

LA NUOVA SCRITTURA

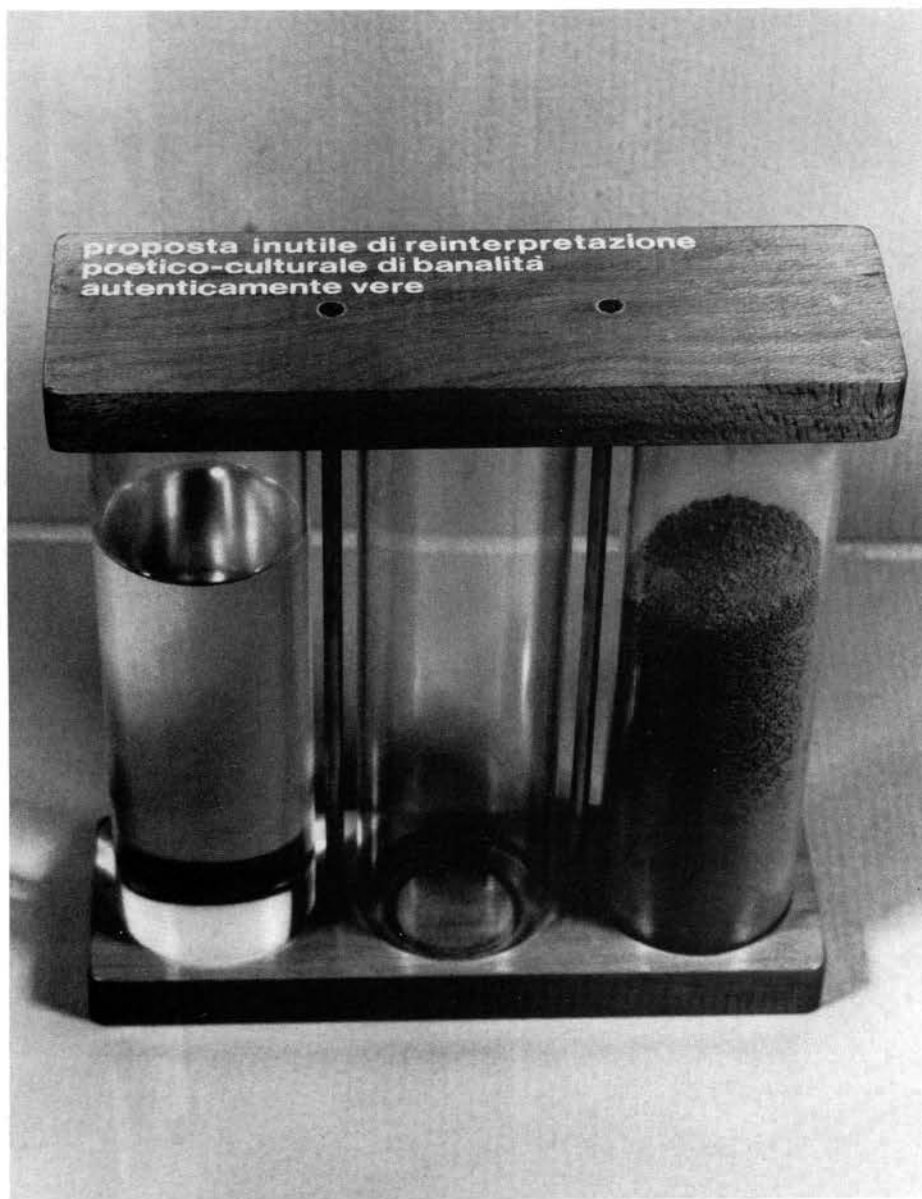
Il riscatto del significante

RENATO BARILLI

Non ci sono oggi termini, e relativi concetti, più diffusi di quelli, felicemente introdotti dalla linguistica saussuriana, di significante e di significato. Costituendo essi una coppia strettamente avvinta, si dovrebbe supporre una pari fortuna per ciascuno dei due. E invece, se si va a vedere, si può constatare che il primo, cioè il significante, è stato vittima di una specie di *escamotage*, e questo *ab origine*, al momento stesso del concepimento iniziale ad opera di Saussure. O meglio, l'*escamotage* ne ha colpito una delle due facce in cui esso si deve considerare a sua volta articolato. Il significante infatti si dovrebbe distinguere dalla sua controparte, il significato, come l'elemento che nel connubio porta gli aspetti fisici, o diciamo anche estetici, pur di prendere quest'ultimo termine secondo il suo etimo greco, come relativo cioè a tutto ciò che riguarda la sensorialità; laddove l'altra faccia, sempre per usare termini di derivazione greca, è di natura noetica. Il significante insomma come suono, se dell'atto linguistico consideriamo la versione orale; o come traccia grafica, se ne consideriamo quella scritta.

Ma si sa che appunto già Saussure si affrettava a riversare in ambito noetico quel suo parto troppo sensuoso, e quindi a suo parere pericolosamente incontrollabile. Egli infatti precisava subito che per significante non si deve intendere tanto l'evento fisico suono, quanto l'immagine interna che ne riceve la nostra vita psichica: