente dell’industria della *pop-music*, in Italia collocabile, su larga scala, proprio negli anni sessanta, sembra rispondere il coloratissimo *Disco Muto* [Figura 10] che l’onnipresente Emilio Villa dà alle stampe nel 1967, e sempre in collaborazione con Craia e Cegna, frutto di una partecipazione del poeta ad un Festival d’arte.

---

<sup>38</sup> Pignotti (1972), p. n. n.

<sup>39</sup> «The truth is that when we taste something good and when we admire a beautiful painting, we have the same satisfied expression on our face; and I am simply paraphrasing Wittgenstein. From the chewing poems and the Ostie signed at the beginning of the Sixties to the more recent Sweet Poems, I seek, with great pleasure, an extravagant, unconventional, different, new ‘dolce stil novo’» Lamberto Pignotti (1996), p. 236.

<sup>40</sup> Pignotti (1972), p. n. n.



Figura 10: Villa

Si tratta di un disco di cartone con grossi caratteri tipografici serigrafati sopra, realizzato con una grafica che ricorda molto quella delle *Idrologie*, dove la sovrapposizione di lettere e frasi è altamente confusionaria, pur avendo un paio di versi ricorrenti, ripetuti in luoghi differenti, fra i quali spicca, in bianco, quello che Ballerini indica essere anche il titolo dell'opera, un disco che è «abitazione di fortuna»<sup>41</sup> per i frammenti poetici villiani, secondo il critico: *Coro della Schola Cantorum* (ma in genere le bibliografie riportano il più generico *Disco muto*). Significativa comunque tale dizione: intanto perché essendo un disco, che pur non suona, si riferisce a qualcosa di sommamente musicale quale un coro: assai caustico, poi, che venga chiamata in causa una delle istituzioni religiose più antiche e rispettate, quella Schola Cantorum fondata nel 400 D.C., fin qui sopravvissuta e devota alla sola musica sacra. Da un lato indicherebbe un canto che non si può più ascoltare, dall'altro è associata ad un testo che è «una cantilena permutazionale dell'*être enculé* [che] ricopre la sagoma»<sup>42</sup> del disco (la copertina, invece, riporta solo il cognome dell'autore che si interseca con sé stesso in varianti spaziali e coloristiche). Infatti, tranne qualche frammento vagante, e qualche lettera (soprattutto sullo sfondo, in colori molto intensi, rossi, blu e diverse gradazioni di verde), quasi tutti i versi leggibili sono una «fuga» dell'*L'être enculé*, che per dimensioni e posizione svetta sugli altri: troviamo dunque «L'être en Trance», «L'être en Tranche», «L'être Etrangle», e poi derivazioni quali «l'étrange» (la stranezza), «le tranquille» (la tranquilla), e altri di più difficile identificazione. Il disco, con tanto di buco-orifizio, per

<sup>41</sup> Ballerini (1975), p. 88.

<sup>42</sup> Ballerini (1975), p. 88.

poter così essere alloggiato (*enculé?*) su una piastra come un normale LP, è fondato sul geniale slittamento omofonico di «L'être» (l'essere) e «Lettre» (lettera) e, per estensione, «Lettre» (letterato), di volta in volta «inculato», «fatto a pezzi», «strozzato», «in trance». La carica umorale di grana grossa è come stemperata, da un lato, dalla brillantezza di tale gioco linguistico fondato su una omofonia, in francese, che collega indissolubilmente fra loro due enti (l'essere umano e il linguaggio), temi fondamentali per Villa ma anche per la stragrande maggioranza della tradizione poetica occidentale (con gustoso contrappunto metatestuale giacché le lettere sono effettivamente, in questo caos, strangolate, affettate, ecc.) e dall'altro, dalla collocazione: il paradosso di un'architettura testuale fondata completamente sul suono e stampata su un disco finto, «celibe», che non può produrne.

La macchina da scrivere è invece il centro di due opere tridimensionali, assai diverse, che presentano però la stessa «situazione»: una macchina con un foglio infilato dentro e una breve scritta sul foglio. Nonostante Darren Wershler-Henry, in uno studio sulla cultura delle macchine da scrivere, faccia coincidere la fine simbolica di quest'oggetto con una *performance* dell'artista americano Edward Ruscha, che nel 1966 sfracellò da un'auto in corsa nel deserto del Nevada, una Royal Model X, fotografandone poi i detriti lasciati sull'asfalto,<sup>43</sup> nel periodo da noi analizzato, la macchina da scrivere riteneva ancora tutto il suo fascino, e come rammenta lo stesso Wershler-Henry valeva ancora l'idea per cui: «*typewriting was writing. Its logic shaped not only written documents, but also bodies, workplaces and practices, institutions and politics*»<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> «Three men are responsible for the death of the typewriter: Ed Ruscha (the driver and artist behind the project), Mason Williams (the thrower, and a writer [...]), and Patrick Blackwell (the photographer). In the final image of *Royal Road Test*, the artists' book that documents this event, their shadows loom over the broken wreckage of the typewriter like those of Quentin Tarantino's *Reservoir Dogs*, distorted, gesticulating, very possibly mocking the broken frame of their victim». Wershler-Henry (2005), pp. 10-11.

