

Dada. Poesia e scrittura

GIORGIO ZANCHETTI

Avviandosi a trattare l'elemento nodale della sperimentazione verbale nell'ambito di Dada, Francesca Alinovi (1980h) sembra inizialmente non volersi discostare in maniera sostanziale da quella traccia di informata ricostruzione lineare adottata complessivamente nel suo libro del 1980 (Alinovi, 1980a), a partire dalla documentata conoscenza del movimento internazionale diffusasi nel panorama storico-critico italiano negli anni Sessanta e Settanta, sotto la brillante egida di Arturo Schwarz (*Cinquant'anni a Dada*, 1966; Schwarz, 1976). Non è questo il luogo per affrontare distesamente il tema – pur interessante – degli studi italiani e internazionali che potrebbero aver ispirato e sorretto il lavoro di Alinovi. Mi limiterò quindi a segnalare, per il particolare interesse, tra i libri del suo Fondo bibliografico passati alla Biblioteca delle Arti I.B. Supino dell'Università di Bologna e oggetto della mostra di documentazione del 2025, l'edizione Rumma del 1969 degli scritti di Duchamp introdotti da Alberto Boatto (Duchamp, 1969 [1958]) e il catalogo della retrospettiva di Picabia del 1974 alla Galleria civica d'Arte Moderna di Torino – una mostra e una pubblicazione davvero fondamentali, per i loro riflessi nel panorama degli studi in Italia (Fagiolo dell'Arco, 1974)¹ (fig. 1) – e anche *Duchamp e l'occultamento del lavoro* di Franco Vaccari (Vaccari, 1978). Ma ovviamente l'orizzonte di riferimento di Alinovi è assai più ampio, come si ricava agevolmente dai riferimenti bibliografici nelle note e dalla bibliografia «indispensabile» pubblicata in appendice a *Dada. Anti-arte e post-arte* (Alinovi, 1980a, pp. 173-178).

¹ Indubbiamente anche Alinovi ne trae profitto e ne ricava materiali importanti per il suo libro, si vedano, a titolo d'esempio, per quanto riguarda il sesto capitolo di *Dada. Anti-arte e post-arte* (Alinovi, 1980h), la sezione 9, intitolata *La parola e il linguaggio*, del catalogo della mostra torinese e le opere ivi illustrate (Fagiolo dell'Arco, 1974, pp. 57-59).

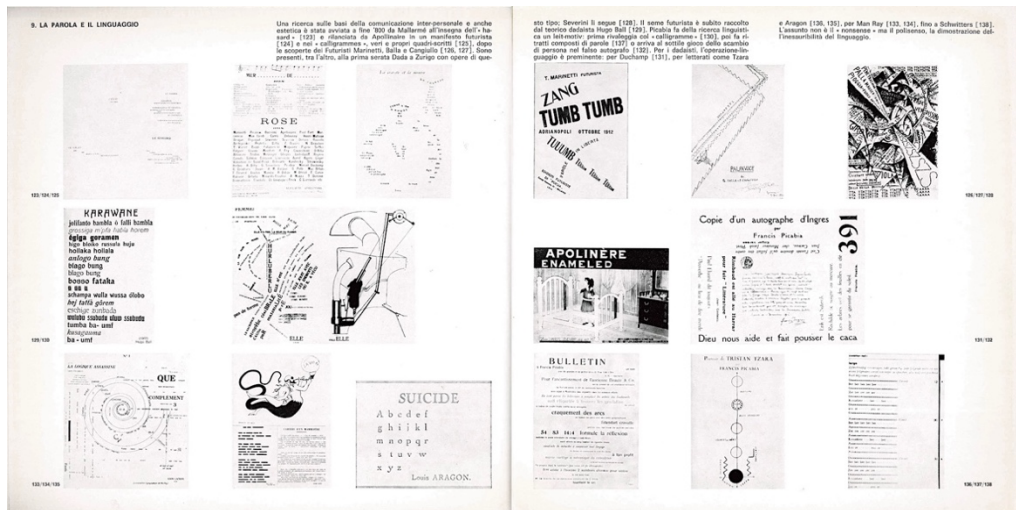


Fig. 1 – Copertina del catalogo *Cinquant'anni a Dada. Dada in Italia, 1916-1966*, Ente manifestazioni milanesi – Galleria Schwarz, Milano, 1966.