aprendo con ciò gravi problemi epistemologici, che qui non è certo il caso di riesaminare. Basti sottolineare l'inevitabile traduzione appunto in termini noetici che così il significante subiva: non era più un atto di 'aisthesis' che ne chiamava in causa uno di 'noesis', ma già così nasceva una specie di cortocircuito 'noesis-noesis', o se si preferisce, 'noesis-noema', dato che la differenza tra i due elementi della coppia si trasferiva tutta in un gioco di ruoli opposti attivo-passivo, ma entrambi fatti della stessa sostanza mentale o psichica, o in ogni caso non-fisica, non-estetica.

Hjelmslev, tanto per accennare a un altro padre della linguistica contemporanea, non cambiava certo le cose, anzi le ribadiva, veniva in qualche modo a sancirle, decretando una netta distinzione tra la materia del significante e la sua forma; si sa anche che il suo interesse, in quanto linguista, cadeva tutto



La Nuova Scrittura è essenzialmente un processo, qualcosa che sta accadendo. Da un punto di vista operativo, in quanto rinnovamento del linguaggio, la Nuova Scrittura si occupa soprattutto del **modo** attraverso cui tale rinnovamento si realizza. Non importa tanto "cosa" si usa ma piuttosto è necessario che il prodotto renda esplicito il meccanismo della sua formazione.

Contrariamente a molta avanguardia attuale in cui il prodotto rimanda a qualcosa che è già accaduto oppure in cui molti elementi non sono sostanziali, il prodotto della Nuova Scrittura è **necessario** e i suoi riferimenti sono sempre "all'interno" dello stesso processo di esemplificazione.

