

WORD ON

a cura di Pasquale Fameli

WORD ON

a cura di Pasquale Fameli

con il supporto di



Coop. Le Macchine Celibi
Officina di immagini, linguaggi, immaginazioni

_media
ASSOCIAZIONE CULTURALE

© 2015 Asterisco, Bologna
ISBN 978-88-96572-40-5

In copertina: Arrigo Lora Totino, da *Gazzarre di gazzette Gazzetta di gazzarre*, 1993 (rielaborazione grafica)

INDICE

- 5 Magnitudini della parola
 Pasquale Fameli
- 9 Opere
- 36 Bibliografia generale

Magnitudini della parola

PASQUALE FAMELI

Le articolazioni di una poesia che si vuole "totale", come diceva Adriano Spatola nel 1969, continuano, ancora oggi, a moltiplicarsi senza limiti. Le ragioni profonde di questa espansione sono da rintracciarsi nelle conferme date dall'attuale assetto mediale rispetto alle intuizioni avute e sostenute da certi artisti e teorici delle Avanguardie storiche, con Marinetti in testa, e delle Neoa-vanguardie, tra cui il già nominato Spatola. Alla base di tutto vi è la necessità di espandere le potenzialità espressive della parola e rendere la poesia perciò visiva, concreta o sonora, dotandola di valori iconici, cromatici o acustici mediante tecniche di ogni tipo, dalla scrittura calligrafica al collage fino all'elaborazione elettronica. Una poesia che si voglia radicalmente postmoderna procede, infatti, per contaminazioni e decentramenti, superando la convenzionale linearità del verso in virtù di una molteplicità di direzioni e traiettorie simultanee.

Riflettendo sulle nuove condizioni della poesia, nel 1968, Dick Higgins stabiliva una dicotomia utile a comprendere simili processi, distinguendo tra una mentalità "algebrica" e una mentalità "geometrica": la prima è assimilabile a quella dell'uomo moderno,

ossia l'abitante della Galassia Gutenberg, per dirla con Marshall McLuhan (cui l'autore si rifà dichiaratamente), mentre la seconda, anti-lineare, cumulativa, votata al mescolamento è tipica dell'uomo postmoderno. La mentalità algebrica è «lineare e monodimensionalmente sequenziale» come anche «soggetta a definizioni chiuse» mentre la mentalità geometrica è «cumulativa», ossia aperta al rapporto con i fenomeni, e perciò disposta a contaminare le istanze del linguaggio con gli stimoli dell'esperienza¹.

In questa veste la poesia assumerebbe un carattere "geroglifico", come direbbe Jacques Derrida, rifacendosi a «un modello di scrittura irriducibile alla parola e che, come i geroglifici, comporta elementi pittografici, ideogrammatici e fonetici»². La scrittura può trovare perciò la sua "differenza" non solo all'interno della scrittura stessa ma anche e soprattutto al di fuori, procedendo per contaminazioni segniche, deformazioni iconiche e negazioni semantiche. Mediante tali concezioni la poesia, dunque, si "deterritorializza" e la parola si sottopone a processi impropri di modificazione, dilatazione o contrazione come già accadeva nelle tavole parolibere futuriste, secondo i modi di

quella che, con un gioco di assonanze, potremmo definire una vera e propria “impaginazione senza fili”³; la rigorosa pagina gutenberghiana infatti si frantuma, forse scossa dalle onde sonore delle radio e dei telefoni come dai rumori della metropoli, e la testualità va in crisi, tendendo sempre più a una dimensione “figurale”. È la prospettiva estetica promossa da Jean-François Lyotard nel suo *Discorso, figura*, per cui il secolare logocentrismo occidentale deve ridimensionarsi di fronte alla rivalsa del sensibile, di ciò che si pone al di qua di ogni codifica linguistica e di ogni funzione comunicativa. Si riabilita, infatti, il valore del figurale mediante il disfacimento del codice linguistico anche a partire dal linguaggio stesso – e l'esempio ideale per Lyotard è, non a caso, *Un coup de dés* di Stephan Mallarmé – per scoprire al suo interno un diverso potenziale estetico, andando al di là di quel mascheramento del senso che la parola ben strutturata, in quanto tale, comporta⁴.

Simili riflessioni filosofiche sul ruolo della parola e della scrittura in epoca postmoderna possono trovare oggi numerose conferme della loro efficacia e della loro validità nell'utilizzo massivo e “contaminato” che la parola e la scrittura stesse vivono nella dimensione della comunicazione digitale: si pensi alla cosiddetta “notazione cammello” o ad altre forme di sintesi e abbreviazioni che ricorrono negli SMS, nelle chat, nei post,

o nei tweet oppure all'uso delle emoticon, icone che esprimono stati d'animo e umori sfruttando le caratteristiche formali dei grafemi. L'alfabeto e i segni di interpunzione perdono così, per un attimo, il loro valore di simboli per tornare icone, segni che intrattengono rapporti di somiglianza con certi dati di realtà, senza tuttavia cedere eccessivamente alla mimesi e rimanendo anzi in una dimensione astrattiva, sintetica, leggera – non bisogna poi dimenticare che “scrivere” e “disegnare” sono espressi in greco dallo stesso verbo, γράφειν. La parola scritta, oggi più che mai, si dà a vedere anziché a leggere: essa persiste nei suoi modi convenzionali, ma si offre anche in forme alterate che sovvertono l'osservanza della *ratio* analitica in virtù di un più aperto carattere creativo, così che l'atto comunicativo non passi freddamente ma stimoli, solletichi, i nostri sensi, anche solo per induzione.

