

**e e scrivere**

*Renato Barilli*

ACCAME

**AGNETTI**

**I & COMINI**

EGA

DI BELLO

**A ROCCA**

RA TOTINO

S MATZ

MESCIULAM

E ANNA OBERTO

**ATELLA**

on **CESARE ZAVATTINI**

**ALFREDO GIULIANI ELIO PAGLIARANI**

**NOTTI JAQUELINE RISSET EDOARDO SANGUINETI**

ri su nastro di

**CHOPIN**

BING

**DOLIDGE E ALVIN CURRAN**

N DAMEN

VREE

**DE LLANO**

NSON

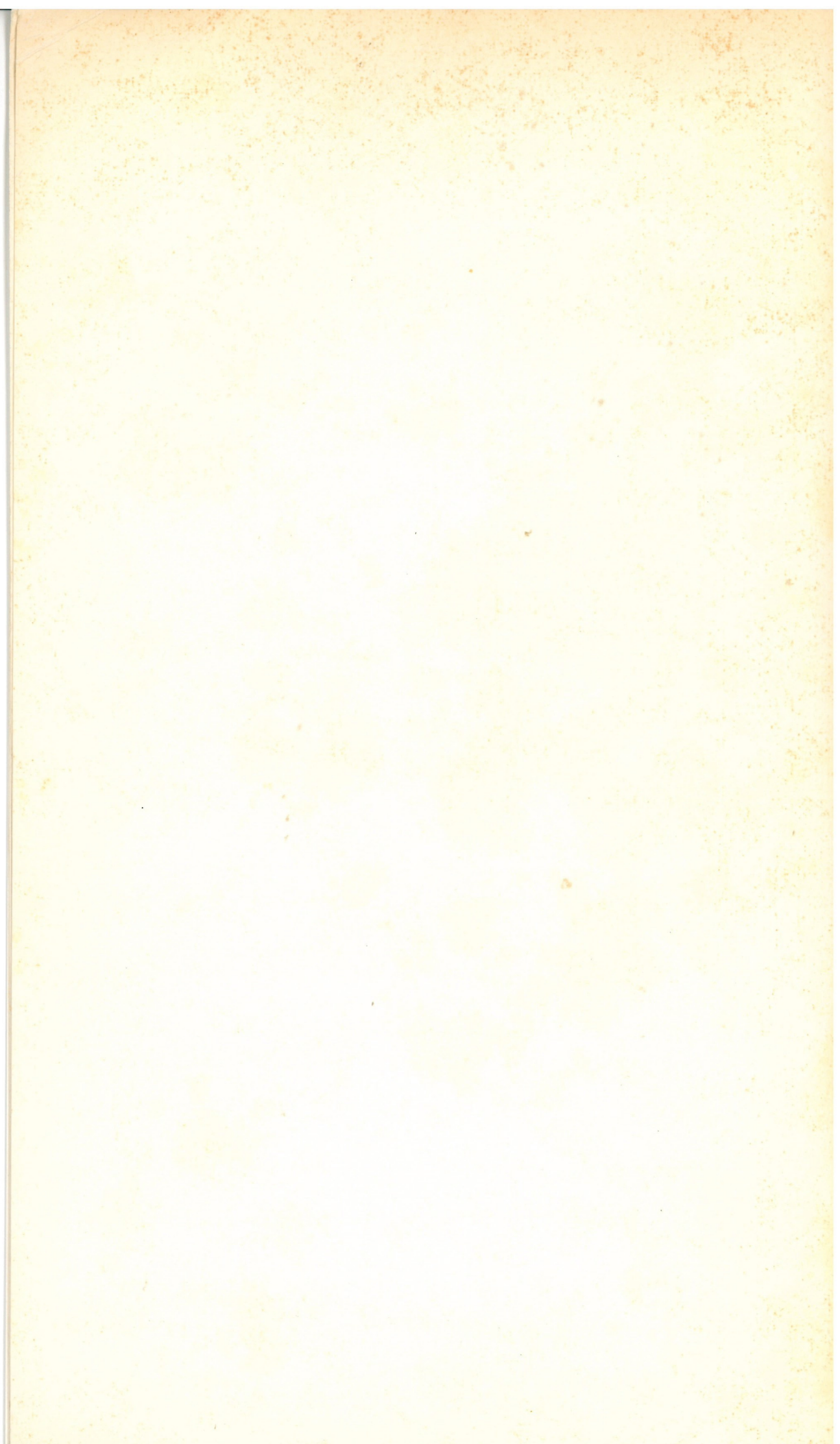
**LAV NOVAK**

O ROTELLA

**ARTARUGA**

**Pompeo Magno 6-b Roma**

**6 17 18 APRILE 1975 ORE 19.30**



## **PARLARE E SCRIVERE**

Lunedì 14, ore 21,30

Inaugurazione della mostra  
proiezioni e audizioni di nastri, in collaborazione con  
l'Archivio Denza di Brescia.

Martedì 15, ore 22

KETTY LA ROCCA: «Le mie parole, e tu?»

ARRIGO LORA TOTINO: «Fonemi» - «La parola disintegrata» - «Intonazioni» - «Poesia liquida» - «Inflessioni tuffate nell'idro-megafono» - «Poesia ginnica»

Mercoledì 16, ore 22

CHARLES MATZ: «Shouts»

LUCA PATELLA: «Eco... L'eco, Luca»

Giovedì 17, ore 22

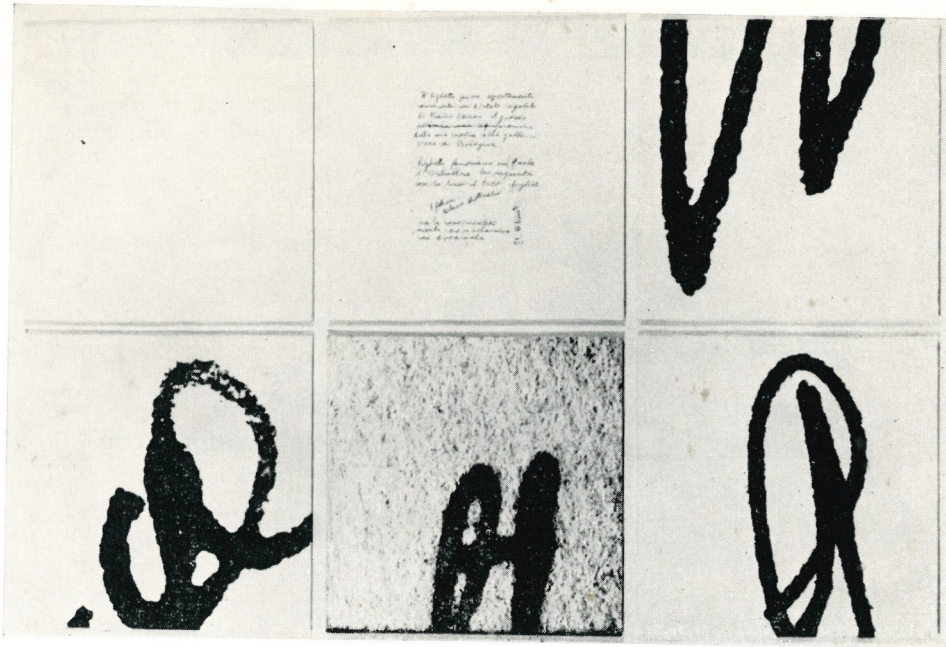
Dibattito sul tema: «Perchè la letteratura non ha sfondato la barriera gutenberghiana?»

Partecipano: ALFREDO GIULIANI, ELIO PAGLIARANI,  
LAMBERTO PIGNOTTI, JACQUELINE RISSET,  
EDOARDO SANGUINETI.

Venerdì 18, ore 22

VINCENZO AGNETTI: «Dimentica!»

