



FRANCESCA POLACCI

## GUARDARE, DECLAMARE, LEGGERE: PERFORMATIVITÀ DELLE TAVOLE PAROLIBERE FUTURISTE

*This paper proposes to focus on the performative value of Futurist parole in libertà, with the intent to analyze, in particular, certain specific aspects of these works.*

### 1. Premessa

Questo contributo si propone di mettere a fuoco la carica performativa della parole in libertà futuriste, senza alcun fine di esaustività, ma con l'intento, molto più circoscritto, di prendere in carico taluni tratti di specificità di queste opere.

La duplice denominazione «parole in libertà» e «tavole parolibere», che privilegia rispettivamente l'aspetto letterario e quello visivo, è proposta dallo stesso Marinetti che ne teorizza esplicitamente le differenti sfumature<sup>1</sup>. A fianco, tuttavia, di una preoccupazione classificatoria, il fondatore del movimento utilizza, nei suoi scritti, la dizione «tavole parolibere» e «parole in libertà» come espressioni sinonimiche<sup>2</sup>. Inoltre, a fronte della possibilità di stabilire una prevalenza dell'aspetto visivo su quello sintattico, riuscire a discernere con esattezza un momento specificamente letterario da uno esclusivamente visivo contraddirebbe parzialmente il progetto teso al superamento della distinzione fra le arti a fondamento del movimento stesso.

<sup>1</sup> «I paroliberi futuristi che hanno una sensibilità particolarmente musicale ed acustica la esprimono con rumori e suoni combinati, deformando i materiali della lingua. [...] Le loro parole in libertà sono delle vere partiture musicali e umoristiche che esigono il declamatore. Esempio il mio *Zang tumb tumb*, parole in libertà di guerra. I paroliberi futuristi che hanno invece una sensibilità più pittorica che musicale e rumorista la esprimono con linee e colori, caratteri deformati e combinati pittorescamente, forme geometriche, formule aritmetiche ecc. Le loro parole in libertà diventano *Tavole parolibere* e *Poesie murali*, cioè veri quadri da guardare, anziché composizioni letterarie da leggere o da declamare» cfr. F. T. MARINETTI, *Tavole parolibere*, cat. *Grande Esposizione Nazionale Futurista*, Milano-Genova-Firenze, a cura di L. CARUSO, *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo 1909-1944*, 4 voll., Firenze, S.p.e.s.-Salimbeni, 1980.

<sup>2</sup> Cfr. *La tecnica della nuova poesia* (1937) dove Marinetti propone una suddivisione fra «tavole parolibere» (definite come «tavole di poesia o paesaggi di parole suggestive»), «parole in libertà» e «parole in libertà di aero poesia», distinzione che però l'autore non rispetta neppure all'interno di questo stesso testo.



La pratica parolibera dà esito a composizioni estremamente eterogenee, prodotte capillarmente su tutto il territorio italiano<sup>3</sup>. Oltre a una presenza diffusa, le parole in libertà accompagnano la produzione futurista con una significativa persistenza (dalla fondazione del movimento, nel 1909, sino alla sua fine ufficiale che è fatta corrispondere con la morte di Marinetti, nel 1944), ma soprattutto fungono da luogo di incontro tra poeti e pittori.

Se le parole in libertà nascono come estrema propaggine della sperimentazione letteraria, la loro capacità performativa – e quindi di attraversamento e trasformazione delle soglie che segnano la distinzione tra verbale e visivo – prende forma prioritariamente grazie all'assunzione – in seno alla ricerca letteraria – di temi che in quegli anni segnavano l'indagine pittorica, prima fra tutte la 'simultaneità'. Non è un caso infatti che Marinetti mutui il sostantivo simultaneità, per descrivere le liriche parolibere, proprio dai pittori che per la prima volta lo utilizzano nella *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles etc.*, del febbraio 1912, documento che assume l'importanza di un manifesto<sup>4</sup>.

## 2. Simultaneità verbo-visiva

La coalescenza tra verbale e visivo messa in forma attraverso un sapiente uso del linguaggio e una riformulazione delle potenzialità espressive della tipografia ha come risultato una simultaneità verbo-visiva dai contorni peculiari rispetto alla sperimentazione pittorica.

Non si tratta semplicemente dell'occupazione della pagina di giornale in tutte le sue direzioni, capace di sostituire alla linearità scritturale una distribuzione a raggera del tracciato grafico, facendo pensare a quelle forme di organizzazione del pensiero multi-dimensionali, a-logiche e a-lineari che Leroi-Gourhan ha definito

<sup>3</sup> Peraltro proprio in ragione della capillarità della produzione parolibera nell'introduzione del secondo volume della principale antologia dedicata alle tavole parolibere è evidenziata l'impossibilità di una esaustività nella raccolta di opere presenti in riviste e collezioni private disseminate lungo tutto il territorio italiano (cfr. L. CARUSO e S. MARTINI (a cura di), *Tavole parolibere futuriste (1912-1944)*, vol. II, Liguori, Napoli, 1977).

<sup>4</sup> A questo proposito cfr. L. DE MARIA, *Introduzione*, in ID. (a cura di), *F.T. Marinetti. Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano, 1968, pp. XXIX-C.



mito-grafiche<sup>5</sup>, ma anche, e questo forse è uno degli aspetti tra i più interessanti, della possibilità di tradurre la stratificazione fonica del linguaggio in simultaneità visiva.