Se con Ludwig Wittgenstein accettiamo che i limiti del nostro linguaggio costituiscono i limiti del nostro mondo⁵, comprendiamo come tutte le possibili estensioni, persino e soprattutto quelle extralinguistiche, sperimentate dai poeti visuali e sonori, rispondano alla necessità di forzare, allargare o annullare quegli stessi confini. In ciò risiede il senso di ogni esercizio che si definisca poetico: il linguaggio si offre al poeta per ciò che è, un codice con le proprie regole e le proprie funzioni. Ma non è certo accettan-

do o enfatizzando tali aspetti che si compie l'atto poetico: il poeta parte da un certo stato di cose ma, come ci suggerisce Maurice Blanchot, «deve distruggere il linguaggio così com'è e realizzarlo sotto un'altra forma»⁶. Ecco perché oggi il poeta si fa costruttore, o *bricoleur*, procedendo nel suo compito per montaggi, assemblaggi, accostamenti o agglutinazioni, spesso ricorrendo a materiali eteroclitici e impropri⁷. Siamo davvero di fronte a una scrittura *verbovisiva* e *sinestetica*, per dirla con Lamberto Pignotti, e che pertanto vive di trasgressioni e di "devianze", ossia di tutti quei ribaltamenti di codice che, in un'ottica semiologica, costituiscono «il valore storico dell'innovazione artistica»⁸.

Questa innovazione procede, molto spesso, di pari passo con l'innovazione tecnologica, forse anche per via del fatto che arte, poesia, musica e tecnologia condividono i medesimi canali, quelli dei nostri sensi, offrendo e traendo stimoli profondamente affini. Sarebbe tuttavia limitativo pensare che una poesia in sintonia con la tecnologia debba necessariamente nascere in ambiente digitale o comunque passare inevitabilmente attraverso i più aggiornati canali di comunicazione, avvalendosi di ogni più avanzato e virtuosistico effetto computeristico. Ciò che conta non è infatti la manifestazione epidemica della tecnologia più attuale, o dei suoi nuovi sistemi di rappresentazione (il digi-

tale) ma il saperne cogliere l'essenza, la natura profonda, traducendola in forme differenti. Il ricorso a materiali e tecniche "semplici" o "povere" caratterizza ancora oggi le ricerche di scrittura verbovisiva e sinestetica, e questo per la volontà di arrivare subito, di mordere, per così dire, la carne del mondo attraverso mezzi e materiali a basso profilo, che sono ormai fortemente radicati negli usi quotidiani. Perciò valgono ancora la carta, la calligrafia, l'inchiostro, la colla o il pennarello in quanto corrispettivi materiali potenzialmente riconducibili a un'estetica del *lo-fi*, a una creatività schietta che intende far valere la poeticità dell'imperfezione, come anche la possibilità di "dire molto" con molto poco.

Se la Poesia Visiva dei primissimi anni Sessanta combatteva una "guerriglia semiologica" intervenendo direttamente all'interno dei codici e dei sistemi comunicativi della società di massa, le scritture visuali di oggi, ma già a partire dai primi anni Ottanta, si muovono invece con leggerezza e tolleranza nei canali di comunicazione, siano essi postali o telematici, ai fini di una intensificazione genuinamente estetica della parola scritta e di quegli stessi canali. La possibilità di combinare immagine e scrittura, o meglio di consegnare la poesia alla visualità, deve essere inteso, oggi più che mai, come paradigma estetico di una logica dello schermo che ripropone, in modi alterati, masche-

rati, gli effetti più profondi di questo fondamentale dispositivo: se la comune pagina scritta, la pagina letteraria e soprattutto quella poetica, evocano un'immagine nella mente del lettore, lo schermo, come quelli di cui fruiamo ogni giorno e attraverso i quali mediamo la nostra percezione del mondo, la esibisce, la offre direttamente. Si genera così una sintesi psicosensoriale tra impressioni visuali e strutture concettuali che arriva a occupare il pensiero del fruitore non più nascendo dall'interno ma, al contrario, investendolo dall'esterno⁹. L'intimità e il silenzio della lettura cadono in virtù di una fruizione collettiva, condivisa, e di una poesia che non fa più leva sul lirismo ma, al contrario, sulla più incondizionata e totale apertura sul mondo a partire dal mondo stesso.

Note

¹ D. HIGGINS, *Structural Researches*, in «The Something Else Newsletter», vol. 1, n. 8, aprile 1968.

² J. DERRIDA, *La scrittura e la differenza* (1967), trad. it., Einaudi, Torino 1990, p. 270.

³ Il riferimento va qui a F.T. MARINETTI, *Distruzione della sintassi, immaginazione senza fili, parole in libertà*, manifesto futurista, 11 maggio 1913.

⁴ Cfr. J.-F. LYOTARD, *Discorso, figura* (1971), trad. it., Mimesis, Milano-Udine 2008, in particolare pp. 93-106; si vedano inoltre le riflessioni di Elio Franzini a p. 20 del medesimo volume.