**LA TARTARUGA Via Pompeo Magno 6-B Roma Tel. 388744**



PLINIO MESCULAM "Appunti per didascalie" cm. 75x140 - 1975

L'arte, se intesa come esercizio di tecniche raffinate, più o meno appoggiate al tradizionale dipingere su tela, sta subendo una delle più gravi crisi di tutti i tempi. Forse l'unica vasta possibilità di sopravvivere che le rimane passa attraverso un complesso di operazioni che sono state designate con vari nomi: riciclaggio, ripetizione differente, rivisitazione del museo, revivalismo, trattandosi in ogni caso di ripercorrere « alla seconda » le tappe del passato, prossimo o remoto. La via si apre invece ampia e inesauribile a tutte le manifestazioni di ordine estetico, vale a dire, rivolte a sfruttare (come indica l'etimologia della parola) le attività sensoriali del soggetto umano: camminare, toccare, vedere, emettere rumori, compiere gesti elementari. Ben inteso, non si tratta di cadere in una banale contrapposizione tra natura e arte, perché anche nell'apparentemente più immediato e spontaneo comportamento estetico è insito un quoziente di tecnica (di arte), cioè un grado di abilità, e anche di intelligenza (l'estetica è sempre anche congiunta a una noetica); ma sarà, in quest'accezione, un'arte-tecnica dai connotati assai larghi, tale da interessare non più l'ambito ristretto delle « belle arti », ma quello ben più ampio dell'antropologia culturale.

Era poi inevitabile che tra tutti i comportamenti estetici in cui l'uomo esprime una tecnicità e cultura elementari, l'attenzione cadesse sul linguaggio, proprio per la sua estrema diffusione, e quindi anche banalizzazione. Come ha detto giustamente Vincenzo Agnetti, la parola è il primo strumento portatile dell'umanità, il primo manufatto standard o *ready-made*, per il quale tuttavia si dà una netta sproporzione tra il grado estremo di diffusione e invece il basso quantitativo di attenzione che gli viene riservato: campo ideale, dunque, per promuovere recuperi e riscatti. Tanto più che esso non tarda a rivelarsi gravato di pesanti repressioni secolari, per non dire millenarie, perpetrate dagli strati alti della cultura a danno di quelli bassi: come spesso succede, gli ultimi arrivati colonizzano i primi abitatori, tentano di cancellarne le tracce, o almeno di renderle invisibili; in realtà queste resistono, ma nessuno le gratifica più d'attenzione. In ordine di tempo le repressioni avvenute, intese a fare via via del linguaggio uno strumento sempre più funzionale ed efficiente agli scopi del conoscere e dominare la natura (e la società dei propri simili) si possono così elencare: 1) repressione del parlare orale, perché troppo vago e impreciso, e soprattutto « volatile » (*verba volant*) a vantaggio della scrittura, perfetta tecnica di conservazione e di trasmissione a distanza (*scripta manent*); 2) repressione del significante, troppo legato ad



atti estetici materiali (il vergar tracce sulla carta, usare inchiostri, praticare tecniche strutturali che portano a « sporcarsi le mani »), a tutto vantaggio del significato, che invece è di natura ideale, e quindi non sporca; 3) e infine, nell'ambito stesso del significante, repressione di tutti gli aspetti legati alla grafia personale, tracciata a mano, ritenuti quasi sconvenienti espressioni della *privacy* individuale; obbligo connesso di assumere la veste ufficiale della tipo-grafia, impersonale e standardizzata. Si potrebbe parlare di un'enorme vergogna per tutti gli aspetti pratici-materiali dello scrivere, molto simile a quella che si prova per le funzioni fisiologiche del corpo, deprecate e considerate sconvenienti.

Compito della gigantesca impresa di promozione estetica, svolta dalle avanguardie del '900, è di fare giustizia di queste varie repressioni. Ma quante fatiche, su questa strada, quante battute d'arresto e limitazioni. Che il linguaggio dovesse essere un oggetto ideale di psicanalisi e di psicoterapia, intesa ovviamente a livello di gruppo, è subito chiaro al primo avvio dell'avanguardia storica: l'età cubo-futurista (senza voler risalire più indietro, in questo breve percorso inevitabilmente schematico e finalizzato a certe tesi da sostenere) indaga con indubbia insistenza su quell'area (dai *Calligrammes* di Apollinaire alle composizioni parolibériste di Marinetti); ma in fondo non supera neppure il terzo punto della tabella tracciata sopra, cioè l'ultima repressione in ordine di tempo ad essersi abbattuta sul linguaggio, che è dunque logicamente la prima a dover essere attaccata: la composizione parolibérista abbatte la gabbia delle righe e delle colonne tipografiche, ottiene di solcare la pagina a spioventi, o le agita con interlinee — senza parlare dell'ovvio pluralismo nei caratteri; ma nel complesso la veste tipografica « tiene », non viene infranta: soltanto, è messa in disordine. E' vero che nelle serate futuriste si tocca il livello dell'oralità, del parlare come spettacolo: il che implica nello stesso tempo l'affermazione dei significanti come liberi di imporre i significati, piuttosto che di esserne i docili servitori: affermazione, anzi, del diritto dei significanti di essere se stessi e basta, o di significare nel modo elementare delle onomatopee. Senza contare che si apre un'interessante disputa tra futuristi italiani e futuristi russi, i quali ultimi rivendicano, con Klebnikov alla testa, la loro capacità, a differenza dei colleghi d'Occidente, di andare oltre le operazioni analogiche tra significati diversi, o le operazioni mimetiche di suoni; capacità di rendere il linguaggio strumento di produzione autonoma, e non più di riflessione, per quanto accelerata e impazzita. A questo punto però diciamo che resta a favore degli esperimenti di oggi la grande carta della quantità. In fondo, attraverso attente ricerche d'archivio, si potrebbe facilmente dimostrare che i futuristi, i dadaisti, i surrealisti hanno già fatto tutto, infranto cioè le tre barriere successive che si indicavano sopra. L'hanno fatto però, per così dire, con il coraggio dei timidi, di chi è timoroso del passo dissacrante che sta compiendo, e urla più forte per riempire un terribile vuoto o silenzio: più attento, insomma, a ciò che si lascia alle spalle, che non a stabilire salde teste di ponte nei nuovi territori. In altre parole, le infrazioni compiute in passato furono intense, vivide come esplosioni, ma istantanee, di corta durata. Oggi invece non basta più far brillare qualche mina, operare pertugi nelle barriere, ma poi rimanere sconsolatamente al di qua: occorre passare al di là, estendere, allargare: insomma, normalizzare le infrazioni, solcare in lungo e in largo quelle nuove aree che gli avanguardisti della prima ora si limitavano a intravedere.

Del resto, il limite tipografico pesa, in tutti gli esperimenti della avanguardia storica: o meglio ancora, diciamo che la liberazione è affrontata con mezzi estrinseci: come far cadere le mura di un lazaretto e farne uscire gli appestati, portarli a vivere in mezzo agli altri, ma senza mutarne la qualità intrinseca. Un limite, questo, che sopravvive anche nelle avanguardie degli anni '50 e '60, pur con i loro indubbi incrementi nell'ordine della quantità: i lettristi portano a far