<sup>44</sup> Wershler-Henry (2005), p.16.

Già presa di mira, nella sua demistificante riduzione dell'oggettistica quotidiana in enti elefantiaci e flosci, da Claes Oldenburg nel 1963, ritroviamo tale strumento dell'intellettuale nella *Scultura* [Figura 11, 1974] di Giulia Niccolai<sup>45</sup>. Questa materializzazione della macchina rientra in una ampia serie «costituita da oggetti, scritte, collages, ecc. dedicati esclusivamente alla parola 'poema'»<sup>46</sup>, e fa parte di un libro che acquisisce il suo pieno senso se letto nel contesto delle altre poesie visuali in esso contenute, *Poema & Oggetto*<sup>47</sup>. La "rappresentazione" dell'oggetto in questione, però, non è evitata, tanto che nello stesso volume appaiono altre due immagini, identiche alla prima, ma sotto forma di illustrazione, una «macchina da scrivere oggetto» [Figura 12] e un «dattiloscritto» [Figura 13].

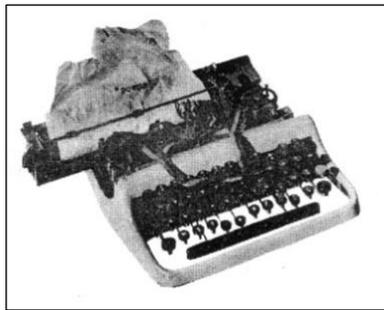


Figura 11: Niccolai



Figura 12: Niccolai



Figura 13: Niccolai

Con lo *humor* tipico di questa scrittrice, giocato interamente sull'ambiguità dei significanti, sui loro spostamenti e migrazioni – Manganelli parlò di una poetessa che «sa che è tutta una faccenda di parole, e che le parole si scrivono e che scrivendole si possono incrociare, innestare, tagliare, tospyturvare, tailare, addiettrare, disavanzare»<sup>48</sup> – l'«oggetto» a livello del titolo appare quando l'oggetto (prima ridotto a «scultura») è sparito e al suo

---

<sup>45</sup> Giulia Niccolai (1934-2021) è stata una scrittrice e poetessa visuale. Dopo un primo romanzo, *Il grande angolo* (1966) di taglio neoavanguardista, si è dedicata alla scrittura verbovisuale (*Greenwich*, 1974) per poi tornare a quella lineare (*Harry's Bar*, 1980 e la serie delle poesie Frisbee dal 1984 in avanti). Ha diretto, insieme ad Adriano Spatola, le edizioni Geiger e Tam Tam, ed ha tradotto numerosi autori dall'inglese, fra cui Gertrude Stein, Virginia Woolf e Dylan Thomas.

<sup>46</sup> Niccolai (1980), p. 109.

<sup>47</sup> «Questo libro *Poema & Oggetto* di Giulia Niccolai presenta un andamento articolato e complesso che collega una poesia all'altra, una pagina all'altra in una sorta di racconto, una specie di frase che è estremamente ricca di allusioni, segreti riferimenti, implicazioni e aperture». Graffi (1974), p. 4.

<sup>48</sup> Giorgio Manganelli, «Prefazione» Giulia Niccolai, *Harry's Bar e altre poesie (1960-1980)* (Milano: Feltrinelli, 1981) 11. Meraviglioso esempio di questo humor linguistico «carrolliano», il verso che chiude una poesia in *Greenwich*, raccolta in cui quasi tutte le parole utilizzate sono nomi di luoghi: "Come è trieste Venezia".

posto si trova la sua raffigurazione, e nel terzo caso, sparisce anche dal titolo, che si concentra invece sul dattiloscritto, cancellando la «cosa» macchina da scrivere. In questi slittamenti, lo stesso foglio di carta che appare infilato nel rullo della macchina, in tutti e tre i casi presenta la stessa parola, «poema» che contemporaneamente, dunque, recita sé stesso, ma investe pure l'oggetto; questo è ad un tempo piedistallo ma anche mezzo di produzione dello stesso poema, elevato al rango di costituente poetico. Ed è soprattutto nella versione «reale», della macchina da scrivere a tre dimensioni che si va esaltando la volontà di Niccolai di «determinare i rapporti tra due elementi, la parola e il materiale che la illumina di alcune implicazioni [...]. Questo ritrovare nelle cose, nelle materie, una loro intrinseca possibilità di significare»<sup>49</sup>, è certo giocato tramite elementi trascurabili, e d'altronde come la stessa Niccolai precisa «mi sono sempre servita di specimens della realtà quotidiana sui quali il mio intervento è stato minimo»<sup>50</sup> e dove l'evento più significativo, oltre alla sorpresa del poema in grembo alla sua «madre meccanica», risiede tutto nello stropicciamento, abilissimo uso dell'elemento a tre dimensioni, del foglio. Che equivale, ma in senso tutto tattile, a quella «ridicolizzazione della scrittura attraverso una continua manomissione della *res* nominale, che risulta via via spezzata, incastonata, incasellata, ridotta in tessere»<sup>51</sup> di cui parla Zagarrio discutendo la poetica niccolaiana. L'oggetto diviene luogo di incontro fra il mezzo di produzione (la Olivetti Lettera, la macchina più diffusa in Italia del periodo) e la produzione dell'intelletto ridotto ai minimi termini,<sup>52</sup> in un insieme di sobrio spaesamento: anche «reificato» questo «tono di *understatement* è servito [...] a staccare completamente dalla realtà questi testi, facendoli scivolare in una zona metafisica di sospensione di significato o di gioco *nonsensical*»<sup>53</sup>.