⁵ L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus* (1921), trad. it., Einaudi, Torino 1989, 5.6.

⁶ M. BLANCHOT, *La letteratura e il diritto alla morte* (1947), in ID., *Da Kafka a Kafka* (1981), trad. it., Feltrinelli, Milano 1983, p. 20.

⁷ Per l'idea del poeta come "costruttore" cfr. P. GARNIER, *Spatialisme et poesie concrète*, Gallimard, Paris 1968, p. 12.

⁸ Per il concetto di "devianza" si veda C. STRANO, *Il segno della devianza*, Mursia, Milano 1989. La citazione è tratta dalla prefazione al libro, di Corrado Maltese, p. 5.

⁹ Si riprendono qui le teorie di D. DE KERCKHOVE, *Dall'alfabeto a internet. L'homme "littéré": alfabetizzazione, cultura, tecnologia*, trad. it., Mimesis, Milano-Udine 2008, pp. 149-161.

OPERE

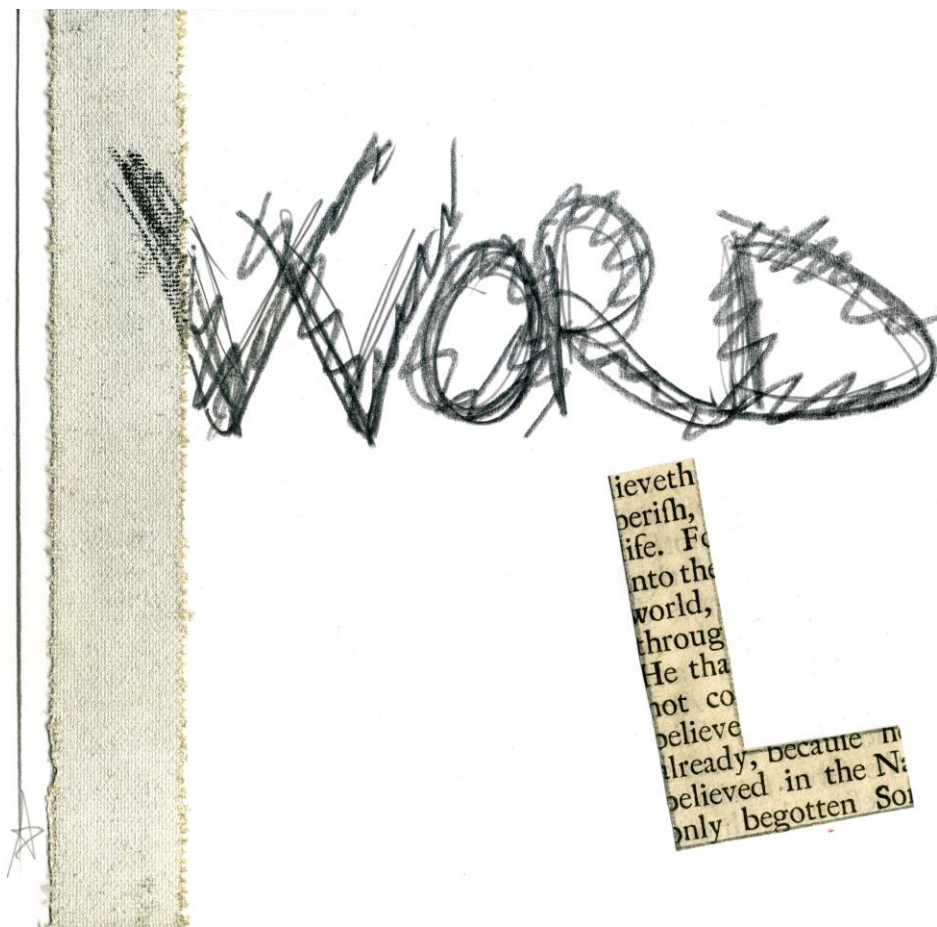
PAROL A 

© Paolo Albani, *Linguaggio differito*, 2015

Paolo Albani, *Linguaggio differito*, 2015