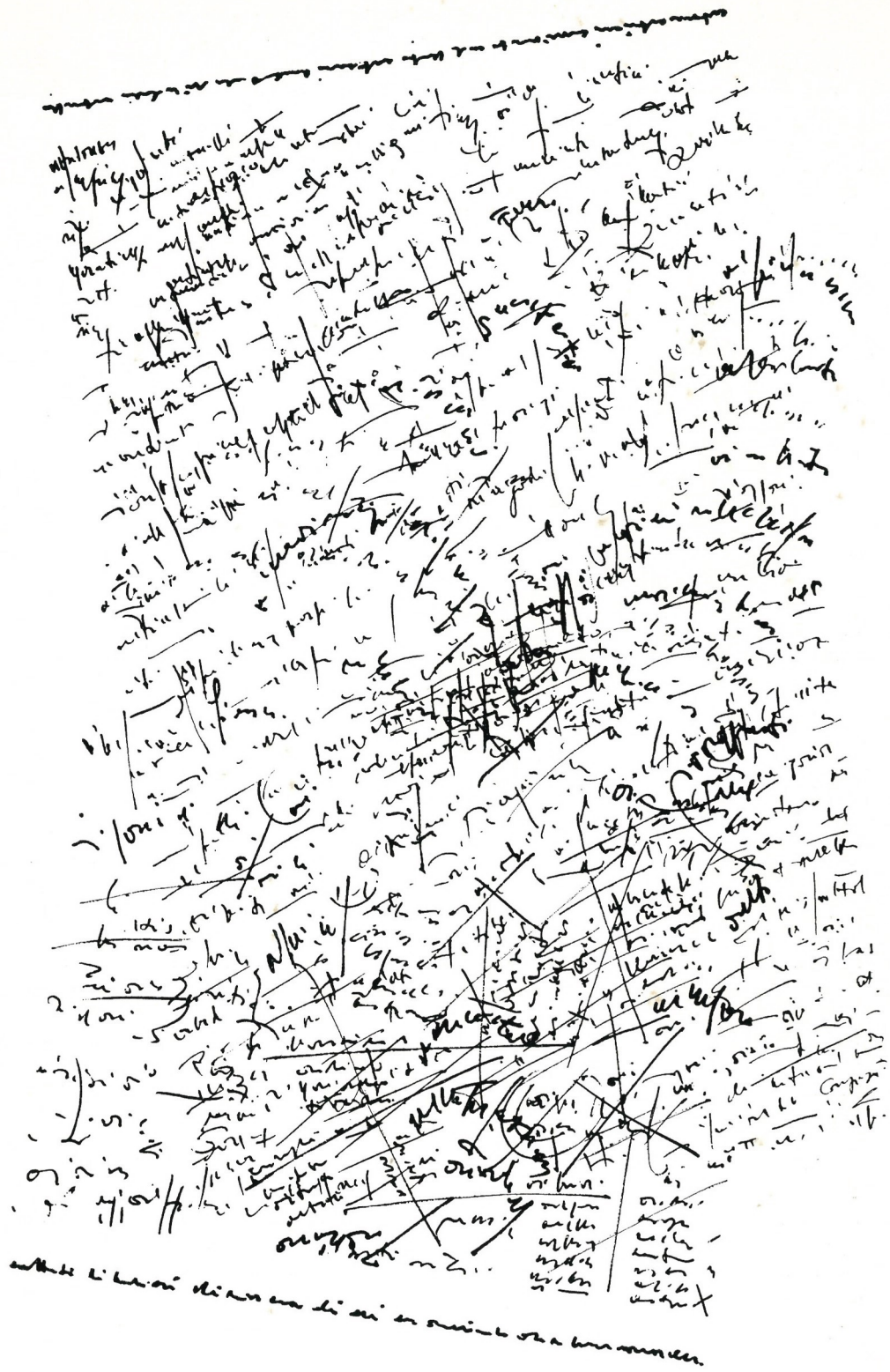
sciama le lettere, a diffonderle nello spazio, ad assumere proporzioni di *environment*; ma il di più di spazio esterno conquistato non corrisponde a un analogo aumento interno. Forse in quest'ultimo ambito incide di più la poesia concreta, con una specie di elettrolisi che scinde i corpi convenzionali del parlare, le unità lessicali (forse ci siamo dimenticati di elencare un altro tipo di repressione, appunto quella che le macro-unità compiono ai danni di quelle micro); viene posto sul tappeto, insomma, il problema della fissione della parola: ci sarà un atomo linguistico, oppure il processo di frantumazione si estenderà all'infinito? Audace e radicale nel processo di fissione, la poesia concreta ha però il torto di fermare, per lo più, i vari frammenti entro la veste tipografica; e ancora, lo spazio interno, intraverbale, tra lettera e lettera, o frammento e frammento di lettera, così ottenuto, viene però organizzato secondo moduli ancora una volta gutenberghiani, basati cioè sul parallelismo e la perpendicolarità di righe e colonne (o su altri schemi regolari): come un popolo che, liberatosi dalla tutela colonialista, si precipita poi a darsi ordinamenti analoghi a quelli contro cui è insorto. La poesia visiva mette in discussione la scrittura fonetica, la porta a convivere fianco a fianco con scritture ideografiche e con elementi iconici. Ma anche qui, è la conquista di una libertà estrinseca, non tanto di essere diversi al proprio interno, quanto semplicemente di vivere con dei diversi, senza più segregazione. Non viene messo a fuoco cioè quel tanto di ideografico e di iconico che ogni scrittura ha, soprattutto se sciolta dai lacci gutenberghiani. In tutt'altra direzione, i « concettuali » vengono a ricordarci che la parola scritta è uno strumento di larghissimo raggio d'azione: strumento magico per catturare i lontani, per svolgere un'azione quasi telepatica; ma per far questo sono obbligati a sottolineare particolarmente i valori noetici del parlare, rispetto a quelli estetici della sua iscrizione; vengono insomma per ribadire il pregiudizio idealistico insito nel parlare, anche se in tal modo lo fanno in utile concorrenza con i mezzi elettronici di trasmissione a distanza.

Sia ben chiaro che questi vari limiti attribuiti ai precedenti tentativi storici di riscatto del « parlare e scrivere » dalle sue repressioni secolari non vogliono affatto pesare come condanna; forse non sono neppure limiti, forse sarebbe possibile, a un attento studioso, dimostrare che non sono affatto esistiti, che nascono solo dalla fretta e sommarietà di questa analisi. L'intento che qui si insegue, non è di condanna e di proscrizione rispetto alle imprese del passato, ma al contrario di assoluzione, per quelle che sono oggi in atto più che mai, dalla più stupida delle condanne: quella di dire che sono scontate, perché già fatte da qualche « ismo » precedente; al limite, resta ugualmente l'incremento quantitativo, la consapevolezza di rendere estesi e capillari certi ardimenti un tempo troppo istantanei: di farli vivere non più in un regime eccezionale, ma normale-quotidiano.

Ecco allora gli esercizi chiro-grafici di Vincenzo Accame: bellezza, libertà, piacere di svolgere tutte le varianti personali della scrittura a mano. Certo, c'è un ideale spartito da rispettare, il « tipo » codificato delle varie lettere; ma l'esecuzione è infinitamente personale, ammette mille varianti e mille libertà spaziali di orientare le catene di segni in ordine ascendente o discendente, e anche di sovrapporle, di utilizzare gli intervalli, i margini; entrano in gioco, fra l'altro, le differenze di inchiostri e di strumenti scritturali: penne più sottili o più grosse, con i conseguenti effetti sul *ductus*: tutti i piaceri estetici della scrittura nella sua materialità finalmente ostentati, e la legge del taglio applicata su chi ha dominato fino a ieri, sul significato: non proprio abolito, ma almeno rimosso, indefinitamente allontanato.