Ossia, se all'interno di un medesimo atto fonatorio possono coesistere, secondo una simultaneità di catene paradigmatiche, fonemi, modulazioni e accenti, di cui la lingua scritta fa economia e restituisce solo parzialmente attraverso segni diacritici capaci di dare indicazioni circa l'interrogazione o l'esclamazione, nelle sperimentazioni parolibere è recuperata quella simultaneità fonica epurata da una trasposizione normata della scrittura e reintrodotta attraverso, ad esempio, la differente altezza dei caratteri alfabetici di uno stesso lemma, capaci di fornire indicazioni di ordine declamatorio<sup>6</sup>. È attraverso un lavoro sulle componenti visive dei caratteri alfabetici che è superata la frontiera tra oralità e scrittura, installando nella trasposizione grafica della lingua qualità non previste da questa, ma funzionali a introdurre una carica di ordine fonico.

Un esempio in tal senso lo troviamo anche nell'opera di cui tra un istante proporremo un'analisi – *Après la Marne Joffre visita le front en auto* di Marinetti [Fig. 1] – in particolare si veda MAAAA [Fig. 1a] in cui la disomogeneità nell'altezza del carattere congiuntamente con la disposizione obliqua del lemma, fa sì che un'opposizione visiva quale /basso/ vs /alto/ entri in omologia con una di natura fonica, quale /piano/ vs /forte/.

<sup>5</sup> Cfr. A. LEROI-GOURHAN, *Le Geste et la parole. Vol. I. Technique et langage*, Albin Michel, Paris 1964; ID., *L'expression du temps et l'animation des figures au paléolithique in Systèmes de signes. Testes réunis en hommage à Germaine Dieterlen*, Hermann, Paris 1978, pp. 359-67.

<sup>6</sup> Quanto qui abbiamo concisamente evocato meriterebbe maggior spazio. Ci permettiamo di rinviare a: D. TOMASELLO – F. POLACCI, *Bisogno furioso di liberare le parole. Tra verbale e visivo: percorsi analitici delle Tavole parolibere futuriste*, Le Lettere, Firenze 2010, in cui è stata sviluppata una simile problematica nel dettaglio, a partire dalle formulazioni che L. Hjelmslev presenta al V° Congresso Internazionale di Linguisti, tenutosi a Bruxelles nel 1939, e il cui manoscritto inedito è riprodotto in A. ZINNA, *Linéarité et devenir*, a cura di J. FONTANILLE, *Le devenir*, Actes du colloque Linguistique et sémiotique III, 1993, Un. de Limoges, Pulim, Limoges, 1995, pp. 243-264. In tale sede ho cercato di mostrare come la critica che L. Hjelmslev muove a F. De Saussure, a proposito della priorità accordata ai fonemi in quanto elementi costituenti di catene paradigmatiche, permetta di articolare una riflessione sulla qualità espunte – convenzionalmente – dal sistema scrittura e che sono recuperate all'interno delle sperimentazioni tipografiche futuriste.



Fig. 1, F. T. Marinetti, *Après la Marne Joffre visita le front en auto*, 1915  
in *Les mots en liberté futuristes*, 1919

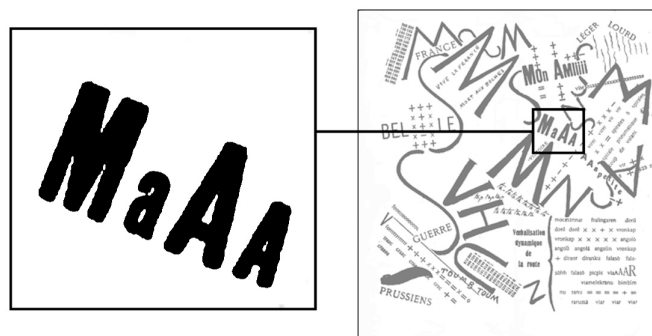


Fig. 1a



Dunque la performatività di queste opere sembra condensarsi non esclusivamente nel superamento della distinzione tra arti del tempo e arti dello spazio di lessinghiana memoria, ma convocare anche una pertinenza fonica, per cui un medesimo testo chiede di essere letto, guardato e declamato al contempo.

Peraltro indicazioni di ordine sonoro possono talvolta coincidere con le onomatopee, che come ben noto tanta parte occupano nelle teorizzazioni dello stesso Marinetti<sup>7</sup>, ma non necessariamente, sono assolutamente frequenti infatti esempi di lavorazione visiva della tipografia per ottenere effetti di tipo declamatorio su lessemi non onomatopeici, come nel caso appena visto. Lo stesso peraltro avviene in moltissime sperimentazioni di Cangiullo, si veda ad esempio la pagina “h”<sup>8</sup> tratta da *Piedigrotta*<sup>9</sup> (1916) [Fig. 2], in cui il lemma /conosuooono/ oltre che mimare la forma di un cono (secondo un utilizzo calligrammatico della tipografia), suggerisce un crescendo nell’intonazione declamatoria.