Vittore Baroni, *L'albero delle lettere*, 2015



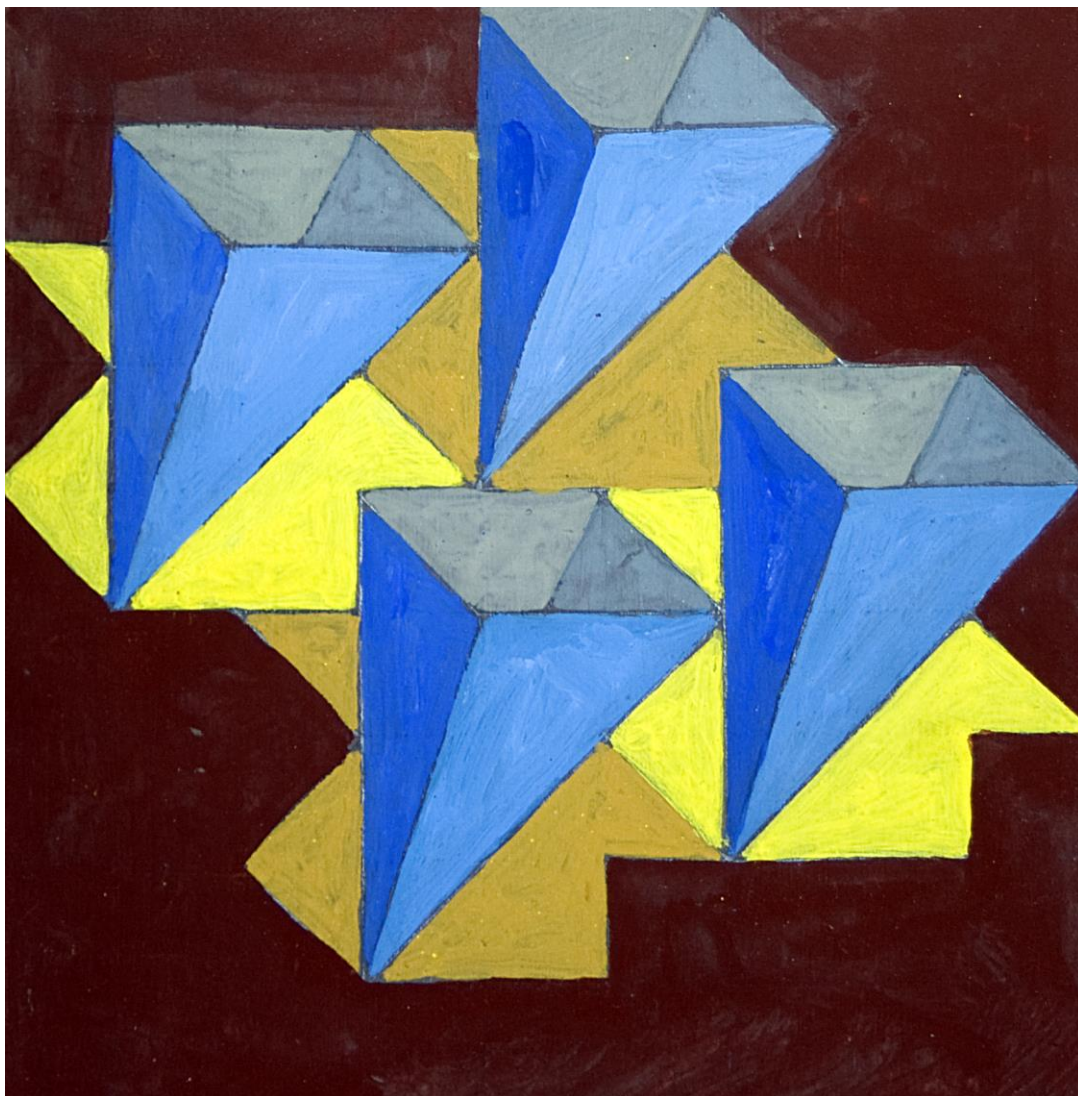
Alessandro Benfenati, Wor-L-d, 2015



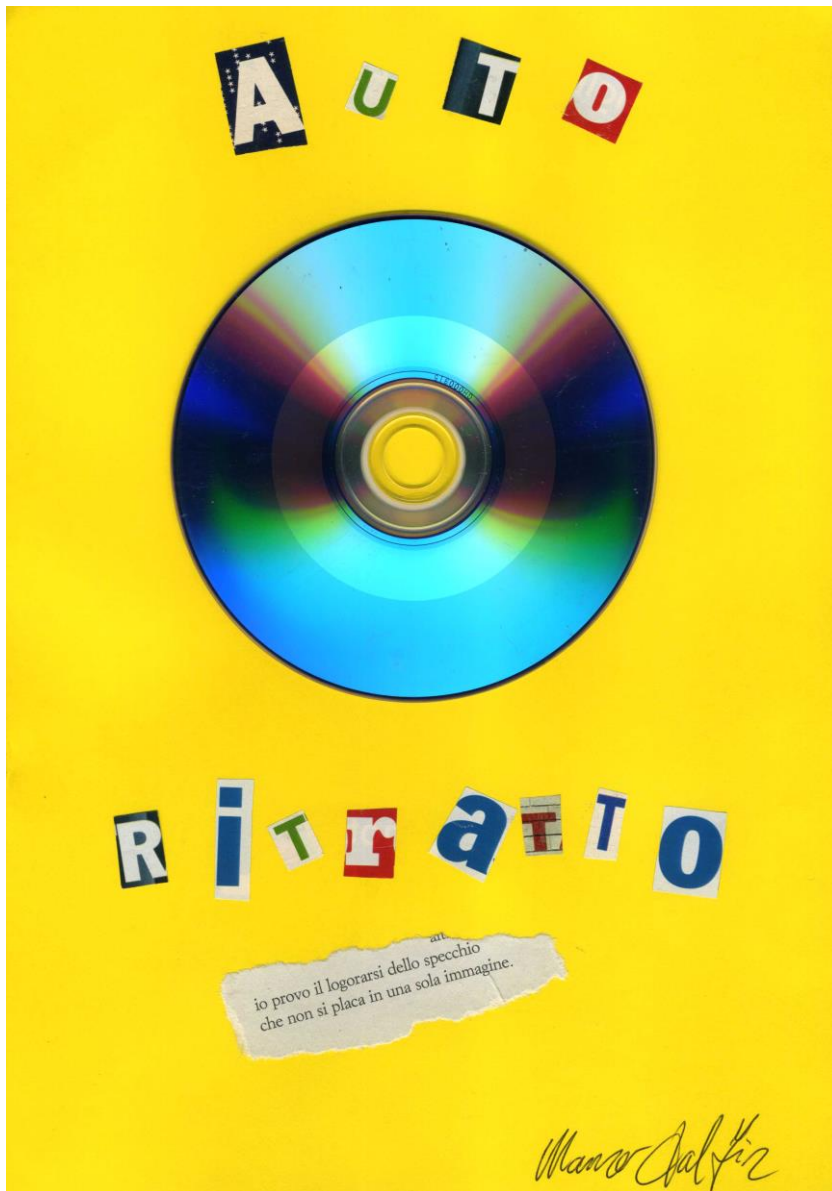
Carla Bertola, *Senza titolo*, 2015



Anna Boschi, *Un filo di speranza*, 2015



Sergio Cena, *Studio per strutture modulari*, 2013



Mauro Dal Fior, *Autoritratto*, 2015



Daniel Daligrand, *Senza titolo*, 2015



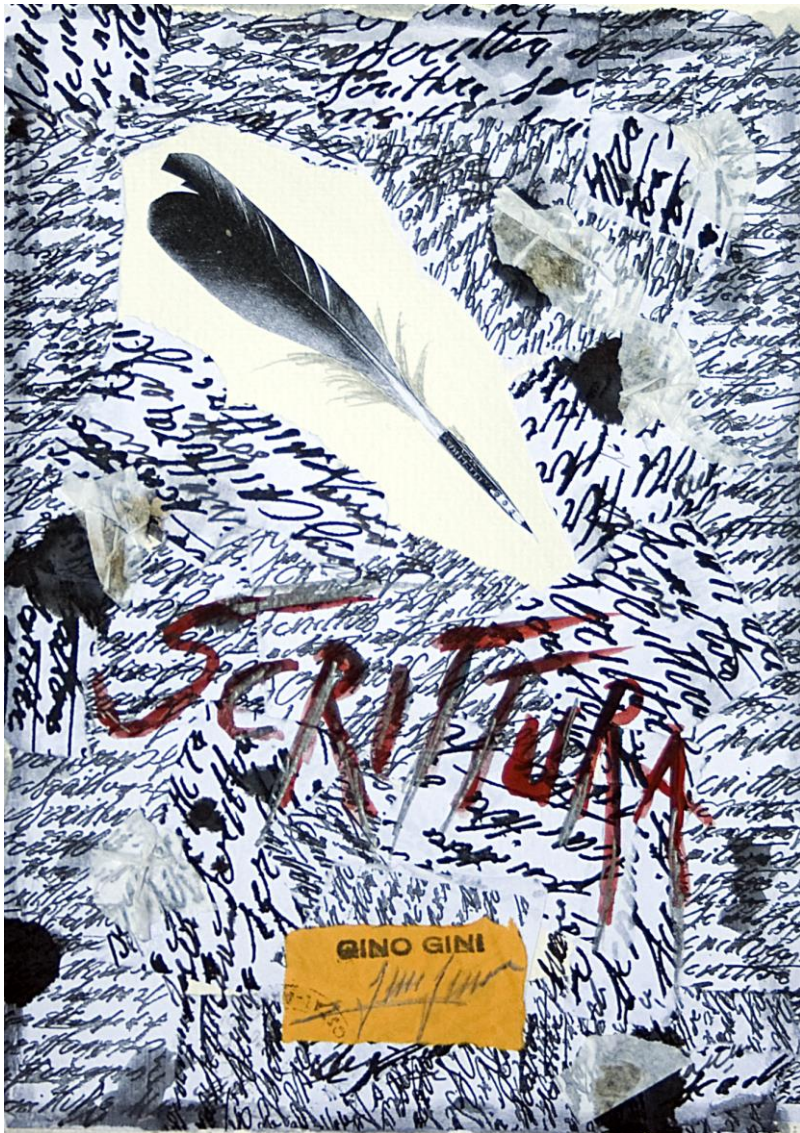
Liliana Ebalginelli, *Candida notte*, 2015