Arcelli & Comini ridanno valore estetico alla chirografia offrendocela rovesciata, da destra a sinistra, al modo che usava Leonardo: col che attirano l'attenzione su un altro dei luoghi in cui intervengono pesanti repressioni sociali; tra i modi sociali di essere diversi, infatti, vi è anche quello dei mancini, o degli ambidestri: tutti lo siamo, in





VINCENZO ACCAME - 1975

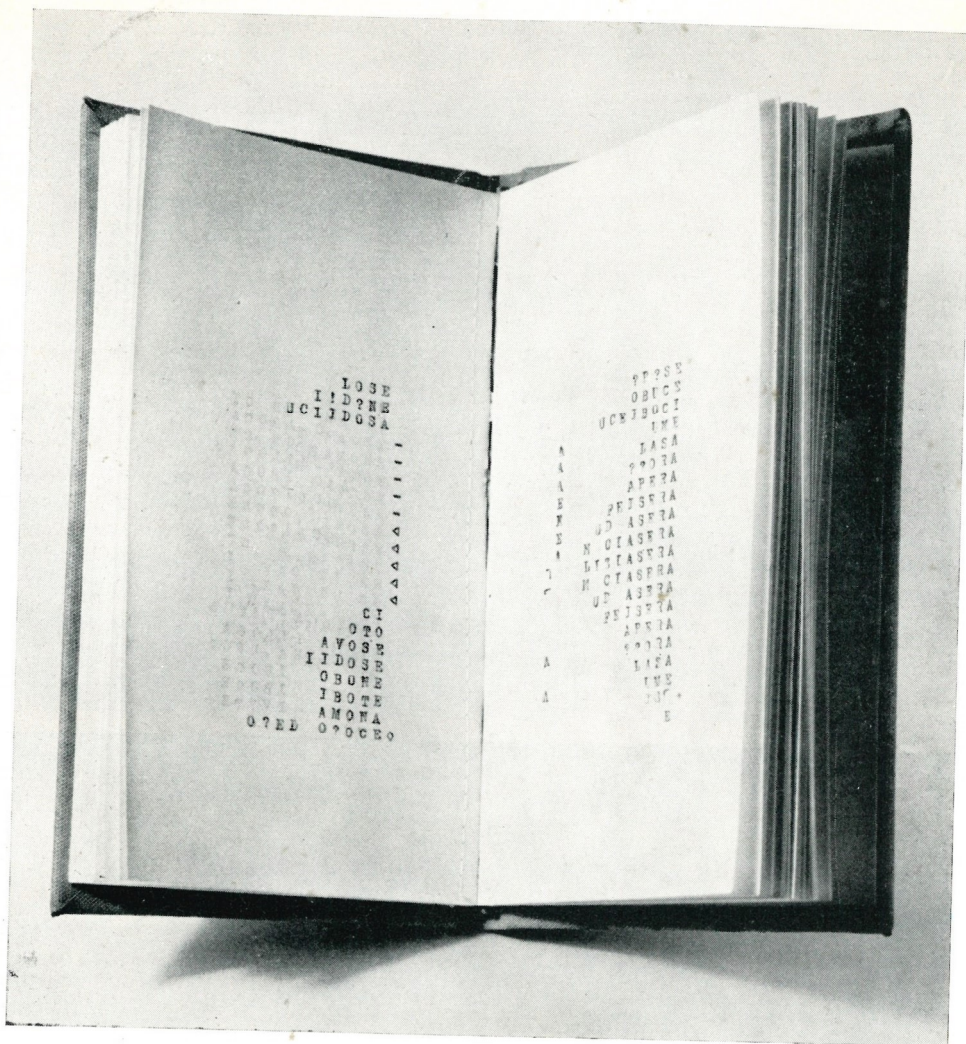
qualche momento della nostra educazione; o più in genere, attraverso periodi di indifferenza verso le nozioni di destra e sinistra, di alto e di basso: lo spazio ci si presenta percorribile in tutti i sensi, orientabile secondo criteri vari, prima che un magnetismo della significazione dagli andamenti obbligati (sinistra-destra, alto-basso) impon-

ga il suo pieno dominio. Si aggiunga la quantità con cui Arcelli & Comini ci presentano questa loro operazione, condotta su vasti lenzuoli, pergamene ingigantite o tavole della legge ammorbida, come si conviene all'età del *software*, o della propaganda affidata ai murali; spesso i due « scribi si pongono ai lati delle loro lapidi molli, come custodi di esse, per quel tanto di sacrale che ne emana, o come suoi primi umili lettori. Ketty La Rocca ci ricorda che i supporti della scrittura non sono necessariamente quelli cartacei, preferiti per ragioni economiche dall'età della stampa; anzi, la prima superficie da iscriverne è certamente quella del corpo, e in particolare delle mani, quando si voglia fare della scrittura uno strumento veramente di pronto impiego, quasi inseparabile da noi. Ma si potrebbe obiettare che la mano, al pari di ogni altra parte del corpo, piuttosto che essere un supporto, è già di per se stessa un nucleo espressivo: saremmo dunque a un caso di ibridazione tra due sistemi espressivi, quello gestuale o iconico e quello scritturale: caso che, come si è detto sopra, appartiene alla logica estrinseca della convivenza tra i diversi. Ketty La Rocca tenta allora un riversamento dell'un sistema nell'altro: dire l'immagine o il gesto espressivo, scriverlo, che poi in realtà è un modo per cancellarlo, perché i diversi modi di dire una cosa possono sovrapporsi e cancellarsi, come vedremo meglio a proposito della *performance* ora le della nostra artista, ispirata a questo stesso criterio.

Chi più di ogni altro ha meditato sull'incidenza dei supporti, e sui condizionamenti che questi impongono ai mezzi scritturali, e quindi ai significanti, e quindi ancora ai significati, è stato Ugo Carrega. Basterà ricordare una sua osservazione molto appropriata: che cosa sarebbe avvenuto della *Critica della ragion pura*, se Kant avesse dovuto scolpirla su un obelisco? Di qui una teoria di tutte le pratiche estetiche comportamentali di oggi come altrettante scritture condizionate dai più vari supporti: il corpo, il territorio, il film, il video. Attraverso Carrega si evidenzia anche il McLuhanismo che sta alla base di tutte queste considerazioni « nuove » sulla scrittura; ma il vulgatissimo e ormai banale detto di McLuhan « Il medium è il messaggio » si dovrà riformulare così: i caratteri estetici (materici, scritturali) del significante condizionano i contenuti noetici, i significati di ogni operazione possibile.

Di ciò è pienamente consapevole anche un operatore, Vincenzo Agnetti, che pure in molti altri casi sembra preferire la dimensione noetica delle idee, la sollecitazione impalpabile dell'immaginazione, a quella estetica dei corpi. In una sua recente opera *Sei villaggi diversi* Agnetti si rivolge ad altrettante lingue per evidenziarne ciò che, a una specie di rilievo statistico, ne appare come la dominante, valida anche a differenziarle reciprocamente. E' interessante notare che tale dominante è ricercata, ancora una volta, nell'ambito dei significanti, e più ancora in ciò che essi hanno di più materico e di meno formalizzabile: l'attenzione di Agnetti, cioè, si sofferma sulle consonanti prevalenti in ciascuna di queste lingue (o parlate, o dialetti), col sottinteso che i dati statistici relativi alle vocali sarebbero ridondanti, troppo larghi rispetto a un intento di distinzione, mentre il fatto che in un dialetto predomini una « s » sibilante, o una « g » gutturale, o un « h » aspirata, è altamente informativo: in ciò si rivela l'anima di quella parlata, di quella cultura, di quel gruppo etnico. Anche se Agnetti si guarda poi dal cadere in un'orgia del sensibile, e anzi comunica quella risultanza statistica, pur relativa a un dato quanto mai fenomenico, con un irreprensibile linguaggio concettuale (lastre nere di bachelite, perfetta incisione della consonante assurta a un valore emblematico, redatta secondo le norme del più preciso e rigoroso *lettering*).

Con Di Bello, e in diverso modo con Mesciulam, affrontiamo un altro problema fondamentale, dopo quello dell'incidenza del significante sul significato, e del recupero del significante personale-privato su quello stilizzato e convenzionale. E' il problema della fissione della catena linguistica, ovvero dei limiti nel condurre interventi di discrezione,



VINCENZO AGNETTI "Aritmetica" - 1969

di smembramento. Il parlare e lo scrivere sono misteriose «correnti» in cui l'abitudine, la logica dei significati, le convenzioni del vocabolario introducono cesure arbitrarie, o al contrario procurano congiungimenti innaturali. Per esempio, lo stacco imposto nello scrivere tra parola e parola, che non corrisponde affatto al flusso orale, dove le varie parole fanno corpo unico, o la segmentazione di vocali e consonanti, nella scrittura tipografica, che non ha riscontro in quella a mano, dove i segni si saldano gli uni agli altri.