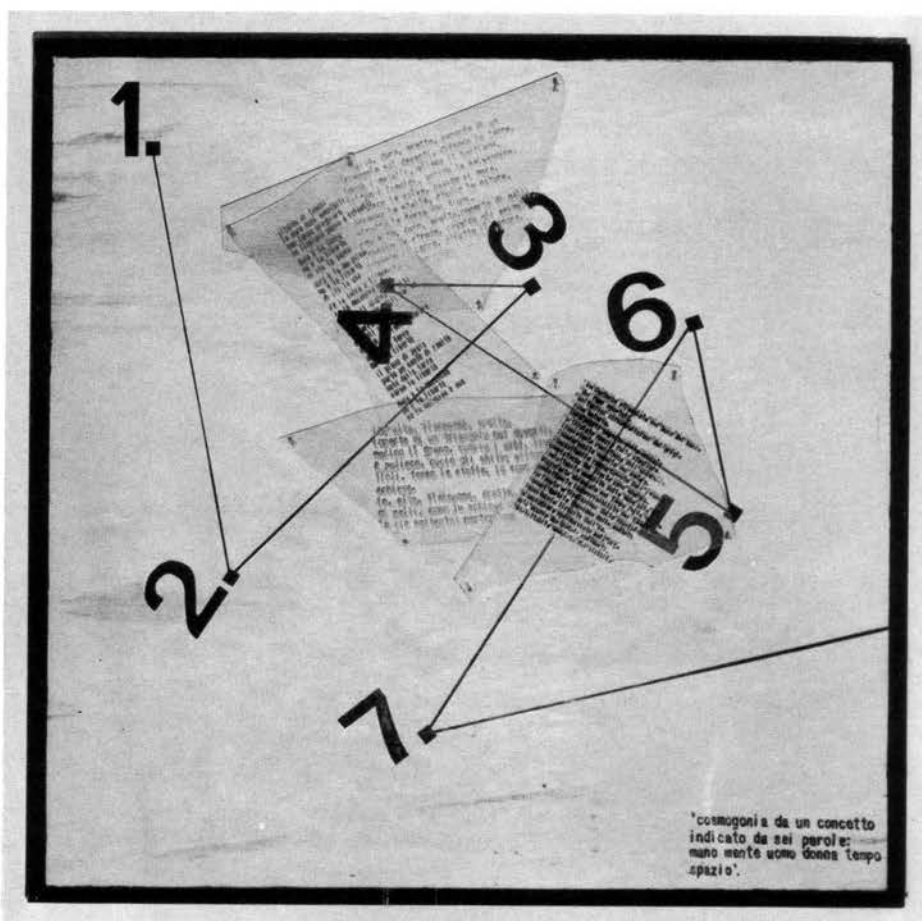
Vincenzo Ferrari

Vincenzo Ferrari è nato a Cremona nel 1941, vive e lavora a Milano. Ha frequentato l'Accademia di Belle Arti di Brera presso la scuola di G.F. Usellini. Nel 1971 ha pubblicato « Corso di deculturizzazione » e « Progetto per una coscienza banale », esposti alla 36ª Biennale di Venezia nel 1972. Ha collaborato con Ugo Carrega e Laura Alvini all'ultimo anno di attività del Centro Tool e, come redattore, alle riviste « IN » e « IN PIU' ». Con U. Carrega e C. Salocchi ha realizzato il film « Oggetti sani e oggetti malati » per la 15ª Triennale di Milano. Sue opere sono state esposte in gallerie e musei italiani e internazionali.

su quest'ultima, mentre l'altra era abbandonata a se stessa, quasi considerata indegna d'attenzione. Né la situazione cambia, se abbandonati i linguisti, passiamo ai più recenti filosofi, p. es. a Derrida (l'*excursus* si fa ovviamente per brevi, ma significativi campioni); in formula potremmo dire che il compito dell'autore della *Grammatologie* è di rivendicare il ruolo comunque e dovunque attivo della prassi umana; non ci sarà dunque una 'noesis' opposta a un 'noema', ma soltanto infiniti atti di 'noesis' che si fiancheggiano, secondo una logica 'laterale', e non più oppositiva. Certo, se interrogato in proposito, Derrida confermerebbe l'intento di superare tutte le coppie oppositive, compresa quella sensi-intelletto, e quindi l'intero processo, per lui, potrebbe essere anche di 'aisthesis - aisthesis'; ma se andiamo a vedere come si presentano in concreto i suoi esercizi pratici-teorici di scrittura, constatiamo che in essi prevale decisamente il mentale, il noetico, non fosse che per il fatto che sono esercizi che ci giungono 'stampati', e dunque effettuando un'enorme neutralizzazione per quanto riguarda i significanti, piegandoli entro un abito tra i più stereotipati e convenzionali. Forse una maggiore attenzione almeno teorica per i valori estetici (fonetici) dei significanti è svolta ora dal duo Sollers-Kristeva, ma anche qui pur sempre sotto la cappa della neutralizzazione, quanto alla 'aisthesis' grafica, imposta inevitabilmente dalla pagina stampata del libro. E credo che in una situazione molto simile siano da collocare gli interessanti e ormai più che decennali esercizi condotti da Anna e Martino Oberto.