<sup>7</sup> In numerose occasioni Marinetti ha esplicitato la centralità dell’onomatopea all’interno delle parole in libertà, a tal proposito basti ricordare il *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912), in cui l’autore evidenzia la necessità di introdurre in letteratura tre elementi fino a quel momento trascurati: il rumore, il peso, l’odore; ma ancora in *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (11 maggio 1913) l’onomatopea è elemento funzionale a rendere tutti i suoni e rumori della vita moderna, in quanto vivifica il lirismo con elementi crudi e brutali della realtà. È tuttavia ne *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (18 marzo 1914) che è dato maggiore spazio all’onomatopea; l’epigone del movimento ne teorizza infatti ben quattro tipologie distinte: «l’onomatopea diretta imitativa elementare realistica»; «l’onomatopea indiretta complessa e analogica»; «l’onomatopea astratta»; «l’accordo onomatopeico psichico».

<sup>8</sup> Uno fra i molti espedienti utilizzati all’interno del testo, inerente alla numerazione delle pagine, consiste nel sostituire una progressione alfabetica alla consueta progressione numerica.

<sup>9</sup> *Piedigrotta* (1916) costituisce, in riferimento all’arte declamatoria, un caso esemplare, e Marinetti all’interno del manifesto *La declamazione dinamica e sinottica* (11 marzo 1916) adduce come esempio proprio le possibilità declamatorie di tale opera nonché il valore onomatopeico degli strumenti utilizzati per la declamazione effettuata peraltro da Marinetti stesso e da Cangiullo alla Galleria Sprovieri di Roma il 29 marzo 1914. .

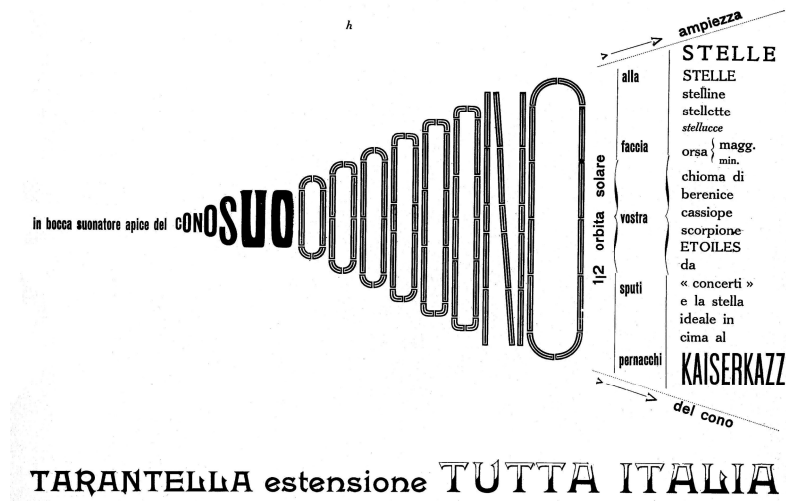


Fig. 2, F. Cangiullo da *Piedigrotta*, pagina h, 1916.

Inoltre la declamazione di opere parolibere segna non solo le serate futuriste, trasformandole in vero e proprio happening *avant la lettre*, secondo un'efficace definizione di Crispolti<sup>10</sup>, ma era pratica diffusa anche sul fronte di guerra, secondo la testimonianza che ne dà Marinetti stesso nei suoi *Taccuini* (1915-1921)<sup>11</sup>, dove attribuisce alla declamazione al fronte di opere parolibere la capacità di creare nelle truppe uno stato d'animo euforico per tenere alto il morale.

### 3. *Après la Marne Joffre visita le front en auto*

Rivolgere uno sguardo ravvicinato alla tavola di Marinetti [Fig. 1], convocata poc'anzi, è funzionale a sviluppare ulteriormente una riflessione sulla performatività parolibera. In *Après la Marne Joffre visita le front en auto* si dà infatti un elaborato lavoro di ordine figurativo sulle lettere tipografiche che, come vedremo tra breve, fa sì che lo stesso carattere si presti a una doppia lettura, alfabetica e figurativa. La carica performativa si incida dunque a livello micro, incidendo profondamente sulla significazione dell'opera.

Inoltre, *Après la Marne Joffre visita le front en auto* può ritenersi esemplare all'interno della produzione parolibera: pubblicata una prima volta sotto forma di

<sup>10</sup> cfr. E. CRISPOLTI, *Storia e critica del futurismo*, Laterza, Roma-Bari, 1986.

<sup>11</sup> Cfr. F. T. MARINETTI, *Taccuini 1915-1921*, Bologna, Il Mulino, 1987.



volantino nel 1915 con il titolo: *Montagne + strade + vallate x Joffre*, è ripubblicata nel 1919 insieme a sole altre tre tavole al termine del libro *Les mots en liberté futuristes*, in cui l'epigone del movimento offre una summa della teoria delle parole in libertà, e in cui il titolo italiano è sostituito dall'attuale. Si noti peraltro la trasformazione stilistica tra la prima e la seconda titolazione dove, in luogo di sintagmi nominali congiunti paratatticamente con elisione della parte verbale, secondo una modalità conforme alle dichiarazioni programmatiche marinettiane, la seconda titolazione recupera una costruzione sintattica canonica, mettendo in scena un micro-racconto: è descritta un'azione compiuta da un soggetto e sono fornite indicazioni di tempo e di luogo, articolazione narrativa particolarmente rilevante, come vedremo, in relazione alla struttura della tavola. Entrambi i titoli, inoltre e come vedremo meglio di seguito, intervengono attivamente nella possibilità di riconoscimento figurativo dei tratti alfabetici.