Un modo di riscatto estetico dello scrivere starà appunto nel non rispettare le continuità e discontinuità imposte dall'uso comune e dalle varie convenzioni. Ci si ricorderà insomma, per dirla con un teorico che si è occupato a fondo di questi problemi, Derrida, che scrivere vuol dire spaziare, distanziare, disseminare, andando però ben oltre la spaziatura convenzionale prevista per la stampa. E sarà appunto l'esplosione di ogni nucleo scritturale, che potrà aprirsi a raggera in tutte le direzioni, e non soltanto da sinistra a destra, che nella nostra cultura è l'unica forma di spaziatura ritenuta lecita. Ecco così che Di Bello parte da una firma celebre (di Klee o di Mondrian), assunta come prodotto apparentemente compatto, unitario, inviolabile, e invece lo frantuma, lo suddivide, ottiene tanti segmenti dell'iniziale catena scritturale secondo cui si svolgeva la firma, orientandoli appunto

in tutte le direzioni: modo eloquente di moltiplicare, di diffondere il senso, invece che di tenerlo chiuso in cassaforte. E appunto qui si darà il problema di dove arrestare l'atto di « discrezione »: all'inizio le forbici potranno segmentare la catena « Klee » secondo le sillabe, o le singole lettere; ma poi perché non violare (disperdere, disseminare) anche i tratti pertinenti alla definizione di una singola lettera, ottenendo così, più che una disseminazione, una vera e propria centrifugazione? Si noti che tutto questo fenomeno può esser visto alla rovescia, cioè come composizione di segmenti in sopra-segmenti via via più vasti e inclusivi, neutralizzando lunghe sequenze di discorso, risparmiandole cioè dal taglio delle forbici, ma non dal destino di assumere, tutte in blocco, un orientamento spaziale diverso da quello di altre sequenze contigue.

Ma in questo momento è in discussione l'altro polo, quello all'ingiù, spalancato verso l'abisso di una disseminazione a segmenti sempre più abbreviati. Questo oggi è reso possibile dalla tecnica dell'ingrandimento fotografico, il *blow up*, ed è anche il terreno in cui si muove Mesciulam: partito da qualche brano di scrittura precaria (un conto di ristorante, un biglietto d'auguri), la recupera sul piano dei valori estetici attraverso l'effetto straniante dell'ingrandimento, che dà forza,



KETTI LA ROCCA "Le mie parole, e tu? - 1975



LUCA PATELLA in un' "analisi proiettiva"

rilievo, violenza ai tremori della mano, agli accidenti della biro, agli incontri fortunosi con la grana del supporto; e più il blow up è tale, cioè dilatato, più aumenta la manifestazione di valori estetici e di piaceri percettivi, fino a darci un senso di vertigine, e a farci chiedere con raccapriccio se per caso non si stia vivendo l'avventura di Gulliver nel regno di Brobdingnac, o se non si diventi simili al mitico re Mida, al cui tocco tutto si tramutava inesorabilmente in oro.

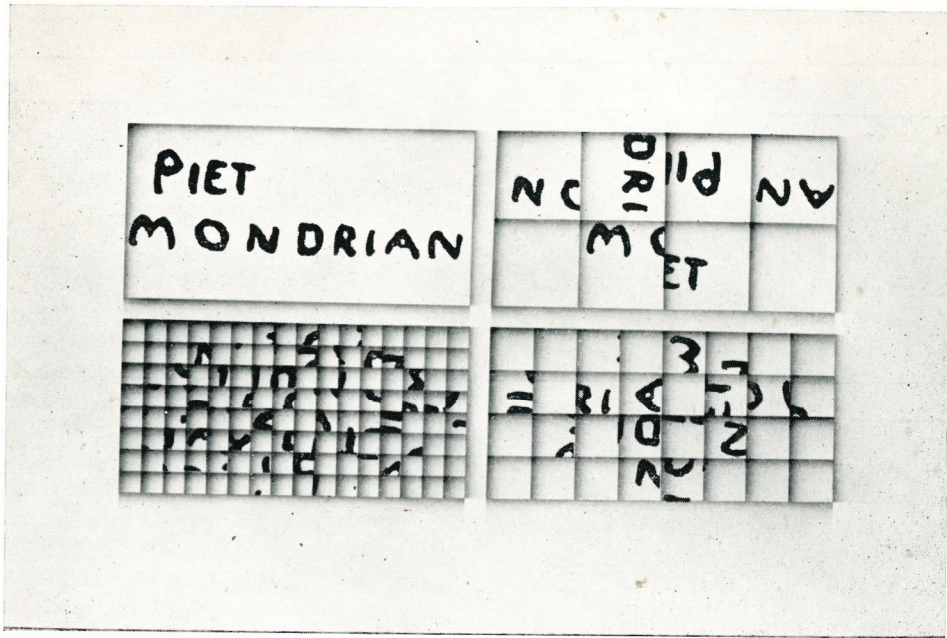
Un'altra specie di obiezioni potrebbe venire dal linguista, pronto a farci osservare che di scrittura si può parlare con un minimo di proprietà soltanto se si rispetta quell'insieme di elementi che fanno di un qualcosa (della traccia grafica, o della fonazione, nel caso dell'oralità) un tratto linguisticamente pertinente, necessario a un tempo e sufficiente al riconoscimento di una lettera. Per esempio, un linguista come Hjelmslev potrebbe notare che, anche solo a voler insistere sul significante, o momento espressivo, bisogna pur distinguervi un aspetto formale (forma dell'espressione), che sarebbe quello convenzionalizzato, e uno materiale (materia dell'espressione) dato dai meri contenuti gestuali, sonori, visivi. Ma, intanto, nulla vieta all'operatore visivo di pascersi dei piaceri offerti dalla materia dell'espressione, anche se non troppo pertinenti agli effetti linguistici (gli occhielli, le «zampe d'oca» ingigantite di Mesciulam, indecifrabili come l'una o piuttosto l'altra lettera); e poi, nell'esercizio estetico dei significanti, siamo sicuri di poter tracciare simili confini? Comunque, quello che conta, è la vertiginosa prospettiva di sfondamento a pozzo, a baratro, che così si delinea; e l'aspro sentore dei piaceri materici-gulliveriani che, provenendo da lì, si diffonde su ogni atto dello scrivere, anche se condotto a scala normale.

Un po' di risalita verso segmenti più lunghi va fatta per ritrovare le esperienze di Luca Patella e, in modi diversi, di Martino e Anna Oberto. Nei loro casi, si spazia, si dissemina a scala lessematica, e non fonematica o addirittura intra-letterale, di materia dell'espressione; ma di spaziatura pur sempre si tratta, e delle più libere e ricche. Succe-

de, nell'uso normale del linguaggio, che i vari pezzi costituenti la catena linguistica vengono resi mono-direzionali: impiegati, per così dire, col paraocchi, in modo da sopprimere tutte le attrazioni non pertinenti alla costruzione del senso che si intende veicolare. Patella invece libera queste varie possibilità attrattive: i lessemi (le radici verbali) diventano come delle calamite nel campo aperto della significazione, attirando a sé altri pezzi, ovunque siano collocati; e naturalmente questa forza attrattiva non rispetta le spaziature artificiali imposte dall'ortografia: i corpi, che le regole ortografiche vorrebbero racchiudere in un'unità artificiale, premono al «richiamo della foresta» di una significazione aperta, danno sussulti, infrangono i deboli collanti delle convenzioni grafiche. Una recente *performance* di Patella era intitolata *Primavera*, dove però il vocabolo unitario poteva anche screpolarsi nel modo seguente: *Prima v'era*; e la *Prima parte* successivamente annunciata diventava anche una *Prima parte*. Problema ben noto da sempre in poesia o in letteratura in genere, al centro di tutti i vari fenomeni di rima, allitterazione, anagramma, gioco di parole, motto di spirito; applicato in misura parossistica dal Joyce del *Finnegans Wake*, e ora anche da Philippe Sollers (*Lois, H*); ma forse, negli esercizi letterari, c'è sempre un residuo di timidezza, tanto che il grado quantitativo di elettrolisi dei lessemi, e di loro successiva ricomposizione arbitraria, raggiunto dall'ultimo Joyce resta a tutt'oggi un limite insuperato. Mentre l'operatore estetico che viene dalla tradizione visiva, a differenza di quello d'origine letteraria, non si ferma di fronte a confini artificiali: supera agevolmente i vari limiti grafici di scrittura, non arretra cioè di fronte al compito di snocciolare l'atto di scrittura davanti agli occhi di tutti, passando disinvoltamente dalla tipografia alla chirografia (all'oralità). Patella usa a questo scopo la lavagna luminosa, gli Oberto ci danno fogli laboriosamente intersecati con grafie varie nel corpo e nei caratteri.