Come vanno le cose nell'ambito dell'arte? Qui, da un lato, possiamo ricordare l'orgia di 'estetività', cioè di gestualità libera, di grafia esuberante, che fu già svolta da tante ricerche informali (quelle che appunto si richiamavano al 'gesto' e al 'segno', Mathieu, Serpan, Tobey, Capogrossi, Scanavino...), dove però (eravamo del resto in tempi in cui Saussure non aveva ancora fatto scuola) al termine stesso di segno era accordato un significato molto vago e generico: rimanevamo cioè fuori della problematica della scrittura; i 'segni' informali valevano alla stregua di qualsiasi altro intervento pittorico.

Da un altro lato, anzi da un lato opposto abbiamo le ricerche 'concettuali' dei nostri anni, dove l'attenzione passa per intero sui significati, sui noemi, 'sospendendo' accuratamente i significanti: si tratta di massaggiare la nostra immaginazione e il nostro intelletto veicolando fino ad essi dei concetti che giungano loro in modi affatto neutri e impersonali. I vari Huebler, Weiner, Barry, Kosuth ecc., se usano la scrittura, lo fanno ricorrendo ai 'caratteri' volutamente asettici e anestetici della più impeccabile tipografia. E certo, a questo punto, sistemati cioè due limiti estremi, uno



Ugo Carrega, *Cosmogonia*, 1972, tecnica mista, cm. 93 x 123.

Nuova Scrittura vuole essere sigla per una situazione storica ben precisa: non opera in rapporto a definizioni convenzionali ma è legata ad una situazione contingente.

La nostra civiltà è caratterizzata da un linguaggio che, per i suoi tempi ridotti di fruizione, è sostanzialmente **linguaggio orale**, anche quando potremmo definirlo segnico o visuale (per esempio, la scrittura del giornale quotidiano).

La Nuova Scrittura non nasce in rapporto al fare pittura o al fare poesia e il suo essere "qualcosa in più" rispetto ad entrambe non è casuale.

Mi interessa che vengano prodotti degli oggetti che permettano a chi guarda/legge di arrivare alla mente di chi realizza/scrive.

Mi interessa quindi una scrittura globale e pertanto "Nuova" che sia adeguata alla realtà del mondo che viviamo quotidianamente.

Mi interessa, attraverso questa Nuova Scrittura, dare il senso della situazione drammaticamente esistenziale di aver da scrivere e non saper scrivere, quando saper scrivere equivale a parlare della realtà con il linguaggio della realtà.

La Nuova Scrittura opera perché diventi possibile l'utopia di un linguaggio planetario.

Non si vuole introdurre nel fare arte una scientificità superficiale e soltanto verbale: occorre che una metodologia scientifica si realizzi nella coesione fra teoria e prassi. La scienza, procedendo empiricamente, verifica costantemente la propria teoria. Alla base della ricerca progressiva della Nuova Scrittura c'è lo stesso atteggiamen-

to di verifica costante. Non si tratta di abolire la fantasia in nome della razionalità o viceversa ma di realizzare una reciproca interazione fra le due situazioni mentali.

Verso un'arte il cui referente sia l'attività mentale.

Ugo Carrega

Ugo Carrega è nato a Genova Pegli il 17.8.1935. Risiede a Milano.

Redattore della rivista « Ana Eccetera » dal 1963 al 1970, ha fondato alcune riviste fra cui: « Tool, quaderni di scrittura simbiotica » (sei numeri programmati, dal 1965 al 1967), « Bollettino Tool », « aaa » (con Mario Diacono). Ha collaborato inoltre alle principali riviste d'avanguardia.

