

il non gruppo

Testi - immagine a Roma
negli anni Sessanta

a cura di Mirella Bentivoglio

Biblioteca Angelica

Piazza S. Agostino, 8 Roma

25 nov. - 15 dic. 2004

Palazzo Chigi, Galleria Miralli

Via Chigi 15, Viterbo

19 dic. - 15 gen. 2005

Gli esempi raccolti in questa mostra sono di operatori d'appartenenza disciplinare mista, che a Roma, negli anni Sessanta, condussero esperimenti tra linguaggio e immagine senza far parte di movimenti codificati dell'avanguardia verbovisiva. Alcuni di loro provenivano dal Gruppo 63, tenuto insieme dalla comune sfida alla letteratura tradizionale, ma non da un programma di inclusione della dimensione iconica nella testualità. Eppure questo attraversamento, questa ibridazione del visivo sul verbale, ebbe luogo allora spontaneamente, qui come in altre regioni più sollecitate nella storicizzazione del fenomeno; anzi forse a Roma in modo più cospicuo.

Vi risiedevano infatti in quegli anni, per impegni redazionali o per motivi di studio (e si vedano al riguardo le schede in calce) anche alcuni sperimentatori del settore che provenivano da altre città, alle quali successivamente tornarono. E la preparazione delle varie manifestazioni di esoditoria dava luogo qui in quel periodo a incontri e scambi di idee; ma ciò riguardava solo una parte dei protagonisti di questa mostra; i più lavoravano in separata.

Nella rassegna internazionale di scrittura visuale che si tenne nella galleria romana Artivisive nel '69 (con uno "storico" manifesto curato da Mussio, allora qui residente) solo alcuni dei nomi elencati in questo odierno catalogo segnavano presenza. Non tutti infatti si conoscevano: lo spazio diluisce i contatti e sotto questo profilo hanno più fortuna i piccoli centri. Quello romano era insomma un gruppo che, in parte per scelta e in parte per caso, si negava ogni istituzionalità, anche quella di una denominazione unificante. Quasi un Salon des Indépendants urbano, la cui codificazione non poteva avvenire che a posteriori; e di cui il presente censimento, titolato sotto un segno negativo, tenta una prima ricognizione.

Ciò che colpisce è la diversità delle testimonianze verbovisive qui presentate. Danno prova, appunto, della mancata coesione. Eppure, alcuni tratti comuni vi si possono cogliere (differenti da quelli, per esempio, del compatto gruppo fiorentino di Poesia Visiva): prevalente testualità, frequente incontro con la pittura di segno, quasi a indicare nella stesura verbale la matrice della tendenza pittorica a cui risalivano; e violenza (ma in genere di marca visiva, non nella scelta delle espressioni) e insomma radicalità, da veri kamikaze della scrittura, per l'ascendenza in più casi letteraria di chi stava convertendo in bersaglio il proprio strumento di lavoro.

Non fu estranea a questo tipo di operatività la convergenza, nella Roma di allora, di vari pittori della linea astratto-segnica (Twombly, Capogrossi, Sanfilippo, e soprattutto Novelli); e non è da dimenticarsi l'influsso che può avere avuto il *décollage* di manifesti di Mimmo Rotella, una tecnica tra l'altro suggerita a questo artista da quel fertile stimolatore di creatività che fu Emilio Villa. Aggiungerò che fu fondamentale in quel periodo la presenza, a Roma, di Villa, questo studioso di scritture arcaiche, i cui manoscritti vennero poi in vari casi "tirati" come veri e propri lavori di grafica, data la vibratile incisività della sua liberissima grafia; un poeta e critico che di fronte all'altrui opera registrava la propria risposta emotiva sostituendola all'analisi; in una prosa magmatica, fitta di rimandi pseudoetimologici come la sua poesia.

In quel decennio aveva frequenti contatti con Roma Adriano Spatola (autore dell'espressione "Poesia totale" poi da altri ripresa) che nelle sue edizioni Geiger dava spazio alle nostre iniziali prove di scrittura visuale. E compariva qui spesso Bonito Oliva, che con le sue pronte antenne s'interessava ai neonati movimenti e vi aveva anche contribuito con alcuni suoi lavori, dove l'uso di carte geografiche da lui ludicamente verbalizzate sembrano precludere alle sue più tarde enunciazioni critiche sulla geografia dell'arte.