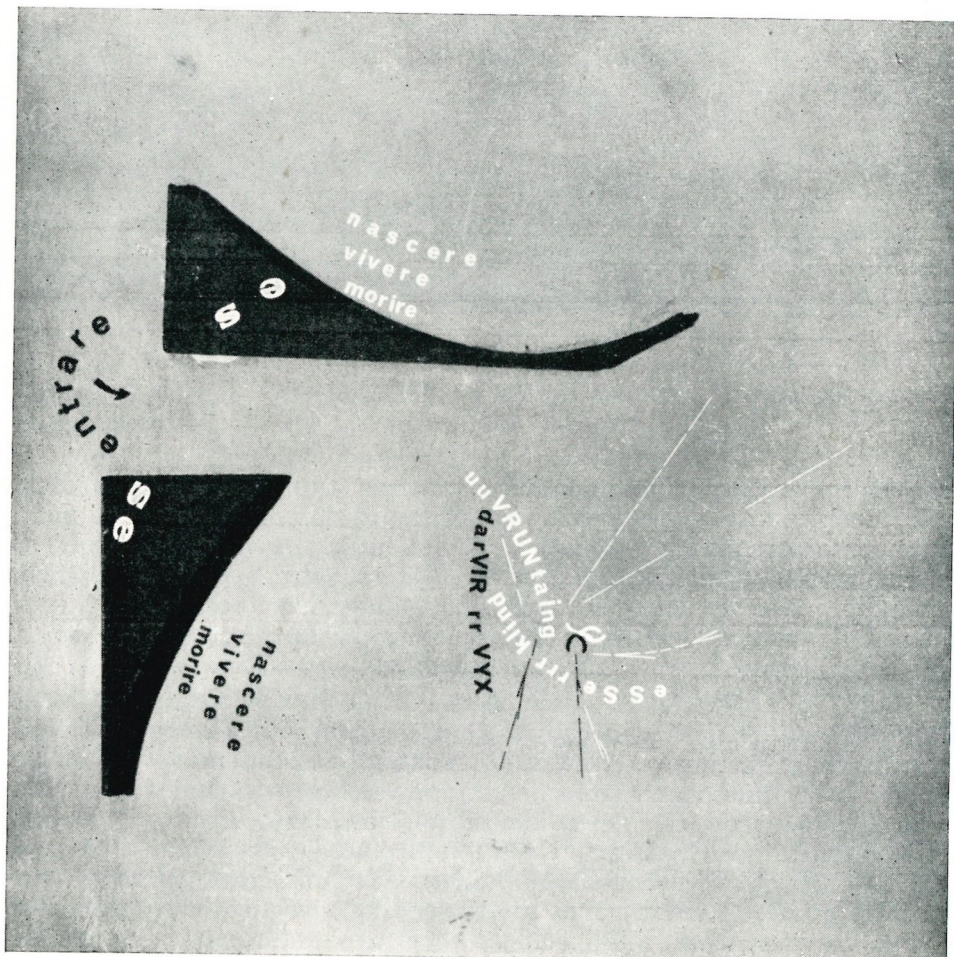
X E veniamo dunque, finalmente, al flusso orale, la prima e più autentica modalità del parlare, e la prima anche a esser caduta vittima di una repressione culturale, l'ultima a riottenere la libertà. Anche perché, per giungere a questa liberazione, si è dovuto attendere che venisse trovato uno strumento capace di introdurre una qualche distanza tra noi e il nostro parlare, altrimenti troppo intrinseco, a noi, troppo consustanziato, perché se ne potesse avere una qualche consapevolezza. Questo strumento, che permette anche di conservare il bene prezioso dell'oralità, è il nastro elettromagnetico. Dall'archivio Denza di Brescia ci viene gentilmente fornita una selezione di nastri cui spetta il compito di animare in continuazione lo spazio della «Tartaruga» creando uno stato continuo di coinvolgimento tridimensionale: il parlare infatti, e in particolar modo il parlare conservato nei nastri, ripetibile a piacimento, graduabile nel volume, infrange la bidimensionalità dei supporti cui sembravano condannati tutti i nostri migliori sforzi espressivi, sia nell'ambito delle arti visive che di quelle letterarie. La sonorità, prima ancora che essere una particolare zona dell'estetica (del nostro sensorio), è una modalità diversa di coinvolgimento, a onde sferiche, a quanti di intervento che occupano di colpo un intero ambito, con perfetta globalità.

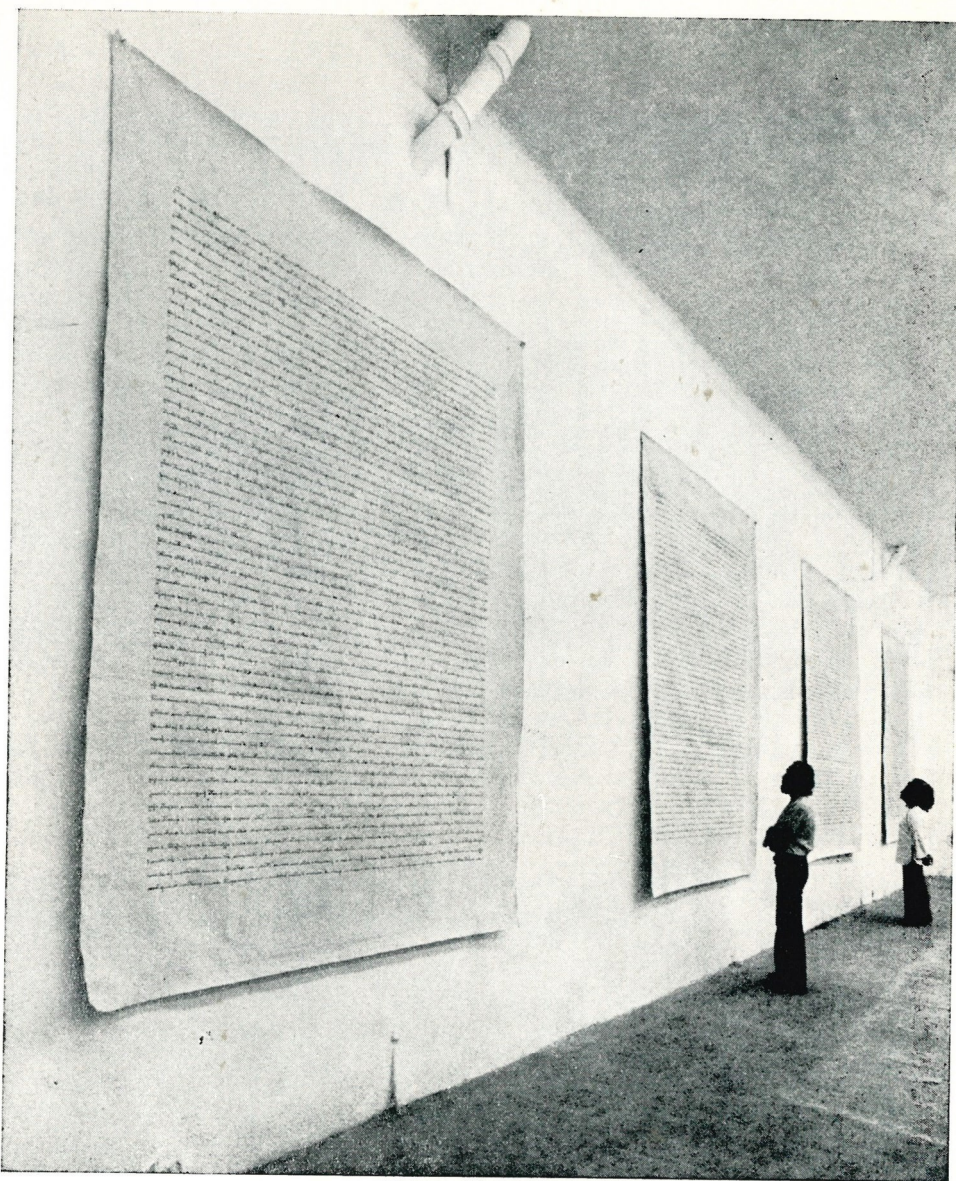
Riconosciuta tale novità e forza intrinseca del flusso sonoro, diventa abbastanza secondario osservare che gli operatori registrati sui nastri dell'archivio Denza risponderebbero, all'anagrafe delle avanguardie storiche, all'etichetta della poesia concreta: fenomeno non nuovissimo, già registrato agli atti. E in fondo i problemi messi a fuoco non sono molto diversi da quelli incontrati a livello di scrittura: bellezza del significante, della materia di espressione, dell'articolazione vocale in tutte le sue modulazioni possibili. Il vantaggio sta ora, appunto, nel diverso grado di penetrazione-invasione dell'onda sonora; e anche nel fatto che cadono decisamente le tentazioni di una veste ufficiale, qua-