La proposta di analisi di quest'opera privilegerà necessariamente solo taluni aspetti così da poter poi prendere in considerazione anche altre composizioni, accennerò pertanto a questioni non meno importanti, quale l'esplicita esaltazione della guerra, perfettamente in linea con la posizione interventista di Marinetti e con il mito paligenetico di questa stessa formulato dal fondatore del movimento<sup>12</sup>. Si vedano ad esempio le scritte: «Vive la France» e «Morte aux boches» o le sequenze di tratti grafici che rimandano esplicitamente alla morte, o ancora la serie di suoni onomatopeici di guerra «tatatatata tatattata».

Per quanto concerne i luoghi di congiunzione tra testo e immagine, e dunque quei luoghi di riformulazione dei margini che obbligano a ripensare rigide settorializzazioni del sapere, è particolarmente significativa la composizione visiva dell'opera.

A partire da un rilievo di natura empirica, che chiede di distinguere le sequenze di tratti grafici compatte e sottili (nella schematizzazione in grigio) dai tratti spessi e distribuiti in modo diffuso (nella schematizzazione in nero) [Fig. 1b], ci accorgiamo come sia attivata contemporaneamente una visione dall'alto, cartografica (in virtù dei tratti sottili e compatti) e nello stesso tempo una in profondità.

È la rotondità incatenata delle S che iscrive una profondità altrimenti negata dall'utilizzo di elementi verbali, nonché la gradualità delle dimensioni di questi tratti

<sup>12</sup> Tra le più recenti pubblicazioni che trattano di questo soggetto, cfr. E. GENTILE, *“La nostra sfida alle stelle”*. *Futuristi in politica*, Laterza, Roma-Bari, 2009.



sembra riprodurre la dimensionalità scalare propria alla costruzione prospettica e le M poste in alto suggeriscono addirittura una linea dell'orizzonte. Quest'opera assume pertanto un dispositivo proprio della pittura ridisegnandone parzialmente i contorni.



Fig. 1b

Per quanto concerne l'attivazione della lettura figurativa la titolazione – come anticipato – gioca un ruolo fondamentale: le M e le S possono essere riconosciute rispettivamente come montagne e come la serpentina descritta dall'auto di Joffre in virtù dei percorsi semantici attivati dal titolo. Il sincretismo tra testo e immagine si installa pertanto anche a livello di singoli caratteri alfabetici: la medesima architettura visiva è suscettibile di una duplice lettura, esito rispettivamente del riconoscimento alfabetico e di quello figurativo. È dunque la condivisione di identici tratti grafici – che costituiscono la struttura visiva delle M e delle S – che carica quest'opera di una valenza performativa, permettendo di superare la distinzione tra verbale e visivo.

Tornando alla costruzione visiva della tavola ci sembra rilevante la possibilità di poter assimilare quanto detto circa la duplice visione prevista, dall'alto e in profondità, al dispositivo sotteso alle carte con veduta a volo di uccello, in cui si dà



contemporaneamente un visione sinottica e una orientata a partire da un preciso punto di vista (in cui la mappa è 'vista da qualcuno').

A questo proposito attingo a un recente studio sulle carte di Roma realizzato da Felix Thürlemann<sup>13</sup>, secondo il quale nelle mappe a volo di uccello il soggetto enunciatario (ossia il punto di vista, iscritto all'interno dell'opera, attraverso cui è possibile guardare il mondo) è dotato, dalla carta stessa, di un potere specifico, in quanto appare come colui che sottomette il mondo al proprio sguardo, che lo controlla visualmente. Più in generale è dunque possibile ritenere, sostiene l'autore, che la carta a volo di uccello costruisca un rapporto di dominazione tra la posizione di colui che vede e il mondo visto.

Nel caso in esame, che apre su di uno scenario di guerra e in particolare su di una battaglia appena conclusa, come recita il titolo «*Après la Marne*», a fianco di una visione dall'alto, ortogonale (data dalle sequenze compatte) ve ne è una seconda in profondità (grazie come visto alla sequenza di S incatenate) che iscrive un punto di vista specifico attraverso il quale il campo di battaglia è visto e, potremmo dire, dominato dal soggetto enunciatario che lo guarda. Si tratta pertanto di un soggetto del quale è dichiarata la supremazia, indipendentemente dall'esito effettivo della battaglia. Marinetti a fianco della più esplicita magnificazione della guerra (di cui abbiamo solo accennato) insinua – almeno così ci sembra – un giudizio di valore e una relativa una sanzione circa quanto rappresentato in modo ben più sottile, facendo leva sulla modalità di visione sottesa alla composizione stessa.

Ora, è solo in virtù di una lettura che ha privilegiato i luoghi di contaminazione tra verbale e visivo che è stato possibile riconoscere una tensione ideologica, diversamente non immediatamente isolabile. E tale esito, di ordine analitico, ci sembra possa confermare la produttività di uno sguardo attento all'aspetto performativo di tale produzione.

### 3.1 Esercizi paroliberi di efficacia performativa

Particolarmente interessante è un dispositivo su cui si incardinano moltissime realizzazioni parolibere e che in *Après la Marne Joffre visita le front en auto* è

<sup>13</sup> Si tratta di un'ampia ricerca pubblicata in lingua tedesca e dalla quale è stato estratto un articolo in francese, cfr.: F. THÜRLEMANN, *Regarder avec les oiseaux. Sur la structure d'énonciation d'un type de carte géographique*, in «Nouveaux Actes Sémiotique» [on line], n. 112, pubblicato il 6 aprile 2009, reperibile all'indirizzo: <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2940>



presente nella porzione di testo “LEGER-LOURD” [Fig. 1c], in cui il superamento della distinzione tra verbale e visivo interessa un intero lessema.