---

<sup>49</sup> Graffi (1974), p. 4.

<sup>50</sup> Niccolai (1980), p. 109.

<sup>51</sup> Zagarrio (1983), p. 474.

<sup>52</sup> La componente della scelta mirata di un mezzo di riproduzione intellettuale, viene colta da Graffi: «Vediamo come gli oggetti-simbolo del poeta del ventesimo secolo, gli oggetti-simbolo che a suo tempo per Cavalcanti furono *le tristi penne isbigottite, le cesoiuzze e l coltellin dolente* e che ora invece sono la macchina da scrivere Olivetti, il letraset, la cassa tipografica, il nastro della Varityper [...], oggetti di quel momento di riflessione sul proprio operare poetico [...], arrivano a costruire nel contesto del libro altrettanti fili di ragnatela di un universo che si va formando». Graffi (1974), p. 7.

<sup>53</sup> Niccolai (1980), p. 109.

Nel caso di *Hermenegistus* [Figura 14, 1974] di Mario Diacono<sup>54</sup>, questa «scultura» può essere presa, oltre che ad esempio di quella riflessione sul mezzo meccanico del poetare, come esemplare privilegiato di una vasta produzione di oggetti poetici, ovvero assemblaggi di articoli tridimensionali sui cui vengono apposte alcune lettere, applicate sovente con dei trasferibili, per distorcere, e comunque mutare, la percezioni degli stessi, a renderli testi; oggetti che dopo il 1968 diventano la produzione creativa quasi esclusiva di Diacono sotto il nome di «*objtexts*».



Figura 14: Diacono

È infatti nel gennaio del 1969 che Diacono dà alle stampe una breve dichiarazione poetica in cui dichiara praticamente conclusa la scrittura monodimensionale promuovendone una che «HA [...] RINUNCIATO ALLE FUNZIONI DELL'ECONOMIA E DELLA DURATA: AD OGNI DURATA DI PRODOTTO» e che «va fatta non più scritta» poiché «può adoperare tutte le soluzioni visive e fattuali di scritte [...] ma senza risolversi in nessuna di esse»<sup>55</sup>. Per Diacono è fondamentale scrollarsi di dosso tutti gli orpelli legati ad uno stile e tutte «le interferenze dell'io lirico»<sup>56</sup> per costruire «una poesia astratta ed oggettuale [che] cancella il pattern di sublimità stilistica che il poeta occidentale ha scodellato fino ad oggi»<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> Mario Diacono (1930) è uno scrittore, poeta visivo, critico e gallerista. Ha cominciato a scrivere versi postneorealisti negli anni 50 per poi dedicarsi esclusivamente, fin dal 1959, alla scrittura sperimentale. Ha fondato le riviste *Quaderno* (1961) e *aaa* (1969) e, con Emilio Villa, *EX* (1963), pubblicando anche vari libri d'artista. Fra la fine degli anni sessanta e la metà dei settanta ha composto numerosi *objtexts*, unione di oggetti e lettere. Ha raccolto i suoi scritti critici nei volumi *Verso una nuova iconografia* (1984) e *Iconography and Archetypes: The Form of Painting* (2010) ed alcuni dei suoi lavori poetici in *Mystificactions* (2011).

<sup>55</sup> Diacono (1968-1969), pp. 93-94.

<sup>56</sup> Ballerini (1975), p. 92.

<sup>57</sup> Diacono (1968-69), p. 93.