Mariapia Fanna Ronconi, *LuiLei*, 2015



Fernanda Fedi, Eos, 2015



Gino Gini, *Scrittura*, 2006



Maggi

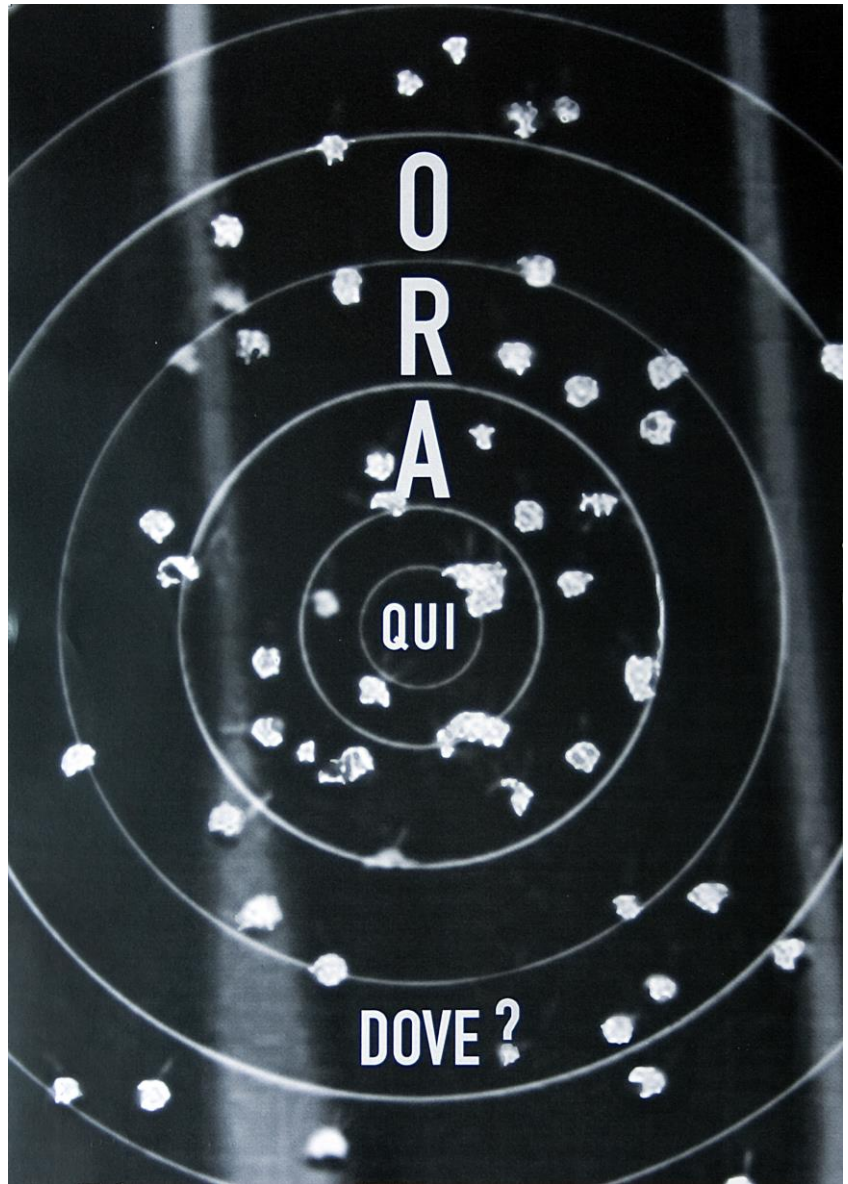
Ruggero Maggi, Senza titolo, 2015