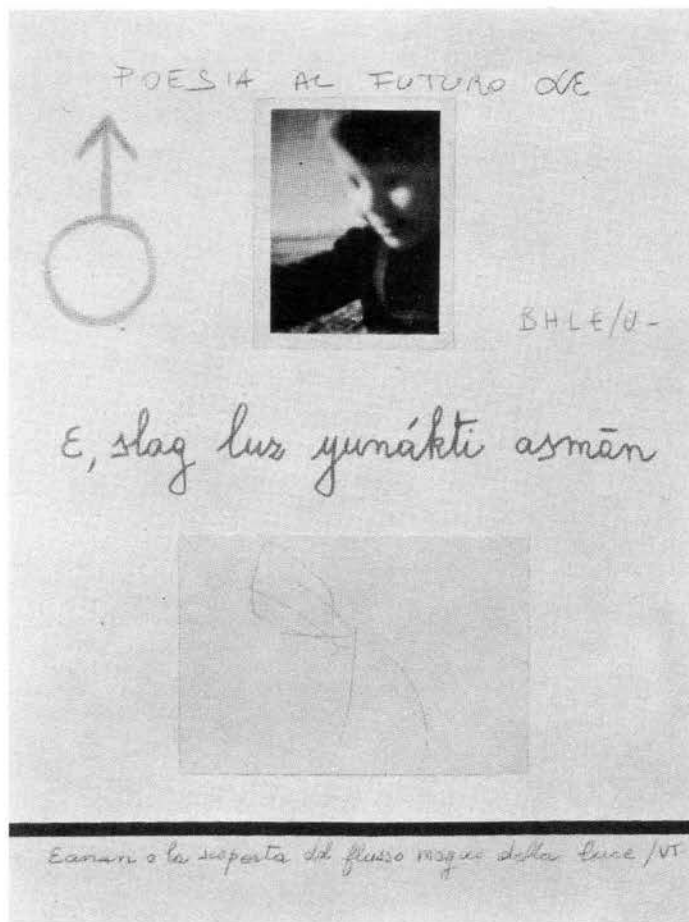
Nel 1969, insieme a Tomaso Kemeny e Raffaele Perrotta, fonda il « Centro Suolo » (per la ricerca e la diffusione della poesia avanzata) che chiude dopo un anno di attività.

Nel gennaio del 1971 apre il « Centro Tool » per la poesia visuale, che ospita ventuno mostre di poesie, fino al gennaio 1972.

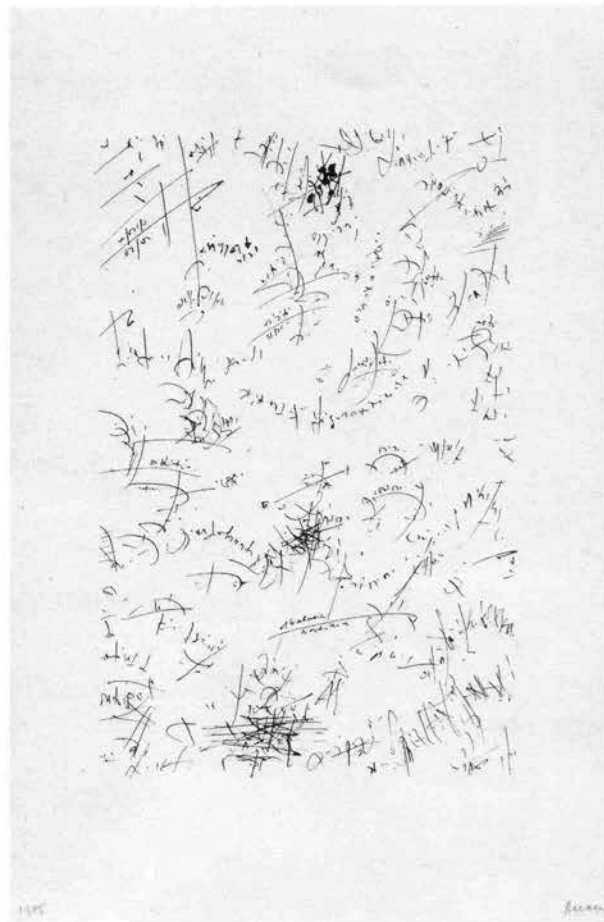
Il centro riapre dopo qualche mese con la collaborazione di Vincenzo Ferrari organizzando inchieste e mostre fino alla chiusura definitiva nel giugno '73.