Roma è una città scritta, di lapidi scolpite, dove l'occhio viene continuamente sollecitato dall'incontro di parola, materia, e luce. Ed è una città cosmopolita: internazionalità che riscontriamo anche nelle biografie di questo non gruppo. Docenze di lingue straniere, o lunghi soggiorni di studio e di lavoro

all'estero, e insomma in più casi distacco dalla nativa espressione verbale, col risultato di una sorta di relativismo linguistico, che tende a dar luogo a un riesame dei propri mezzi di comunicazione, e forse a una riemersione, dalla memoria genetica, della pittografia degli archetipi, depositata nelle forme delle lettere.

Va notato, a questo punto, che i fondatori dei vari movimenti visivo-poetici nel mondo ebbero in più casi ascendenze mistilinguistiche; a cominciare non solo da Marinetti, ma dallo svizzero-boliviano Eugen Gomringer, e l'elenco potrebbe continuare. Villa (come del resto Novelli) trascorse un lungo periodo in Brasile quando là si muovevano, sull'esempio di Gomringer, i primi fermenti di quella che vi sarebbe stata battezzata Poesia Concreta. Termine, si noti, coniato da Oyvind Fåhlström, anch'egli di ascendenza mista, che, guarda caso, con la moglie archeologa si trovò per un lungo periodo a Roma proprio all'inizio degli anni Sessanta. Inoltre, convergevano qui molti artisti americani newdada e, per quel che mi riguarda, faceva capo a Roma Ben Shahn, studioso di alfabeti occidentali e di scritture ideogrammatiche. Tutto questo non può non avere lasciato qualche sotterraneo segno nell'una o l'altra ricerca dei poeti del nostro gruppo trouvé.

A voler tracciare un radicato pedigree territoriale per questo tipo di espressioni, non si dovrebbero forse omettere alcuni precedenti addirittura seicenteschi di poeti alchimisti nostrani, come il marchese di Palombara, che alla corte romana di Cristina di Svezia avviarono una serie di intriganti ludismi verbali legati ad immagine. E, andando ancora più indietro, fino ai tempi augustei, si dovrebbe forse, con un po' di poetica forzatura, menzionare il segreto del nome arcano (allora impronunciabile, per timore di malefici, e rimasto sconosciuto) di questa città dedicata ad Angerona, dea del silenzio. Dotte supposizioni o realtà storico-filologiche dall'aura quasi onirica, surreale; che, se pur non le si conoscono, qui, tra sampietrini e marmi, un poco le si respirano.

Negli scritti che accompagnano gli azzeramenti grafici degli autori qui presentati, l'invocazione al silenzio è frequente, talvolta in contraddizione con i complicati innesti verbali degli stessi autori, dove una simile poetica richiederebbe piuttosto riduzione e concentrazione. Ma è proprio questo sforzo palese, questa fatica nel varcare i confini della parola alfabetica e della logica semantica, quasi alla ricerca di un perduto esperanto iconico, a dare forza persuasiva alle testimonianze qui presentate.

Infine, non si deve dimenticare che questa alchemica non Roma, questa stratificatissima città dal nome incerto e dalla cultura extraterritoriale, è anche una capitale (anzi due, con uno stato estero dentro di sé). E che perciò vi si sono concentrate più che altrove le tensioni di quel decennio inquieto, nel corso del quale veniva rimesso in discussione tutto ciò che pareva irreversibilmente consolidato. In queste opere, prive di enunciazioni impegnate (politiche, ecologiche, o anticonsumistiche) è il linguaggio stesso a venire considerato nel suo risvolto negativo: complice della gerarchia e dei poteri, alienato nei suoi meccanismi autoproliferanti; uno strumento da restituire, tramite una condanna solo visualment percepibile, alla sua funzione comunicativa.

Per passare a un ravvicinato esame degli espositori, la carrellata non può che iniziare da **Sebastian Carta**, una presenza che fornisce alla mostra l'anello di congiunzione tra l'avanguardia storica futurista e i nuovi esperimenti verbovisivi. Carta fu a Roma in contatto con Marinetti e poi con Carlo Belli e, negli anni Sessanta, lasciandosi alle spalle una notevole produzione parolibera, si allineò col nuovo indirizzo scrittoriale, in rivisitazioni citazionistiche (vedi la serie su Rimbaud) e invenzioni verbografiche.