BRUNO DI BELLO - 1975 - cm. 120x180

UGO CARREGA "Ess E" - 1964





ARCELLI e COMINI

le è la tipografia nell'ambito dello scrivere: qui non c'è nulla di simile, la ripresa di ogni convenzione linguistica da parte della viva, nuda, immanente personalità del parlante, è una necessità irrinunciabile. Tutto, nell'ambito acustico, è *performance personale*; il che rende anche più dubbi, o se si vuole più drammatici, dialettici, i confini tra la pertinenza linguistica degli atti di fonazione (il loro essere espressioni «formate») e invece una flagrante matericità gestuale.

Lora Totino lancia nello spazio rapidi giochi di permutazioni tra i frammenti sillabici di una catena di parlato; oppure lavora di cancellazione, sopprimendo certi segmenti acustici rispondenti a particolari fonemi — diremmo che sopprima in prevalenza i fonemi vocalici, lasciando a giganteggiare, nell'evidenza dell'isolamento, in un vivido puntinismo, quelli consonantici, i più «informativi», come già ci è capitato di osservare a proposito di Agnetti. Chopin sfrutta in modo particolare gli effetti vocali posti al di qua della soglia della pertinenza linguistica: fonazioni, sibili, soffi, fino a varcare, forse, la soglia del



vocalismo e a penetrare quella, del resto fondamentale in vista di un pieno riscatto estetico, del «rumorismo». Bob Cobbing lavora di sovrapposizioni e di sfasature di una medesima sequenza sonora, fatta «passare» più volte sul nastro; oppure gioca di attrazioni omofoniche tra lessemi molto distanti tra loro nel regno dei significati. Risultati analoghi ottengono Damen e De Vree, ciascuno dei due imponendo le proprie declinazioni personali.

Si devono poi ricordare i contributi eccezionali portati a tutto questo ordine di problemi da Mimmo Rotella con i suoi *poemi fonetici* e soprattutto con il *Manifesto dell'Epistaltismo*, una vera pietra miliare sulla via del pieno riscatto dell'oralità e nello stesso tempo un prezioso ponte tra il clima delle avanguardie storiche e le ricerche attuali.

Certo, i nastri, così utili nel far «restare» i *verba*, e anche nell'introdurre una distanza critica, tra il momento dell'emissione e quello della recezione, sacrificano molti aspetti della materia dell'espressione — tutti gli aspetti relativi alla *performance gestuale* (movimento delle braccia, delle mani, del busto, mimica facciale ecc.): aspetti, ancora una volta, linguisticamente non pertinenti, ma di intenso sapore espressivo, e quindi estetico. Occorrerebbe l'integrazione del video-nastro, per il quale tuttavia si dovrebbero ripetere le solite considerazioni: validissimo per far «restare» la precarietà dei comportamenti somatici e per introdurre una distanza critica, ma da ultimo anch'esso in parte traditore e riduttivo. La *performance* orale dovrebbe avvenire in presenza dell'operatore. Questa si avrà in almeno una delle «serate» della mostra, ad opera dell'inglese Charles Matz, che usa far strisciare, espandere, esplodere le sue sillabazioni, i suoi radicali direttamente in faccia al pubblico; Matz muove da un testo-spartito (le sue "poesie"), ma è interessante notare che questo è già predisposto non per la lettura silenziosa, bensì per l'esecuzione orale, scritto cioè in modo da evidenziare tutti i valori fonetici delle parole: da farle rimare non certo *pour l'oeil*, che sarebbe la più grave caduta gutenberghiana, ma per le orecchie — per permettere al significante fonetico di abbattere tutti i lacci opposti dal significato (v)ideale.

E c'è poi, oltre allo psicodramma e alla seduta psicanalitica di Patella, la *performance* di Ketty La Rocca, che fa pronunciare un discorso *nonsensical* (troppo pieno di significato, al limite col rumore informativo) ad alcuni attori tenuti a sfasarsi tra loro, in modo che i rispettivi flussi vocali si sovrappongono, ma intervallati, con effetto di compenetrazione, molto prossimo alla cancellazione per saturazione di suoni; anche l'autrice del resto provvede ad una cancellazione, benché per via opposta, tacendo cioè a intervalli regolari, in una sua recita personale del discorso di base, alcuni segmenti e lasciandone campeggiare altri.