Nell'aprile 1974 Carrega apre la nuova galleria Mercato del Sale, dedicata al concetto di una Nuova Scrittura.

Dal 1965, oltre a numerose personali, Carrega ha al suo attivo la partecipazione a tutte le più importanti rassegne di Scrittura Visuale nazionali e internazionali.



Anna Oberto, *Poesia al futuro*, 1974, tecnica mista su carta.



Vincenzo Accame, *La pratica del segno*, 1974, tecnica mista, cm. 25 x 35.

Nel tentativo di integrare linguaggi in una Nuova Scrittura, c'è la volontà di recuperare la totalità dell'uomo, la sua manifestatività totale.

Il recupero della fonologia, della scrittura, dell'immagine, del segno, diventa recupero dell'identità di chi opera.

Nel mio caso si tratta anche della presa di coscienza di un'identità al femminile (fino ad ora la liberazione del linguaggio ha investito un linguaggio considerato solo al maschile, è necessario quindi rivalutare tutti i valori che questa società capitalista e patriarcale ha a lungo negato).

Nuova Scrittura è scrittura libera, intesa come liberazione della creatività di ciascuno e liberazione dalle regole e dagli strumenti per un massimo di possibilità di espressione.

Nuova Scrittura è recuperare, attraverso gli strumenti più diversi, che non escludono né l'immagine fotografica né il mezzo televisivo, quei Significati che troppe volte sono andati perduti. **Anna Oberto**

Anna Oberto è nata ad Ajaccio (Corse) il 5.12.1934. Vive e lavora a Genova e Varigotti. Ha fondato e diretto dal 1958, con Martino Oberto, la rivista «Ana Eccetera», avviando una circolazione a livello interlinguistico di operazioni sperimentali sulla «Scrittura Visuale» (parafrasologica, verbale-grafica, audiovisuale) e promuovendo un atteggiamento di consapevolezza «Off Kulchur». Suoi testi sono stati pubblicati nei cataloghi delle più importanti mostre di Scrittura Visuale e inclusi nelle specifiche antologie. Dal 1963 ha partecipato alle più significative esposizioni italiane e internazionali.

Corrado D'Ottavi è nato a Roma nel 1934 e vive da molti anni a Genova. Collaboratore di «Ana Eccetera» fin dalle origini, si interessa di questioni d'arte in termini sia teorici che operativi.

Dal 1965 i suoi lavori sono esposti in varie mostre di Scrittura Visuale e sono pubblicati in numerose riviste e antologie.

I suoi lavori dal 1958 a oggi sono esposti per la prima volta organicamente al Mercato del Sale nel 1974.

Corrado D'Ottavi, *Previsioni del tempo*, 1974, tecnica mista, cm. 33 x 24.