Va dunque recuperato il gesto, da tutti praticabile, come negli artisti Fluxus, ma senza perdere di vista il momento verbale della poesia<sup>58</sup>, alla ricerca di una comunicazione transnazionale e finalmente svincolata da norme. La scelta per cui una fredda macchina da scrivere sta «producendo» un'opera di un solo verso (per quanto sia chiaro che i caratteri sul foglio non possono essere stati battuti dai cilindri della macchina), che è poi la seconda metà dell'arcinoto aforisma cartesiano del *Cogito*, si ribalta in un incontro «alchemico», magico, giacché la marca della macchina, «Hermes 3000» viene addizionata – ecco il *rendez vous* verbo-oggettuale – con un «vocatus» (esclamazione) e un «megistus» ad evocare, appunto, l'Ermete Trimegisto: replica in chiave *pop* – è pur sempre un marchio di fabbrica a richiamare la divinità – dell'incontro fra l'Hermes greco e il Thoth egizio, nume tutelare della tradizione alchemica (tra l'altro, uno dei maggiori interessi intellettuali dello scrittore). Tutto nella poesia degli «*objtext*» di Diacono concorre al «rinvenimento di congiunzioni cosmiche tra oggetti e 'lingua', come primo gradino verso una perfetta equiparazione di linguaggio e universo»<sup>59</sup>, come dimostra bene l'altro esempio qui riportato, *Lightitude* [Fig. 15, 1973], dove in una serie di 10 lampadine cilindriche, ognuna associata ad una lettera, la risultanza, una volta illuminato il tutto tramite un interruttore alla base, è il *pun* fonetico «*lightitude/latitude/attitude*», che gioca sulla luce che emanano le stesse lampadine (luce divina?), accendendo la plurisignificazione della parola.

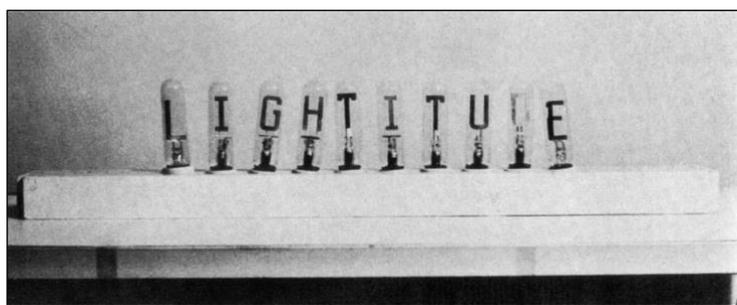


Figura 15: Diacono

<sup>58</sup> «Le operazioni meno definite ma più radicali di FLUXUS (made in usa) tendevano a preparare più totalitariamente il linguaggio poetico nella sua più attuale metatecnica mettendo l'accento sull'AZIONE invece che sul linguaggio. PERÒ FLUXUS HA RISOLTO COSÌ IL LINGUAGGIO NEL GESTO ACCATONANDO IL PROBLEMA DEL LOGOS». Diacono (1968-69), p. 92.

<sup>59</sup> Ballerini (1975), p. 92.

## Piccolo compendio di scrittura simbiotica

Avvicinandoci alla fine di questo excursus conviene tornare ad Ugo Carrega il quale, filtrata dalle sue teorizzazioni di scrittura simbiotica prima e «nuova scrittura» dopo, compone una delle più estese serie di testi «solidi» del periodo, seconda per quantità solo a quella di Diacono. La formulazione di una scrittura «simbiotica» germina sulle pagine della rivista *Tool*, da Carrega fondata nel 1965 sulla scia di *Ana Eccetera*, da cui proviene l'esclusiva tematica del linguaggio e di un suo rinnovamento dall'interno. In sei fascicoli, attraverso «esempi» poetici e testi critici Carrega, con l'appoggio di Lino Matti, Rodolfo Vitone e Vincenzo Accame si va definendo l'idea di una “pagina totale”, sulla scorta di questa considerazione:

*dall'invenzione dei caratteri mobili 1450 al giorno d'oggi 1965 la PAGINA STAMPATA è stata considerata soltanto un mezzo per moltiplicare la pagina scritta a mano (facendole perdere però il suo senso personale) noi desidereremmo che l'operatore trasferisse la sua «idea» al lettore tramite la totalità della PAGINA STAMPATA – tutto ciò che è steso sulla pagina (infatti) è capace di comunicazione – è nostro intento dedicare lavoro all'ordinamento degli elementi costitutivi della pagina.<sup>60</sup>*

Se l'obiettivo primo è quello di «rompere la linearità del linguaggio sulla pagina»<sup>61</sup>, sconvolgendo l'assetto di impressione e disposizione dei pensieri su carta, la strategia adottata è quella di considerare la scrittura sotto sei punti di vista, o anche «elementi costitutivi» che, nel secondo numero, vengono così definiti: fonetico (il suono delle parole); proposizionale (il significato della parola e delle associazioni di parole); *lettering* (la composizione delle lettere di una parola, ma per estensione anche l'impaginazione generale); segno (segno grafico, dai segni di interpunzione agli scarabocchi); forma (agglomerati di cose sul foglio, forme geometriche); colore (valore psicologico emozionale e di bilanciamento della pagina bianca). Le componenti del testo dunque devono essere in «simbiosi» fra di loro, e in «simbiosi» con il lettore, che ha di fronte una letteratura in cui ogni elemento delle pagine è stato pensato per stimolarlo intellettualmente e dunque «la

---

<sup>60</sup> Anonimo (1965), p. n. n.