Questa ripresa dell'interesse per Dada da parte di Alinovi, allo scadere degli anni Settanta, si carica inevitabilmente, in uno sguardo a posteriori, degli umori culturali di una nuova ondata di contestazione radicale, coincidente col movimento del 1977, così come quella degli anni Sessanta, ben esemplificata dal catalogo della mostra del cinquantenario organizzata da Arturo Schwarz al Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano nell'estate del 1966 (*Cinquant'anni a Dada*, 1966) (fig. 2), aveva anticipato e accompagnato la contestazione del 1968. Non bisogna infatti dimenticare che, fin dalle parole di apertura del volume, Alinovi antepone programmaticamente agli intenti del rendiconto storico o dell'esercizio esegetico una fondamentale spinta ideale in direzione dell'attualizzazione della più anarchica tra le avanguardie storiche d'inizio Novecento, quando scrive:

L'idea del libro mi è venuta pensando a Dada come al fenomeno capostipite della sensibilità della nostra epoca. Una sensibilità che ha finito per proiettare l'arte nelle cose comuni e per banalizzarle, e rendere comune a sua volta, l'arte. Oggi è molto più interessante guardare le vetrine nelle strade, entrare in un cinema o andare a sentire un concerto rock che visitare un museo o partecipare alla inaugurazione di una mostra in una galleria d'arte (Alinovi, 1980b [1979], p. 5).

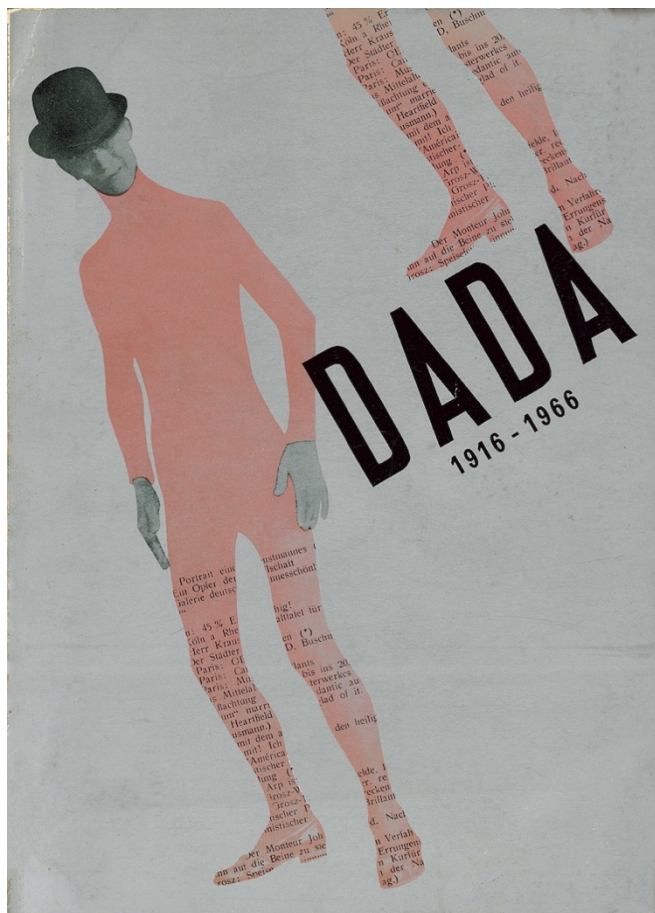


Fig. 2 – Copertina del catalogo Francis Picabia. *Mezzo secolo di avanguardia*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Galleria civica d'Arte Moderna, Torino, 1974.

Così, affrontando le pratiche verbovisuali messe in campo dai dadaisti, il suo punto d'osservazione si sdoppia per inseguire due prospettive differenti e in larga parte contrapposte, evidenziando nella poesia e nella scrittura Dada una sostanziale dicotomia d'intenti, o almeno un marcato confronto dialettico tra due polarità apparentemente inconciliabili, come la carnalità e l'estasi del titolo adottato per questo capitolo sesto: *Poesia e scrittura: carnalità del Verbo e estasi dello spirito* (Alinovi, 1980h)².