E' poi da indicare **Marco Balzarro**, che a Roma, già negli anni Cinquanta, fu tra gli iniziatori delle nuove tecniche, a cominciare dai grandi fogli cianografici dei suoi "Manifesti", fino ai libri-oggetto a ogni misura (a partire dal '61) con copertine irte di corde tagliate, maniglie, tappi, allusive a problemi di comunicazione come le sue esagitate stesure.

Bruno Conte iniziò i suoi esperimenti solitariamente, e anch'egli molto presto; la sua attività nell'ambito della scrittura visuale, documentata nelle edizioni Elleci, si divaricò dopo gli anni Sessanta in operatività rispettivamente plastica e letteraria, con un separato accompagnamento di libri-oggetto lignei che, per la loro sfogliabilità e per la presenza di aculei-aste, connotano senza più parole la scrittura e la pagina. **Magdalo Mussio** è rimasto fedele alla sua minuta grafia degli anni Sessanta, poi sparsa in brevi coaguli su supporti sensibilizzati da velature e sovrapposizioni. Per quel che riguarda il lavoro redazionale di questo artista, deve molto al suo esempio quel tipo di impaginazione che si contrappone con interventi di casualità all'ordine meccanico del graphic design.

Con grande varietà di soluzioni, le pagine di **Giovanni Fontana** sono nate fin dagli anni Sessanta come spartiti delle sue performances di poesia fonetica; e sono fogli che rivelano valori autonomi sul piano visivo, come è avvenuto in molti casi per le partiture dei musicisti d'avanguardia.

A sua volta **Luca Patella** è presente con progetti verboiconici stesi manualmente, per una sua installazione realizzata in quegli anni alla Galleria L'Attico: una semisfera contenente e proiettante segni verbali e colori, tra suoni diffusi. La forma semi-sferica tornerà più tardi in alcuni suoi lavori d'ispirazione esoterica, e, come appiattendosi, gli suggerirà i noti specchi circolari coperti da vortici di scrittura.

Dopo curiose sperimentazioni scritte di ambidestria, **Luigi Di Sarro** verso la fine del decennio Sessanta apre il suo segno allo spazio assoluto mediante la fotografia, scrivendo nel vuoto; una smaterializzazione radicale del supporto, con uno spostamento d'interesse dalle suggestioni della materia portante a quelle del gesto scrivente. Ancora dunque un'attenzione alla corporeità, come nel suo previo ricorso a entrambe le mani.

Per concludere l'elenco dei neoamanuensi, è da notarsi in mostra un libro di **Gianfranco Baruchello**, di finissimi disegni e scritture, edito nel decennio Sessanta; ma anche, con un passaggio ad altra categoria verbovisiva, un suo volume di allora dove su ogni pagina l'allineamento di strisce ritagliate da testi stampati crea nessi semantici casuali, fondati su un procedimento costante: il prelievo della "quindicesima riga" (e così s'intitola il libro) da un'intera biblioteca di volumi. Una parodia del neutro rigore matematico che conduce solo alla designificazione.

In quest'area dei poeti collagisti si situa **Nanni Balestrini** negli anni Sessanta, dopo gli spiazzamenti ottenuti all'inizio del decennio con le sue ricerche combinatorie su testi preesistenti effettuate col calcolatore elettronico. Entra così nella dimensione tattile e visiva, con compatte composizioni di strisce prelevate da giornali, che, stampate come sono, con caratteri di corpo diverso, creano una sorta di pulsazione. E' di nuovo una cancellazione dell'ordine testuale e non della singola parola; ma con un recupero di elementi sensoriali, anche tra l'altro cromatici, dati dalla collaborazione del tempo per l'invecchiamento delle carte.

Tutti questi combines di reperti manifestano la volontà dei nuovi poeti di stabilire quasi un secondo grado della scrittura, aprendo le porte dell'espressione al concreto documento di realtà. Per quel che concerne **Carlo Vincenti**, qui presente con alcuni collages degli anni Sessanta, si tratta anche dell'inclusione, nelle sue opere, di frammenti di altrui manoscritti, con riserva del solo diritto di scelta e composizione. Questo giovane allineava, in una sorta di ordine murale, scritture e disegni trovati, di ogni tempo e mano, compresi i propri; una radicale trasformazione e mutua fusione della sua pittura e della sua poesia.