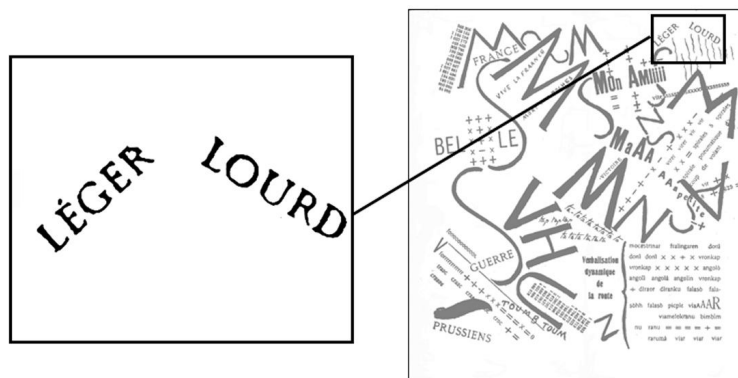


Fig. 1c

Nella definizione di *Léger* proposta dal Petit Robert: «Qui a peu de poids, se soulève facilement; léger comme une plume, comme une bulle de savon» è riconoscibile una marca ascensionale, un movimento dal basso verso l’alto che definisce la spazialità astratta del lemma. Tale marca, di natura figurativa e collocata a livello di sostanza del contenuto, trova il proprio corrispettivo nel vettore obliquo, orientato trasversalmente, che fa da supporto a *Léger* e che traspone, visivamente, il tratto figurativo presente a livello semantico. Pertanto si dà un’omologia tra la figuratività veicolata dalla sostanza del contenuto della semiotica linguistica e figuratività veicolata dalla sostanza dell’espressione della semiotica visiva.

In questo caso, pertanto, la congiunzione tra verbale e visivo non si installa sui singoli caratteri alfabetici (come visto per le M e le S), ma interessa l’intero lemma. Siamo di fronte, dunque, a uno di quei casi in cui il significante si fa carico di tratti del significato, diviene «opaco» direbbe Louis Marin, e l’esito è quello di una singolare efficacia visiva. Peraltro non mi sembra secondario che quest’opera sia stata diffusa per la prima volta sotto forma di volantino, medium in cui l’efficacia comunicativa dei tratti alfabetici è particolarmente rilevante<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> A proposito della modalità di circolazione e distribuzione delle tavole parolibere ci sembra interessante la proposta di Fanette Roche-Pézard la quale ne assimila la pratica a quella anarchica che in quegli anni, con la distribuzione di volantini di propaganda, segnava le strade delle principali città europee. Secondo l’autrice Marinetti e sodali avrebbero preso spunto proprio dalla pratica anarchica per riconfigurarla a mutate esigenze e contenuti (cfr. F. ROCHE-PÉZARD, *L’aventure futuriste 1909-1916*, École Française de Rome, Roma, 1983).



Casi analoghi punteggiano la produzione parolibera, si veda ad esempio la tavola di Buzzi [Fig. 3] da *L'ellisse e la spirale. Film + parole in libertà* (1915), dove il lemma /assottigliamento/ è scritto in caratteri decrescenti, suggerendo pertanto un'omologia tra la progressiva riduzione alfabetica e l'assottigliamento veicolato dal significato del sostantivo (al quale fa da contrappunto il lemma /espansione/ scritto in caratteri con dimensioni crescenti).

eterizzazione dei corpi incarnazione atmosfere  
 alterazione profili  
 macchine scomposizione piani

C A O S VI TI  
 di MO MEN  
 linee  
 e di forme RIGIDITÀ dell'azzurro

sensazione d'acque profonde PENE TRATE  
 RULLI meccaniche VOCI petti umani  
 come assorti nel sssilenzio litiqiiiido d'un'  
 onda sottomarina

FAME D'ASTRI  
 obnubilamento retine  
 ritrazione coscienza visiva nel più  
 RECONDITO nucleolo della carne oscura  
 quasi il tessuto dei muscoli ridotto  
 al puro ordito dei nervi sensa-  
 zione di legge-  
 rezza vitrea d' ASSOTTIGLIAMEN

capiiiiiillare + d' ESPANSIONE

Fig. 3, P. Buzzi da *L'ellisse e la spirale. Film + parole in libertà*, 1915

O, ancora, *Looping the loop* [Tav. 4] di Bètuda, «Lacerba», II, 1 aprile 1914, in cui i lemmi /precipita a picco/ sfruttano la possibilità di utilizzare il supporto seguendo una direzionalità verticale piuttosto che orizzontale, riproducendo il movimento di caduta evocato a livello verbale; analogo dispositivo messo a punto in /scende/. Interventi sulla sostanza grafica dei lemmi che hanno, anche in questi casi, una ricaduta di ordine declamatorio.