<sup>61</sup> Anonimo (1965), p. n. n.

scrittura simbiotica va intesa come un interlinguaggio al quale partecipano con reciproca azione segni tratti da diversi linguaggi, nell'ambito di una analisi della pagina a stampa»<sup>62</sup>.

Carrega una decina di anni dopo, in un saggio intitolato «La Nuova Scrittura» espande questi concetti a tal grado che «il significante non è più soltanto il segno verbale, ma è qualsiasi segno elevato a significante dal contesto»<sup>63</sup>, per cui si cerca di rispondere alla legittima domanda «si parla con tutto» ma perché «si scrive solo con le parole?» facendo saltare questo limite, per far sì che «trattando la scrittura come materia» si scoprono «i fenomeni che si ingenerano» e «la materia [...] della scrittura» divenga «la materia degli elementi usati (da uno straccio a una parola) e l'organizzazione [divenga] un unico sistema di comunicazione, dei singoli sistemi»<sup>64</sup>. È qui che Carrega poeta comincia ad incorporare sempre più sistematicamente oggetti nelle sue pratiche scritte. Naturalmente il grande precedente è quello, ancora una volta, di André Breton, che costruisce i suoi *poème-objet* fra il 1930 e il 1944, ma la differenza appare subito evidente, poiché «la scrittura è [...] chiamata, in Breton, a costituire l'oggetto, a incorporarsi al suo 'discorso', al suo ordine singolare, come traccia o segno che viene ad articolare, commentare, prolungare gli oggetti»<sup>65</sup>, mentre in Carrega né la scrittura è connotante per gli oggetti, né questi lo diventano per la scrittura. Per Breton, e una sua definizione del 1942 lo conferma («le poème-objet est une composition qui tend à combiner les ressources de la poésie et de la plastique et à spéculer sur leur pouvoir d'exaltation réciproque») <sup>66</sup> i due campi rimangono separati, e la loro mescolanza funziona, con tipico atteggiamento surrealista, proprio grazie al conflitto fra «nomi» e «referenti»<sup>67</sup>. Per Carrega invece la Nuova Scrittura «opera espandendo il corpus delle possibilità linguistiche, non più verbali o intraverbali, allargando la scelta significante ad

---

<sup>62</sup> Spatola (1978), p. 116.

<sup>63</sup> Carrega (1985), p. 145.

<sup>64</sup> Carrega (1985), p. 145.

<sup>65</sup> Gabellone (1977), p. 132.

<sup>66</sup> Breton (1991), p. 8.

<sup>67</sup> Su questa mancata integrazione si è acutamente soffermato Octavio Paz: «A veces el choque entre la imagen y el texto escrito se resuelve en opacidad; otras en fuego de artificio, otras en breve llamarada. En el poema-objeto la poesía no opera únicamente como puente sino también como explosivo. Arrancados de su contexto, los objetos se desvían de sus usos y de su significación. Oscilan entre lo que son y lo que significaron. No son ya objetos y tampoco son enteramente signos». Paz (1994), p. 97.

immagini e oggetti che vengono considerati come parte di un costituendo codice interlinguistico»<sup>68</sup>.

I primi tentativi arrivano con i «Poemi materici» [Figure 16 e 17] in cui, in un *continuum*, su di «un campo-spazio-supporto predicato e predicativo si innestano parole connesse o sconnesse per analogia o associazione a un elemento materico vegetale, minerale, animale, oggettuale, ecc.»<sup>69</sup> L'oggetto tende sempre più a farsi lettera, ad entrare nel campo semantico. Un perfetto esempio è dato dal poema *Piccola Liguria* [Figura 18] dove in una sorta di «torta» nera, avvolgente, i vari fattori divengono parte di un unico «paesaggio» in cui «ogni elemento trae vantaggio dall'altro»,<sup>70</sup> e in cui Carrega si rifà semmai, è lui stesso ad esplicitarlo,<sup>71</sup> al Breton del *Secondo manifesto surrealista*, quello in cui si ricorda che «tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas, cessent d'être perçus contradictoirement».<sup>72</sup>

Di certo Carrega non pretende di arrivare a tali sintesi, ma i suoi sforzi di impiego continuato degli oggetti tridimensionali tendono ad inglobare perfino elementi atmosferici. Nell'ultimo esempio carreghiano che propongo [Figura 19, 1967], all'impiego di medaglie mobili, con il loro specifico scintillio metallico, montate su fili (con su incise tre lettere uguali su ogni faccia, lette in verticale, e la prima differente per ogni lato, L/M/OVE) viene fatto agire il *pun* (muovendosi, «love» diventa «move» e viceversa) del titolo, *Love never keeps still*. Affinché la pagina diventi davvero «totale», il «desiderio è quello di innestare la verbalità nel mondo esterno»<sup>73</sup>, cercando di cancellare i confini fra letteratura e ambiente.<sup>74</sup>

---

<sup>68</sup> Dehò (2000), p. 204.