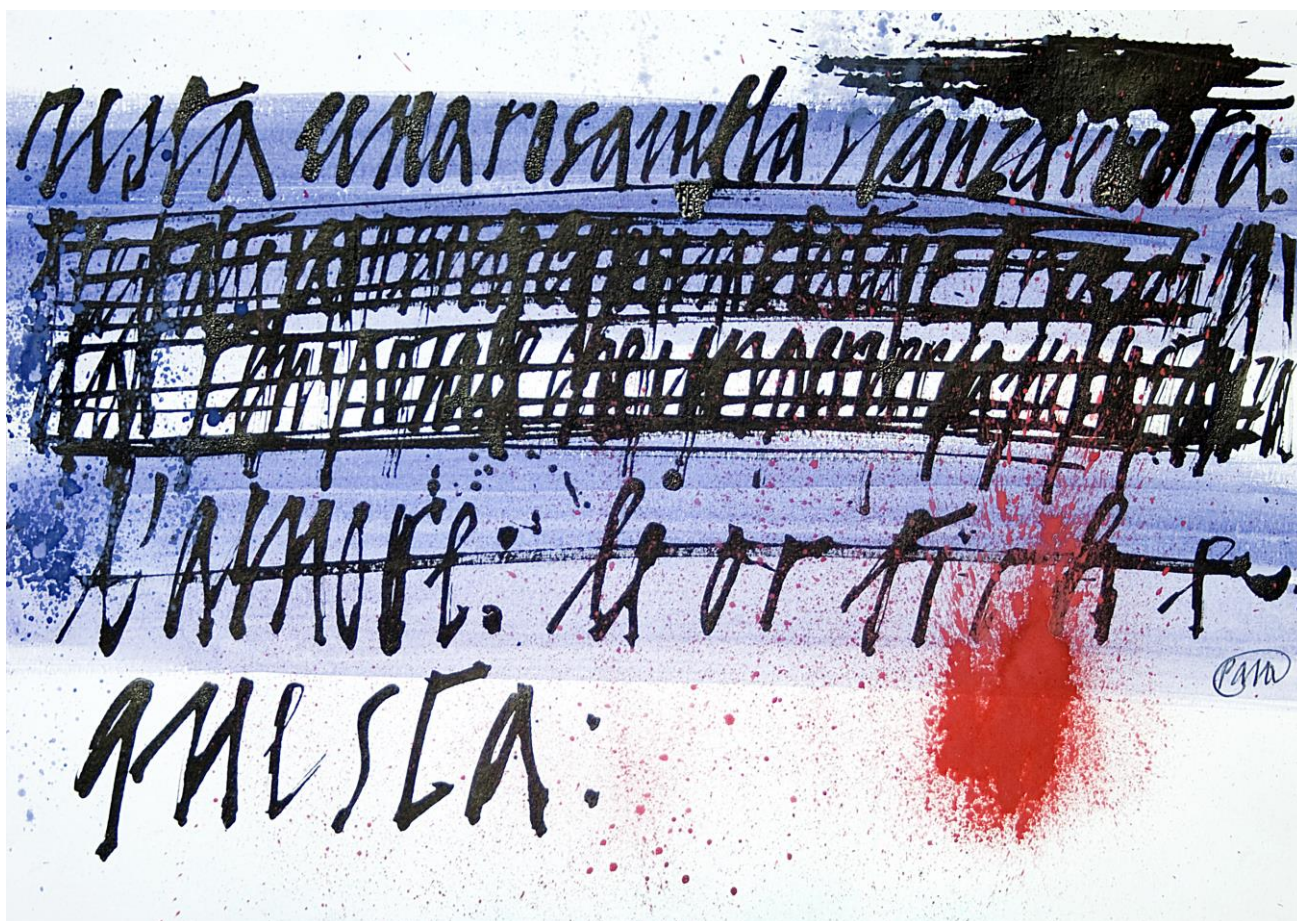
Nanni Menetti, Microviolenza XI, 2015



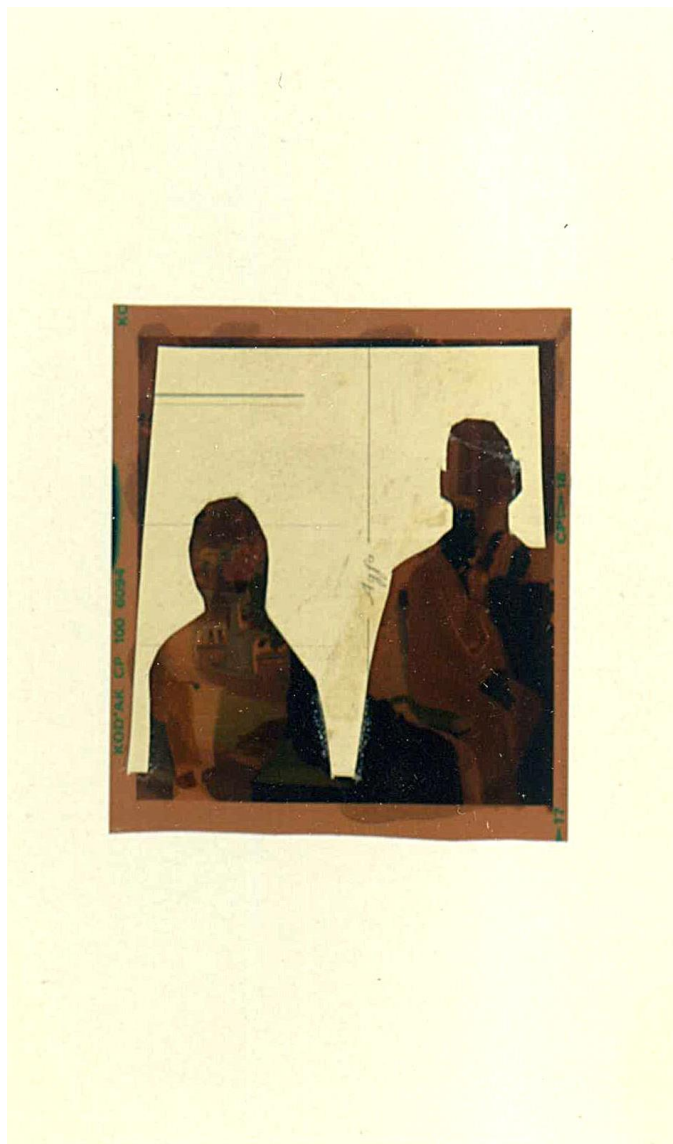
Maurizio Osti, *Miniatura Walkers*, 2015