Cézanne se plaisait à ces amusements de rapin. Ainsi, à l'époque lointaine où l'on avait mis à la mode le cri: «Où Lambert!», il s'aperçut, un jour de promenade aux environs de Paris, le sympathique peintre de chats du même nom, qu'il connaissait un peu. Vouloir «faire une petite blague», il cria: «Où Lambert!» en mettant, ou plutôt en croyant mettre une sourdine à sa voix. L'autre se retourne, et, naturellement, vient vers lui. Alors Cézanne, tout saisi, et pensant qu'il aurait une lutte à soutenir, ramassa une pierre, s'apprêtant à défendre-chèrement sa vie. Mais Lambert s'avoua qu'il avait la main tendue, en souriant, heureux d'avoir rencontré quelqu'un de connaissance. «Excusez les sous-gotturaux qui sortent de ma gorge!» lui dit Cézanne. Lambert, qui se comprenait rien à ces excuses, lui donna une bonne poignée de main, on se promena ensemble, mais Cézanne resta sur ses gardes: «Quand on est faible dans la vie...!»

VOLLARD.

BÈTUDA.

## LOOPING THE LOOP

PAROLE IN LIBERTÀ

Alzata di mano sciamante rapido  
fremito lungo ansare del motore vortice dell'elica  
specchio di raggi turbomosi nel sole  
azzurro di viola lingua l'ali e il rumore  
l'aeroplano è nel cielo alto immobile  
quasi piccolo punto sull'antenna  
s'imperna poi  
un urlo della folla brevissime di freddo di  
voluttà per le reni gli occhi immobili pieni  
d'un baluginare di morte di sangue diaceo  
un morir di sogno

un pezzo di MACIGNO il sospiro so-  
speso come una spada sul cuore un abisso  
di silenzio freddo e vivo come serpe rapido  
e pur lento come un supplizio l'acrobatico eser-  
cizio di morte si esplica nel suo giro di ritorno  
e il fiammello pipistrello di fuoco

SCENDE  
S  
P  
I  
R  
A  
L  
E  
P  
I  
E  
B  
R  
E  
Z  
Z  
A

un anito nella folla un levarsi di grida  
un grotto di spasmo soffocato un  
vibrare di nervi tesi come corda di minugia spe-  
zati d'un sol colpo e sibilanti al vento avvisi-  
chiati

e la magica macchina di

## FORZA AUDACIA PENSIERO

segna  
un suo sentiero ideale  
nel campo dell'infinito  
come splendida idea di poeta  
verso una meta intangibile

SCIVOLA SALE PUUULMINAA in avanti

segna le parole di una nuova vitale fulgore  
nel gran libro del cielo è fermo a un  
tratto

SCENDE  
S  
P  
I  
R  
A  
L  
E  
P  
I  
E  
B  
R  
E  
Z  
Z  
A

giro di costole allo scheletro della morte in un  
precipitare di audacia ha più voce il mo-  
tore in un lento volo ecco alline che l'uomo

Fig. 4, Bètuda, *Looping the loop*, «Lacerba», II, 1 aprile 1914

### 4. Sintesi grafiche e calligrammatiche

Nell'ambito di una riflessione consacrata alla performatività delle sperimentazioni tipografiche futuriste sono particolarmente interessanti alcuni esiti degli anni '20, momento in cui la produzione parolibera ha visto il suo massimo sviluppo e in cui prende forma un andamento verso i margini. Possiamo infatti collocare su di una polarità le tavole di B. Sanzin (come anche quelle di P. Masnata), in cui è presente un elevato livello di specificazioni figurative con esito calligrammatico e sulla polarità opposta le sintesi grafiche di P. Illari, ma anche alcuni lavori di G. Steiner e Benedetta, in cui è evacuata la funzione referenziale del linguaggio a favore di un'indagine intorno alla resa dell'atto scritturale.

Ad esempio *Tavola panoramica n. 2* [Fig. 5] di Sanzin, inclusa da Marinetti all'interno della raccolta *I nuovi poeti futuristi* del 1925, sembra portare alle estreme conseguenze uno dei dispositivi visti all'opera in *Après la Marne Joffre visita le front in auto* (1915). Attraverso l'indicazione di una profondità, l'opera di Sanzin



costruisce un punto di vista frontale, suggerendo una verticalità nella visione che si oppone all'orizzontalità della fruizione rispetto all'asse corporeo quale prevista dalla pagina dove il calligramma è stampato<sup>15</sup>.

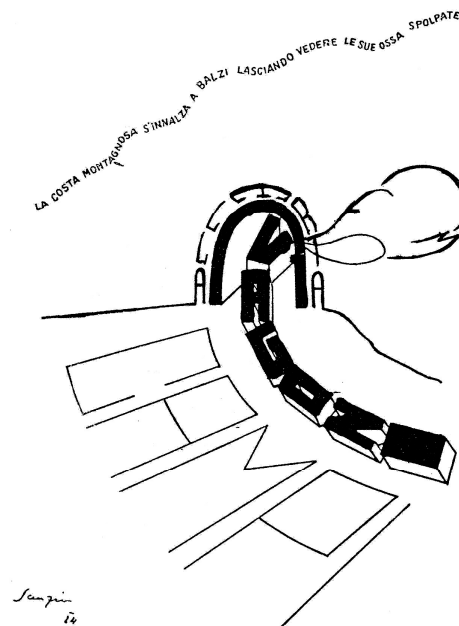


Fig. 5, B. G. Sanzin, *Tavola panoramica n. 2* in *Nuovi Poeti Futuristi*, 1924

È così messa in causa la distinzione, culturalmente prevista e prossemicamente convenzionalizzata, tra scrittura e pittura. Opposizione su cui riflette per primo Walter Benjamin nel suo saggio *Malerei und Graphik* (1910-1918) dove l'autore pone l'accento sulla presenza dei due diversi assi (orizzontale e verticale) che contraddistinguono culturalmente pittura e disegno/scrittura<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> A proposito del calligramma, cfr. M. FOUCAULT, *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, Montpellier, 1973, si veda in particolare la necessità, evidenziata dall'autore, di prevedere contemporaneamente due differenti soggetti osservatori, l'uno per il testo scritto, il lettore, l'altro per l'immagine, il voyeur.