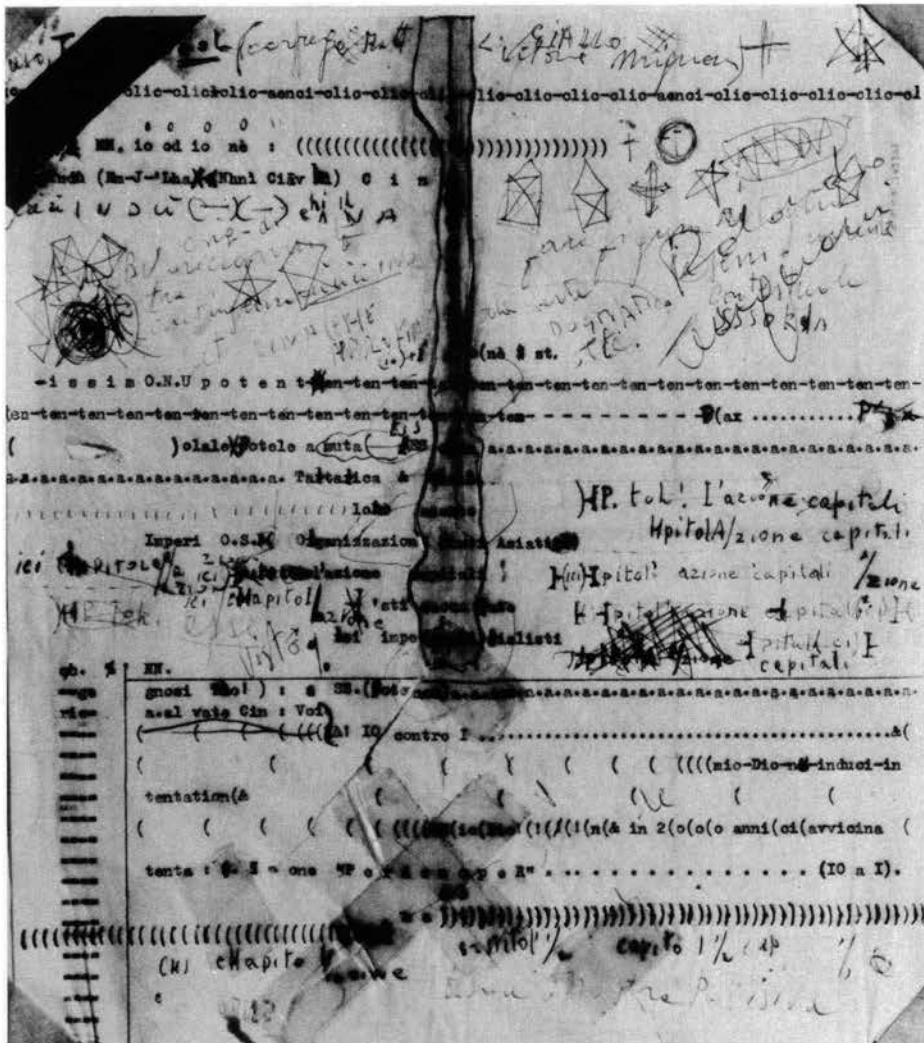
Vincenzo Accame è nato a Loano (Savona) nel 1932, vive e lavora a Milano, occupandosi di editoria.

Ha curato alcune antologie di poesia e ha collaborato a numerose riviste. Dal 1970 cura il supplemento letterario (Le Lettere) della rivista Le Arti.

Ha pubblicato: «Ricerche» (1968) «Mot(s)» (1968), «Prove di linearità» (1970), «Schede» (1970), «Differenze» (1972).

A partire dal 1965 ha partecipato a tutte le principali rassegne nazionali e internazionali di ricerca poetico-visuale, esibendo le proprie opere anche in mostre personali o di gruppo (Tool).





Rolando Mignani, *Proto-tool*, 1966, tecnica mista, cm. 50 x 50.

Rolando Mignani è nato a Genova nel 1937. Ha fatto parte dall'anno della sua fondazione del Gruppo Tool. Ha partecipato a mostre collettive e di gruppo nazionali e internazionali. Ha tenuto numerose personali. Redattore insieme a Carlo Romano e Alfredo Passadore di «Atelier Bizzarro»/Centro studi e documentazioni sull'immaginario, ha pubblicato per le edizioni «il Sileno», Genova: «la rimozione dell'orecchio nell'elargizione dell'occhio», esercizi di scrittura visiva, 1975.

dalla parte di qua, dei puri valori estetici (l'informale segnico), uno dalla parte di là (il concettuale altrettanto puramente noematico), per completezza di quadro si dovrebbero esaminare tanti fenomeni intermedi, quali la poesia concreta e la poesia visiva; ma la sagoma complessiva del campo problematico è comunque tracciata e definita.