Paolo Pasetto, *Ora qui dove?*, 2015



Giancarlo Pavanello, *Resta una rosa nella stanza vuota...*, 2015

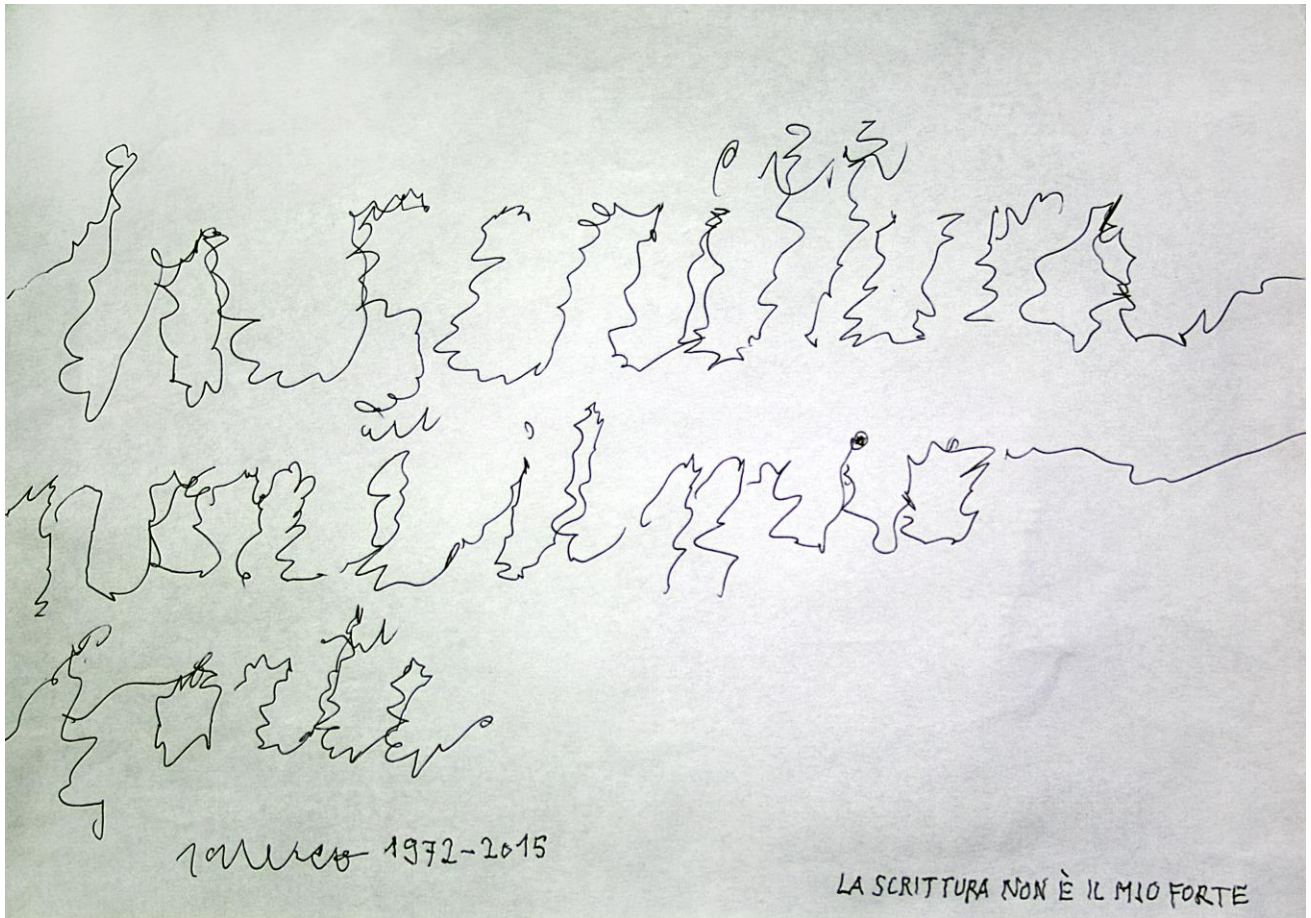


Antonio Raucci, *Miei cari genitori*, 2015



Roffi

Gian Paolo Roffi, *Word on the sand*, 2015



Sarenco, *La scrittura non è il mio forte*, 2015

**...AND A SERIOUS DISCOURSE NOW
STARTS ON THE TRANSPARENCY**



A. Sassu

Antonio Sassu, *And a serious discourse now starts on the transparency*, 2015



Alberto Vitacchio, *Senza titolo*, 2015

Bibliografia generale

ACCAME V., *Il segno poetico. Riferimenti per una storia della ricerca poetico-visuale e interdisciplinare*, Munt Press, Samedan 1977.

ALLEGRINI G. - MASINI L.V. (a cura di), *Visual poetry. L'avanguardia delle neoavanguardie. Mezzo secolo di poesia visiva, poesia concreta, scrittura visuale*, Skira, Milano 2014.

BALBONI M.T., *La pratica visuale del linguaggio. Dalla poesia concreta alla nuova scrittura*, La Nuovo Foglio, Pollenza 1977.

BALLERINI L. (a cura di), *Italian Visual Poetry 1912-1972*, Finch College Museum - Istituto italiano di cultura, New York 1973.

BARILLI R., *Parlare e scrivere*, La Nuova Foglio, Pollenza 1977.

BAZZINI M. - GAZZOTTI M. (a cura di), *Controcorrente. Riviste e libri d'artista delle case editrici della poesia visiva*, Allemandi, Torino 2011.

GAZZOTTI M. (a cura di), *Poesia concreta Poesia visiva. L'archivio Denza al MART*, Silvana, Cinisello Balsamo 2013.

La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900, Skira, Milano 2007.

MASNATA P., *Poesia visiva. Storia e teoria con un percorso iconografico*, Bulzoni, Roma 1984.

MICCINI E. (a cura di), *Poesia visiva 1962-1991*, Adriano Parise, Verona 1991.

PIGNOTTI L. - STEFANELLI S., *La scrittura verbovisiva e sinestetica* (1980), Campanotto, Udine 2011.

Poesure et pentrie. D'un art l'autre, Musees de Marseilles, Marseilles - Reunion des Musees Nationaux, Paris 1993.

SACCÀ L. (a cura di), *La parola come immagine e come segno. Firenze: storia di una rivoluzione colta 1960-1980*, Pacini, Pisa 1999.

SPATOLA A., *Verso la poesia totale* (1969), Paravia, Torino 1978.

ZANCHETTI G., "La poesia è una pipa...". *L'unità complessa del linguaggio nelle ricerche artistiche verbovisuali delle seconde avanguardie*, CUEM, Milano 2004.