<sup>69</sup> Carrega (1985), p. 22.

<sup>70</sup> Anonimo (1965), p. n. n.

<sup>71</sup> Riferisce di questa ascendenza esplicitata, Giorgio Zanchetti che nota un'altra similarità: «Al centro della metafora bretoniana de *I vasi comunicanti* sta appunto il tema del passaggio, della con-fusione, dello scambio e [...] nel momento di trasferire il suo lavoro nella dimensione del quadro Carrega si propone di arrivare a una sintesi immediata e per quanto possibile concreta». Zanchetti, (1995), pp. 52-53.

<sup>72</sup> Breton (1955), p. 23.

<sup>73</sup> Carrega (1985), p. 58.

<sup>74</sup> «Matericità e tridimensionalità [...] non sono più solamente connesse a verbalità alfabetiche/tipografiche ma diventano via via la presenza concreta delle cose nel mondo. Parallelamente, se la realtà esterna (gli oggetti) entra nella scrittura, la poesia tende ad uscire dal libro». Balboni (1977), p. 56.



Figura 16: Carrega



Figura 17: Carrega

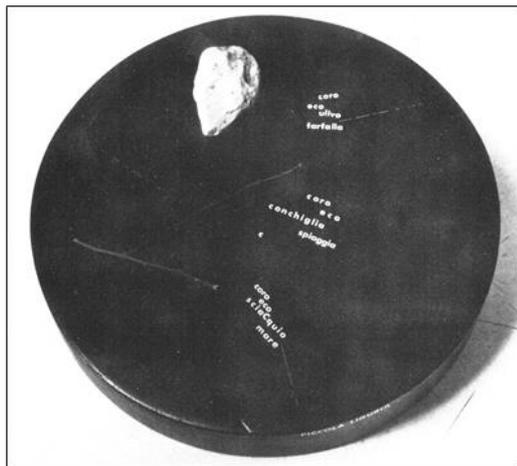


Figura 18: Carrega

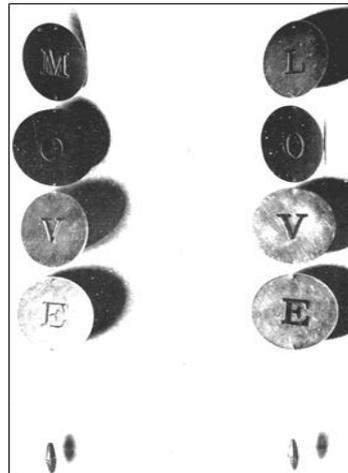


Figura 19: Carrega

## La lettera prende corpo

Concludo con un caso in cui sono le stesse lettere a ingigantirsi e farsi sculture, ma senza la monumentalità del loro precedente più famoso, quello stand degli editori Treves e Bestetti-Tumminelli che Depero costruisce nel 1927 per il *Padiglione del Libro* alla III Biennale di Arti Decorative tenutasi a Monza: una «tipografia architettonica» che plasma lo spazio espositivo esterno attraverso l'uso di enormi lettere di cemento. La dimensione qui ricercata è, al contrario, intima, personale.

Sul finire degli anni sessanta, Ketty La Rocca<sup>75</sup> produce una serie di installazioni, performance e fotografie, al cui centro stanno segni d'interpunzione e lettere, specialmente grandi «j» e «i» [Figura 20], a ribadire «la necessità di comunicazione e di autoaffermazione»<sup>76</sup> che fa parte della sua poetica, dove è ben presente, ed esaminata, la condizione di donna che, come riassume Elisa Biagini citando scritti della stessa artista, è vittima di reificazione e di un sistema dell'arte prevalentemente maschile.<sup>77</sup> Così, nel 1969, con l'aiuto dell'artista Mario Bassi, La Rocca inizia a plasmare queste grandi lettere in PVC nero che espone, l'anno dopo, in diverse gallerie e che necessariamente, per la ragguardevole grandezza e l'invasione dello spazio vitale degli spettatori, diventano, come sottolinea Renato Barilli, una «parola-evento fisico, che come tale [...] torna a prevalere sulla parola segno, depositata su una superficie piatta».<sup>78</sup> Sia il significato intrinseco della lettera scelta – sebbene, sintomaticamente, amputato: alla «i» di «io» manca la «o» e al «je» francese la «e» –, sia la forma «assimilabile alla figura umana»<sup>79</sup> secondo la stessa La Rocca, svincolano brutalmente il linguaggio dal suo riparo abituale, la pagina, e solidificano il

---

<sup>75</sup> Ketty La Rocca (1938-1976) è stata un'artista e poetessa visiva italiana. Ha fatto parte del Gruppo 70 creando numerosi collage di poesia visiva. Fin dai primi anni settanta comincia a sperimentare con il video, producendo, fra gli altri, *Appendice per una supplica* che presenta alla Biennale di Venezia del 1972. In quegli anni produsse opere al cui centro stava il corpo dell'artista, specialmente le mani e successivamente il cranio, soprattutto libri d'artista (per esempio *In principio erat* del 1971) e installazioni. Si dedica anche alla scrittura lineare, raccolta postuma nel volume *Ketty La Rocca. I suoi scritti* (2006), a cura di Lucilla Saccà.