A Vincenzo Accame, Ugo Carrega e i loro colleghi del *Mercato del sale* il merito di aver posto ora, con estremo vigore, l'accento sulla dimensione fisica dei significanti, e su tutte le variabili che la rendono estremamente suscettibile di mutamenti - variabili su cui viceversa la nostra cultura è portata a stendere un velo, o forse di più, a compiere un pesante atto di rimozione, quasi in senso psicanalitico. Forse chi più di ogni altro, a livello teorico, ha avuto il me-

rito di 'disoccultare' tutto questo ordine di fattori determinanti è stato McLuhan: non so fino a che punto egli abbia agito sui nostri sostenitori e rivendicatori dei valori fisici dello 'scrivere'. Certo è che essi ne denunciano una consapevolezza quasi morbosa. Carrega per esempio ci ricorda che, tanto per cominciare, si danno almeno due ordini di variabili primarie, per ogni atto di scrittura: gli strumenti e i supporti; è assai diverso scrivere con caratteri tipografici, o a macchina, o a mano. Ognuno di noi può subito pensare quali enormi differenze psicologiche siano legate alla scelta dell'uno o dell'altro strumento. Gli strumenti a loro volta impongono i supporti, così come questi 'fanno' gli strumenti, in una partita dialettica sempre aperta. E ben inteso, sarebbe assai pericoloso e limitativo restare fermi a un certo am-

bito classico e canonico di supporti, determinati dal prevalere di strumenti scelti a loro volta, in una lunga tradizione occidentale, proprio per mascherare il più possibile la loro componente fisica, per sublimarla prontamente in idea. In fondo, possiamo ben dire di esser stati vittime di una vergogna dei gesti scrittureali, così come la buona decenza insegna a non mangiare rumorosamente, o addirittura a celarci quando espletiamo certe funzioni fisiologiche... Che cosa sarebbe avvenuto, osserva argutamente Carrega, se Kant avesse dovuto incidere la *Critica della ragion pura* sulla superficie di tanti obelischi, invece di avere a sua disposizione la docile e quasi immateriale carta del libro? L'osservazione è importante, perché ci rivela che, oltre esserci una stretta correlazione tra strumenti e supporti dello scrivere, ce n'è poi anche una tra i suoi aspetti estetici e quelli noetici; anzi, diciamo pure che questa non è più correlazione, ma piuttosto subordinazione; se gli aspetti estetici dello scrivere, cioè gli atti gestualmotori che esso comporta, risultano lunghi e faticosi, ciò incide anche sui fantasmi noetici chiamati in causa, portando ad abbreviarli, ad evocarli in misura più parca e ridotta.

Ci sarebbero infinite considerazioni da svolgere in merito a tali rapporti reciproci delle tre variabili strumenti-supporti-significati della scritturalità (senza dimenticare che oggi batte sempre più alle porte il momento dell'oralità). Ma in parte sono già state toccate dai testi qui raccolti, in parte devono essere rimandate a occasioni più distese. Conviene invece fermarsi un momento a valutare le possibili ragioni ultime di un tale imporsi della 'aisthesis', in misura così massiccia. Qui credo che si debba fare ricorso a un'altra delle *M* della migliore cultura nordamericana (con tutte le relative fecondazioni europee). Se cioè McLuhan svolge fondamentali riflessioni teoriche circa l'incidenza dei *media* sui messaggi, Marcuse ci dice perché sia oggi così importante recuperare la dimensione estetica dei *media stessi*. La noesi infatti, cioè l'ambito dei valori ideali-spirituali, implica un voler rapidamente 'transitare' verso ciò che serve, che è utile e funziona, impedisce di indugiare, porta appunto a vedere l'intera esistenza come un frettoloso passaggio ad altro sotto l'assillo del bisogno e dell'efficienza. L'estetica invece è indugiante, intransitiva, porta a godere di ciò che è qui e ora, ad apprezzare ciò che esiste in quanto esiste. La società occidentale, per secoli ossessionata da una vocazione 'transitiva', tenta in questi ultimi tempi di fermare la sua fuga in avanti imponendosi crescenti quozienti di intransitività, cercando cioè di proporsi anche e soprattutto come società estetica.

Renato Barilli