<sup>16</sup> Cfr. W. BENJAMIN, *Malerei und Graphik* (1910-1918) in *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (tr. it. *Pittura e grafica*, in *Metafisica della Gioventù. Scritti 1910-1918*, Einaudi, Torino, 1982, pp. 202-203). Per un commento a tale saggio con attenzione alla tensione tra l'asse orizzontale e quello verticale convocati, cfr. Y. A. BOIS, "Présentation" à Walter Benjamin, in «La part de l'œil», n.6, 1990, pp. 10-12.



Dicotomia riproposta a distanza di circa cinquant'anni da Leo Steinberg (1972)<sup>17</sup> il quale riconosce nell'introduzione dell'orizzontalità una cesura modernista che prende corpo già nella produzione cubista ma che trova a suo avviso massima espressione nelle opere di R. Rauschenberg che propone di nominare «flatbed picture plane». È nell'introduzione in pittura dell'orizzontalità propria ai *flatbed* (ossia i piani dei tipografi) che L. Steinberg individua una trasformazione radicale rispetto alla verticalità della visione impostata dalla pittura da cavalletto<sup>18</sup>, cesura che iscrive all'interno della produzione pittorica una dimensione propria alla scrittura<sup>19</sup>.

Il dispositivo descritto da L. Steinberg, e che è stato al centro del dibattito più recente in seno all'arte contemporanea<sup>20</sup>, è particolarmente interessante anche per leggere alcune opere parolibere e tra queste quella di B. Sanzin qui in esame. In *Tavola panoramica n. 2* è infatti messo in forma un procedimento analogo, sebbene di segno opposto. Ossia, alcune sperimentazioni grafiche futuriste a fronte dall'orizzontalità della pagina di giornale su cui sono stampate introducono un movimento verso la verticalità. Nell'opera di B. Sanzin un simile andamento emerge con evidenza: la profondità al di là della pagina suggerita dalla costruzione calligrammatica fa infatti muovere l'opera in verticale, andando a rimettere in discussione l'orizzontalità in cui la scrittura è, normativamente, prevista. Dinamica interessante dal punto di vista semiotico in quanto obbliga a interrogarsi sulle strategie enunciazionali messe in discorso: è insinuata infatti una tensione, mai risolta, tra un punto di vista frontale e uno orizzontale. Ecco allora che in alcune composizioni parolibere la ridefinizione dello statuto del segno grafico sembra passare anche attraverso un movimento performativo che concerne la relazione tra

<sup>17</sup> cfr. L. STEINBERG, *Other Criteria*, Oxford University Press, New York, 1972.

<sup>18</sup> Si tratta, con ogni evidenza, di una 'verticalità' non meramente topologica ma strettamente connessa con il dispositivo di visione che suggerisce la disposizione verticale della pittura da cavalletto, ossia la prospettiva geometrica.

<sup>19</sup> Naturalmente l'orizzontalità contraddistingue la scrittura per prassi culturale, a partire dalla convenzione che vuole la pagina stampata disposta orizzontalmente rispetto all'asse corporeo verticale. Tuttavia la scrittura di per sé, a differenza della prospettiva geometrica, non impone un punto di vista privilegiato, che si istituzionalizza per convenzione culturale.

<sup>20</sup> Cfr. Y. A. BOIS – R. KRAUSS, *L'informe. Mode d'emploi*, Éd. du Centre Pompidou, Paris, 1996. Gli autori rielaborano l'opposizione orizzontale vs verticale ponendola in stretta continuità con l'informe di G. Bataille e portando l'attenzione sulla necessità cognitiva/gestaltica di una disposizione verticale dell'immagine in funzione della postura eretta umana. La disposizione verticale deriverebbe pertanto da una necessità scopica dell'uomo che sancisce la sua diversità rispetto alla visione e alla postura orizzontale animale.



punto di vista e direzionalità dell'artefatto rispetto all'asse corporeo, relazione che tali opere rimettono costantemente in causa.

### 4.1 I grafismi di Illari

Per quanto concerne l'esito, di segno opposto, di cui abbiamo sopra accennato sono particolarmente interessanti le sperimentazioni grafiche di P. Illari, si veda ad esempio *Stato d'animo n. 3* (1923) [Fig. 6].

In questo caso, come in altre opere dello stesso autore, è sospeso il significato linguistico per restituire ciò che concerne la gestualità presupposta a qualsiasi vergatura manuale della scrittura, è così ritagliata una pertinenza che interessa la 'produzione' dei segni grafici e non il risultato alfabetico: le tavole di P. Illari riproducono esclusivamente quelle componenti esterne alla funzionalità comunicativa della scrittura, sottraendosi pertanto alla possibilità di significazione alfabetica.