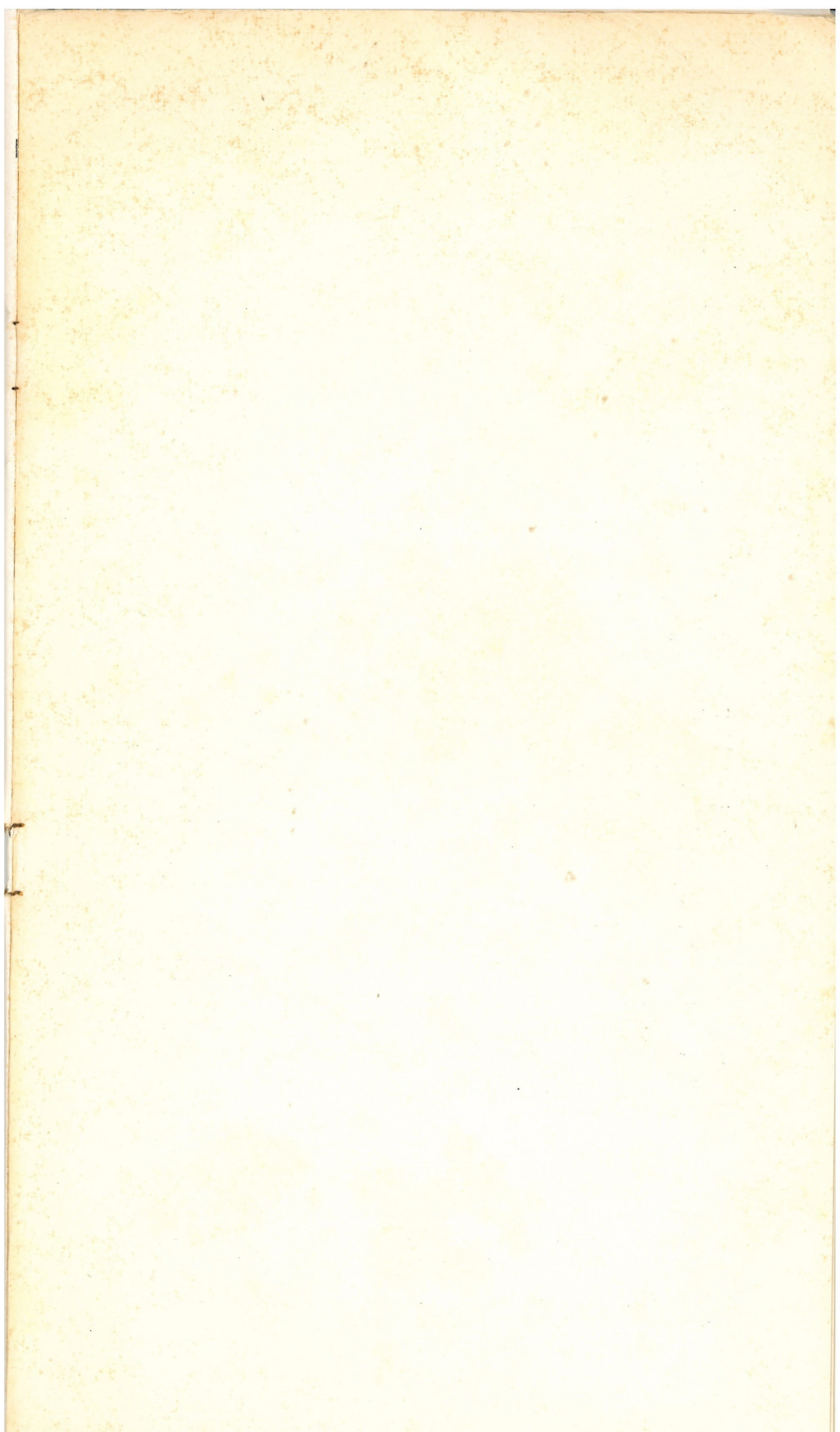
Anche nell'ambito acustico nasce un problema di scala: lavorare a livello micro o macro? Il che è anche un modo per redistribuire le parti tra i vari generi e le varie arti. Entro lo spettro delle segmentazioni-disseminazioni microscopiche si pongono oggi coloro che un tempo si sarebbero detti poeti, pittori e musicisti: è la zona dello spettro in cui non si rispettano le unità lessicali, dove cioè si procede a colpi di rime, di scomposizioni libere del materiale, grafico o sonoro che sia, dove sussiste semmai il problema se rispettare la soglia della pertinenza linguistica, o invece espandersi allegramente nella materialità dell'espressione. Nell'intervallo a grana larga, dove permangono blocchi sintattici, lunghe sequenze di discorso, stanno gli interessi «narrativi», ma non necessariamente letterari in senso stretto. Essi riguardano anche molte manifestazioni «concettuali», di un'arte, cioè, indubbiamente attenta ai valori noetici, alle idee, le quali sono sempre anche sopra-segmentali, giacché per dirle è necessario comporre molti tratti di discorso, cosa che ha portato assai spesso gli operatori concettuali a «sospendere» e neutralizzare l'incidenza della veste grafica-

sonora dei loro enunciati. Questo però, come già si notava sopra, non è il caso di Agnetti, il quale indaga attentamente sui rapporti tra il momento noetico e momento estetico, ha chiaro il senso dei loro condizionamenti reciproci. In un certo discorso, pertanto, la struttura logica, nonostante la sua lucidità e sensatezza, può sparire, o risultare debole, meno durevole, rispetto alla corrispondente struttura ritmica, ottenuta scandendone pause, acmi, accenti attraverso la sostituzione con numeri, o anche (e siamo a un punto già largamente constatato) rispetto alla struttura consonantica, quella cioè che risulta cancellando le vocali e facendo emergere le consonanti. Può essere anche utile aggiungere, a riprova dell'incidenza dei significanti anche là dove i significanti hanno pure da dire la loro, la lunga serie di capitoli di un'autobiografia redatta da Vito Acconci, ove conta il tono (spaurito, affettuoso, insinuante, ironico) con cui sono snocciolate le varie asserzioni. Sempre nell'ambito di questa chiave autobiografia, volta a dire, o meglio ancora, a vocalizzare ogni evento della propria vita, si dovrà ricordare la *Buca dell'orchestra*, che Acconci propone come sorgente di una propria nenia buccale molto suggestiva, puro rumorismo pre-linguistico, pura materia d'espressione.

A necessario completamento dei vari problemi posti dal «parlare e scrivere», oggi, sarà poi indispensabile chiamare in causa anche gli operatori letterari (dopo aver esaminato prevalentemente gli operatori visivi, più liberi, disponibili, sciolti, perché non trattenuti dai freni della pertinenza linguistica). Fino ad oggi gli scrittori avevano validi pretesti per non superare certe barriere: intanto, una ragione di coerenza con la stessa definizione istitutiva che li fa essere operatori nell'ambito delle «lettere»; e poi le ragioni della conservazione e dell'economia comunicativa, per cui fino a poco tempo fa il libro, la pagina stampata, sembravano gli unici mezzi convenienti; ma ora con la fotolito anche la chirografia è competitiva, e assieme ad essa ogni sistema misto di stenogrammi e di ideogrammi. Inoltre l'accessibilità dei magnetofoni (e dei video-nastri) pone il dilemma: continuare a neutralizzare i valori estetici della fonazione-gesticolazione, o conservarli, e anzi evidenziarli? Senza contare che il pieno riscatto della fonìa sulla grafia facilita il gioco associazionistico quasi freudiano del far subire ai lessemi tutte le possibili attrazioni coi loro simili, sulla scorta dei suoni e non dei significati, ma non senza effetti indotti anche su questi ultimi. Joyce insegna, ma gli operatori visivi come Patella sono pronti a spingere vieppiù in tale direzione. E poi si danno problemi di biforcazione corrispondenti ai generi: la poesia avrà da chiedersi se e in che misura possa esimersi dall'affondare nella materia dell'espressione, analizzando in unità sempre più minute la catena linguistica. La narrativa avrà da chiedersi se possa rispettare, a un livello soprasegmentale, l'ortografia e la sintassi della lingua colta (fatte per la scrittura tipografica), o non assumere invece il parlato in una impetuosa fluenzialità ignara di confini ortografici e in una creatività libera di proporre lessici e legami sintattici non sanciti da vocabolari e grammatiche; e ancora, se mantenere una distinzione tra il parlare e il sottofondo dei rumori che lo accompagnano nel suo scorrere nella catena degli eventi.

*Renato Barilli*

La presente manifestazione, e il presente scritto intendono solo mettere a fuoco alcuni problemi, e non certo esaurirli, né nei loro aspetti storici, né in un elenco completo di tutti gli artisti che oggi lavorano nella stessa direzione. Si ringrazia l'Archivio Denza di Brescia per l'ampia selezione di nastri fornita.



# **parlare**

*a cura di*

VINCENZO

**VINCENZO**

ARCELLI

UGO CARFAGNANI

BRUNO DE VITO

**KETTY LUCI**

ARRIGO LUCI

CHARLES LUCI

PLINIO LUCI

MARTINO LUCI

**LUCA LUCI**

*incontro con*

*dibattito con*

**LAMBERTO PIETRO**

*registrazione*

**HENRI**

**BOB COHEN**

CLARK COHEN

HERMAN COHEN

PAUL DEBENEDETTI

**GOMEZ**

STEN HALL

**LADISLAV**

**MIMM**

**LA T**

**Via**

**111 115**