<sup>76</sup> Masini (2014), p. 48.

<sup>77</sup> Biagini (2001), p. 117.

<sup>78</sup> *Apud* Biagini (2001), p. 120.

<sup>79</sup> *Apud* Biagini (2001), p. 121.

«segno» della loro autrice: è possibile leggere, come per esempio fa Dalila Colucci, la lettera j come proiezione dell'artista stessa, come la «vera materializzazione dell'estraniamento della donna: riflesso della sua separazione in se stessa, della sua doppia ma non riconosciuta essenza d'Altra all'interno dell'altro, essa suggerisce e abbraccia la mutilazione, mentre la sua tridimensionalità accenna alla differenza sopravvissuta e sepolta sotto quella presenza fisica e franta»<sup>80</sup>. Il corpo della lettera può essere dunque il riflesso del proprio corpo, che è in definitiva anche lingua e segno, ma pure agente estraneo, parte cioè di un linguaggio che si è sedimentato, nei secoli, come maschile, ovvero improprio. Così, la foto in cui La Rocca si ritrae a letto con questa «j» [Figura 21], visibilmente turbata (e con la dicitura «con inquietudine») va sì interpretata come testimonianza dell'«impossibilità del soggetto-donna a ricomporre se stesso, a sottrarsi a un'inevitabile alterità (...) forzosamente inscritta nella donna»<sup>81</sup> per l'eredità di un linguaggio che è appartenuto storicamente agli uomini, ma visualizza pure, e perfettamente, la difficoltà, e l'urgenza, di confrontarsi con una letteratura che dissolva le sue frontiere tradizionali e si lasci toccare, coinvolgere con le cose, farsi cosa, come tutti gli esperimenti qui illustrati dimostrano.<sup>82</sup>



Figura 20: La Rocca



Figura 21: La Rocca

---

<sup>80</sup> Colucci (2020).

<sup>81</sup> Colucci (2020).

<sup>82</sup> Vale la pena menzionare che qualche tempo dopo, nella seconda metà degli anni 70, anche Mirella Bentivoglio costruirà grandi lettere, in serie diverse (per esempio delle E che si intersecano fra loro), proponendo a sua volta l'ingombro del letterario nel mondo. Una famosa foto la ritrae attraversando, con una gamba, una di queste enormi lettere, la «O» (curiosamente, l'altra metà di un ipotetico "IO" di cui La Rocca aveva «lavorato» la «I»).

Riccardo Boglione

[riccaboglione@gmail.com](mailto:riccaboglione@gmail.com)

## Riferimenti bibliografici

Anonimo (1965)

Anonimo, *Editoriale*, «Tool», 1, agosto 1965, p. n. n

Balboni (1977)

Maria Teresa Balboni, *La pratica visuale del linguaggio*, Macerata, La nuova foglio, 1977.

Ballerini (1975)

Luigi Ballerini, *La piramide capovolta. Scritture visuali e d'avanguardia*, Venezia, Marsilio, 1975.

Biagini (2001)

Elisa Biagini, *L'ossessione del linguaggio: le prime opere di Ketty La Rocca*, «Italian Culture», 19, 1, 2001, pp. 111-126.

Boglione (2012)

Riccardo Boglione, *I colpi di dado di Mirella Bentivoglio*, Senigallia, Museo Comunale d'Arte Moderna, 2012.

Breton (1955)

André Breton, *Les manifestes du surréalisme*, Parigi, Le Sagittaire, 1955.

Breton (1991)

André Breton, *Je vois J'imagine, Poèmes-objets*, Parigi, Gallimard, 1991.

Brizio (1972)

Silvio Brizio, *Mirella Bentivoglio e la poesia visiva*, «Graphicus», maggio 1972, pp. 54-56.

Carrega (1985)

Ugo Carrega, *Commentario*, Napoli, Morra, 1985.

Carrega (1999)

Ugo Carrega. *La nuova scrittura* in E. Mascelloni e Sarenco (eds), *Poesia totale*, Colognola ai Colli, Parise, 1999, pp. 239-245.

Celant (1981)

Germano Celant, *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, Parigi, Centre Georges Pompidour, 1981.

Colucci (2020)

Dalila Colucci, *Ketty La Rocca, dal linguaggio al corpo*, «Antinomie. Scritture e immagini», 2020, <https://antinomie.it/index.php/2020/05/01/ketty-la-rocca-dal-linguaggio-al-corpo/> (ultima consultazione: 22/09/2022)

Dehò (2000)

Valerio Dehò, *Poesia visuale e sonora* in *Sentieri interrotti. Crisi della rappresentazione e iconoclastia delle arti dagli anni Cinquanta alla fine del secolo*, Milano, Charta, 2000, pp. 184-210.