In questo particolare settore dell'opera scrittoria imperniata sulla linea dadaistica del recupero, **Emilio Villa** è un caso a sé. Fu soprattutto un poeta del verso: il suo rapporto con la scrittura si svolgeva su un piano fonetico, non visivo. Nelle sue poesie, i rimbalzi di assonanze tra lingue diverse avevano per fine il trionfo della sostanza materica del linguaggio. La sua conoscenza di scritture alfabetiche d'ogni tempo

lo spingeva verso un'originaria dimensione iconica e tattile, ma quel suo stesso creativo ingombro sembrava frenare la sua discesa verso ciò che egli definiva l'oltreverbo. La soluzione verrà nella prima metà degli anni Sessanta, quando accetterà di affidarsi ad altrui immagini nate dietro la spinta globale delle sue teorizzazioni, e in genere col garante inserimento di suoi brani di prosa e poesia. Nel suo rifiuto di categorie e ruoli, le titolerà e firmerà. Le sfere di plexiglas ricolme d'acqua che definirà "Idrologie", e delle quali un esempio è nella mostra, furono eseguite, dietro il suo stimolo, dagli artisti Cegna e Craia in cui Villa si riconosceva. Sono coperte di lettere alfabetiche alla deriva, come restituite al caos. Il titolo, giocato su uno spostamento semantico, sostituisce la primarietà fisica dell'acqua e della sfera ai tranelli delle ideologie. Così, mentre altri poeti includevano, nella propria opera, altrui scritture trovate, Villa capovolgendo i termini si poneva come il trovato e il rivisitato.

La cartella "Monumento" (**Bentivoglio**) del '66, presente nella mostra, mantiene una sequenzialità narrativa sebbene l'intera storia in sei tappe sia visualizzata mediante una sola parola e gli spezzoni prodotti nella caduta del feticcio, dalle lettere che insieme lo nominano e rappresentano. Così gli sparsi rottami-anagrammi "nume mento muto temo" suggeriscono il mutismo di ogni "monumento" e il timore che precede ogni mutazione. La pagina finale completa la distruzione di lettere e significati configurandosi come una struttura segnico-astratta. È l'aperto racconto della trasformazione di ogni manifestazione di realtà in quel momento cruciale. Significativamente, viene pubblicato nel '68. La presenza del nome (Alloatti) di chi ha collaborato alla trascrizione grafica del progetto conferme coerentemente la caduta di ogni autori/tà.

Il '68 è anche l'anno di pubblicazione del libro qui esposto di **Mario Diacono**, che deverbalizza colori, con un gioco di pure linee, le righe del "Coup de dés" di Mallarmé, conservandone solo l'elemento innovativo: la sparsa impaginazione. La rivisitazione di opere letterarie preesistenti è frequente in ambito verbovisivo, quasi l'indicazione di una continuità di dialogo tra addetti, lungo un comune itinerario di liberazione dagli schemi. Il lavoro di Diacono precorre di un anno la pubblicazione di un volume del belga Marcel Broodthaers che ha a sua volta visitato allo stesso modo, ma senza colore, il storico poema francese: e questa priorità dell'artista romano prova l'autenticità della sua introversiva ricerca, ciò che egli definisce il suo "slanguage".

A sua volta **Giovanna Sandri**, autrice di versi in italiano e in inglese, col suo libro "Capitolo zero" del '69, smantella ogni strumentazione poetica. Proporrà in seguito grandi composizioni di lettere, ma in queste pagine del rinnovamento inizia il suo percorso operativo nella visualità con l'uso quasi esclusivo della punteggiatura: ossia con i segni del primo fenomeno vitale, il respiro.

Un altro libro seminale della stessa data, "Iperipotenusa" di **Lia Drei**, esclude qualsiasi traccia di scrittura: per connotarsi come poesia conserva la struttura, materia, e misura, di un regolare libro. Con incisioni nella carta il discorso si articola mediante la combinabilità delle tre forme geometriche primarie (quadrato cerchio e triangolo) e dei tre colori fondamentali (rosso giallo blu); il tutto proposto come equivalente alla combinabilità delle parole.

Mirella Bentivoglio