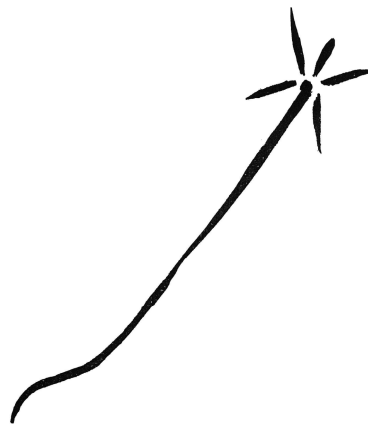


Fig. 6, P. Illari, *Stato d'animo n. 3*, «Rovente», 7-8, Parma, 1923

Una simile operazione può essere colta in tutta la sua portata se letta attraverso le riflessioni che R. Barthes dedica a Twombly:

A modo suo Twombly dice che l'essenza della scrittura non è né la forma né l'uso, ma solo il gesto, il gesto che la produce *lasciandola trascinare*: uno scarabocchio, quasi una sozzura, una negligenza. [...] L'essenza di un oggetto ha un qualche rapporto con il suo rifiuto: non necessariamente ciò che resta dopo che lo si è usato, ma ciò che viene



gettato fuori dall'uso. [...] Della scrittura Twombly conserva il gesto, non il prodotto. [...] Che cosa è un gesto? Qualcosa come il supplemento di un atto. L'atto è transitivo, vuole solo suscitare un risultato; il gesto è la somma indeterminata e inesauribile delle ragioni, delle pulsioni, delle inoperosità che circondano l'atto di un'atmosfera (nella sua accezione astronomica). Distinguiamo dunque il *messaggio*, che vuole produrre un'informazione, il *segno*, che intende produrre una comprensione, e il *gesto*, che produce tutto il resto (il "supplemento"), senza necessariamente voler produrre qualcosa.<sup>21</sup>

Si ritiene, in altri termini, che P. Illari ritagli uno spazio meta-testuale, «fuori dall'uso», e viceversa costruisca un testo attento alle tracce iscritte nell'atto di «produzione»:

L'opera di Twombly è questo: una *produzione*, imprigionata delicatamente, immobilizzata per magia in quel prodotto estetico che chiamiamo tela o disegno, e la cui collezione non è altro se non un'antologia di *tracce*. Quest'opera obbliga il lettore di Twombly a una certa filosofia del tempo: retrospettivamente egli deve vedere un movimento, l'antico divenire della mano.<sup>22</sup>

La significazione dell'opera in analisi è ulteriormente complessificata dalla titolazione che suggerisce di riconoscere nella rappresentazione, in modo sottilmente paradossale, uno «stato d'animo». Stato d'animo che pur tuttavia non riceve una lessicalizzazione tale da essere identificato, ma è fissato grazie a una numerazione progressiva, secondo una modalità seriale, automatizzando un processo che dovrebbe distinguersi per la propria unicità.

La ricerca di P. Illari è rilevante in questa sede anche perché riassume la stretta compenetrazione tra pittura e poesia che contraddistingue l'esperienza parolibera: il poeta infatti pensa e disegna i suoi *Stati d'animo* su di un cartone, per poi farli realizzare dal pittore fiorentino Pietro Marasco<sup>23</sup>. Si tratta dunque di un lavoro concepito a quattro mani in cui è prevista anche una consonanza cromatica tra le forme ideate e la realizzazione finale. Opere pertanto che non solo traspongono a livello visivo la gestualità sottesa all'atto scritturale, ma che sono esito di una sintesi

<sup>21</sup> R. BARTHES, *L'obvie et l'obtus. Essai critiques III*, Seuil, Paris 1982, pp. 158-160 tr. it.

<sup>22</sup> Ivi, p. 171 tr. it.

<sup>23</sup> A tal proposito è significativo l'articolo *Gli stati d'animo* scritto da P. Illari e pubblicato su «La gazzetta di Parma» in occasione dell'esposizione delle sue opere presso il Teatro Reinach di Parma (mostra inaugurata da Marinetti il 16 novembre 1922). L'articolo sarà ripubblicato sul n.7/8 di «Rovente» nel 1923 insieme a quattro cartelloni dipinti da Marasco, ciascuno dei quali reca una didascalia esplicativa scritta da Illari stesso.



ideativa e realizzativa tra il lavoro del poeta e quello del pittore, sancendone una stretta interdipendenza<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Per quanto concerne la classificazione di queste opere all'interno del corpus parolibero la posizione della critica non è unanime; gli autori attenti all'aspetto letterario le espungono, come ad esempio G. VIAZZI, *I poeti del futurismo 1909-1944*, Longanesi, Milano, 1978, viceversa quelli interessati alla loro manifestazione visiva le includono, come nel caso di E. CRISPOLTI (ed.), *Ricostruzione futurista dell'universo*, cat. Torino, Mole Antonelliana, giu-ott. 1980, Museo Civico, Torino 1980. Le considerazioni sopra proposte forse contribuiscono in piccola misura a porre in rilievo la pertinenza di un'inclusione di tali sperimentazioni all'interno della produzione parolibera, in quanto è messa in forma una trasposizione di alcune 'porzioni' della scrittura che non necessariamente si riflette in una rielaborazione dei caratteri alfabetici. A questo proposito è significativo che G. Steiner definisca i suoi *Stati d'animo* come «Parole in libertà senza parole» («Simun», I, 1, Palermo, aprile 1921).