Diacono (1968-1969)

Mario Diacono, *poeSIA astrATTA e OGGettuale*, in «Marcatrè», 46/49, ottobre 1968-gennaio 1969, pp. 93-94.

Gabellone (1977)

Lino Gabellone, *L'oggetto surrealista*, Torino, Einaudi, 1977.

Graffi (1974)

Milli Graffi, *Introduzione*, in G. Niccolai, *Poema & Oggetto*, Torino, Geiger, 1974, pp. 4-8.

Grana (1991)

Gianni Grana. *Babele e il silenzio: genio «orfico» di Emilio Villa*, Milano, Marzorati, 1991.

Haining (1979)

Peter Haining, *Movable Books. An Illustrated History*, Londra, New English Library, 1979.

Martini (1999)

Stelio Maria Martini, *Tramonto della parola*, Roma, Bulzoni, 1999.

Niccolai (1980)

Giulia Niccolai, «Intervento», in M. D'Ambrosio e F. Piemontese (eds), *Poesia della voce e del corpo*, Napoli, Pironti, 1980, pp. 109-113.

Paz (1994)

Octavio Paz, *Poemas mudos y objetos parlantes: André Breton*, in *Obras completas, vol. VI*, Città del Messico, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 94-99.

Pignotti (1972)

Lamberto Pignotti, *Poesia visiva: verso una guerriglia semiologica?*, in E. Miccini, *Poesia e/o Poesia. Situazione della poesia visiva italiana*, Brescia, Sarmic, 1972. p. n. n.

Pignotti (1996)

Lamberto Pignotti, «Visual Poetry, Verbo-Visual Writing» in D. Jackson, E. Vos e J. Drucker (eds), *Experimental-Visual-Concrete. Avant-Garde Poetry Since the 1960's*, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, 1996, pp. 233-236.

Simonetti (1968)

Gianni Emilio Simonetti, *A page from ANnalyse du vir.age'*, Milano, Ed. 912, 1968.

Simonetti (1988)

Gianni Emilio Simonetti, *Le livre et l'écrit*, in L. Dematteis e G. Maffei (eds), *Libri d'artista in Italia 1960-1988*, Torino, Regione Piemonte, 1998, pp. 156-257.

Tagliaferri (1989)

Aldo Tagliaferri, *Parole silenziose*, in E. Villa, *Opere poetiche I*, Milano, Coliseum, 1989, pp. 3-19.

Tagliaferri (1998)

Aldo Tagliaferri, *Bibliografia villiana*, in «Il Verri», 7/8, 1998, pp. 144-149.

Villa (1968)

Emilio Villa. *Le palle giranti, strutture ideologiche*, in E. Villa, G. Cegna e S. Craia, *Le Idrologie*, Macerata-Roma, Foglio OG, 1968. p. n. n

Masini (2014)

Lara-Vinca Masini. «Ricordi di vita fra arte e poesia», in Giosué Allegrini e Lara-Vinca Masini, *Visual Poetry. L'avanguardia delle neoavanguardie*, Ginevra-Milano, Skira, 2014, pp. 41-52.

Wasserman (1999)

Krystina Wasserman, *The Visual Poetry of Mirella Bentivoglio*, in «Women in the Arts Bulletin», estate 1999, pp. 10-13.

Wershler-Henry (2005)

Darren Wershler-Henry, *The Iron Whim. A Fragmented History of Typewriting*, Toronto, McClelland & Stewart, 2005.

Zagarrio (1983)

Zagarrio, Giuseppe. *Febbre, furore e fiele. Repertorio della poesia italiana contemporanea, 1970-1980*, Milano, Mursia, 1983.

Zanchetti (1995)

Giorgio Zanchetti, *Emorragia dell'io. L'esperimento di poesia di Ugo Carrega*, Milano, ANS, 1995.

*During the 60s and 70s many Italian writers began to drastically expand the boundaries of literature. By practicing experimental writing, they tried to abolish the limits between disciplines, regenerate inputs from the historical avant-gardes, and change the literary panorama of their time. One of their strategies was the encounter between the word and the object. A kind of «sculptural» writing that had its center in the three-dimensions, that is, in a direct association with things. Although practiced only occasionally, this kind of writing produced works relevant to that process of renewal of the relationship between writer and writing and writing and the public. Through the analysis of works by artists and poets such as Mirella Bentivoglio, Ugo Carrega, Mario Diacono, Ketty La Rocca, Giulia Niccolai, Gianni Emilio Simonetti, Maurizio Nannucci, Lamberto Pignotti and Emilio Villa, this paper reconstructs the most significant moments of this three-dimensional writing, with an emphasis on its ability to alter radically reader's expectations and reactions.*

**Parole chiave:** *poesia visiva, neoavanguardia, poesia totale, letteratura sperimentale, interlinguaggio*