² Si tratta, a ben guardare, esattamente della stessa polarizzazione tra concettualizzazione e materismo già anticipata nella sequenza dei capitoli terzo e quarto di *Dada. Anti-arte e post-arte* (Alinovi, 1980a), intitolati rispettivamente: *La smaterializzazione concettuale. Il "cu-*

La prima delle due posizioni privilegia il «materiale verbale» considerato semplicemente «come oggetto», e appunto come «materiale plastico da plasmare nel caso che si tratti di scrittura; oppure di materiale sonoro da modulare e orchestrare, nel caso che si tratti di lingua parlata» (Alinovi, 1980h, p. 123). Questa prima prospettiva «si muove [...] contemporaneamente su due piani: quello della oralità (ricerca del suono), e quello della scrittura (pagine ottico-visive)» e inevitabilmente fa capo alla componente babelica e «infernale» della parola, una componente «data dall'incremento del caos linguistico» (Alinovi, 1980h, p. 125), in qualche modo decadente, regressiva, basata sulla moltiplicazione frammentata, sulla sovrapposizione e sull'accumulazione. Mentre la seconda intende invece l'operazione linguistica principalmente come un'«entità ideale o concettuale», «come una macchina in continuo movimento, una costruzione dai meccanismi sofisticati», non più come oggetto, ma come azione destinata a rimanere in perpetuo movimento senza mai esaurire la propria carica energetica» (Alinovi, 1980h, pp. 123, 124). E questa sarebbe la prospettiva, per così dire, «paradisiaca» o edenica della lingua, «fatta di suoni estremamente semplici e elementari», originaria, concentrata sul «solo terreno della scrittura, nella sua veste più asettica e neutra: quella tipografica distribuita su righe e colonne impeccabili» (p. 125). E in questo caso il centro d'interesse sembrerebbe spostarsi «dalla parola-cosa, e dunque dai significanti, alla parola-concetto, ovvero sui significati, intervenendo solo sui meccanismi invisibili del suo funzionamento» (Alinovi, 1980h, p. 125).

Poco conta che all'inizio del saggio, riprendendo un passaggio del primo *Dada Manifesto* di Hugo Ball (Zurigo, 14 luglio 1916) – il famoso testo dove si spiega il termine “Dada”, si cita il nome, poi espunto, di Filippo Tommaso Marinetti e dove, peraltro, il poeta tedesco dichiara anche: «voi, stimati poeti, state sempre scrivendo con parole, ma non scrivete mai la parola stessa, state scrivendo sempre intorno al problema reale» –, Alinovi metta avanti che «ogni cosa [...] ha la sua parola, ma la parola è diventata una cosa essa stessa» (Ball, 1976, p. 53). Che la sua partita si giochi invece su entrambi i campi, anzi forse in una sorta di ascesa verso la smaterializzazione, appare chiaro fin dalla progressione implicita nella successione tra i due momenti della «carnalità» e dell'«estasi» nel titolo del capitolo. Il peso assegnato al momento primo della «carnalità del

pio dissolvi” come programma estetico e Il tuffo nella materia. Polimaterismo e estetica del rifiuto.

verbo» come attributo fondamentale dell'oggettualizzazione del linguaggio, per tornare alla dicotomia di prospettiva sopra indicata, appare ineludibile quando Alinovi si spinge a suggerire che «ribaltando il noto motto evangelico, si può dire che al principio era la carne e la carne si è fatta verbo» (Alinovi, 1980h, p. 124). Ma torna presto ad essere controbilanciato dall'inesorabile crescendo della categoria complementare dell'estasi, qui assunta propriamente e senza tentennamenti come specifica categoria estetica mutuata da Barilli – nel suo caso contrapposta non alla carne, ma all'«azione» –, che tra il 1967 e il 1974, con *L'azione e l'estasi* (Barilli, 1967), appunto, e il primo capitolo della parte quarta di *Tra presenza e assenza*, intitolato *La narrativa alla seconda*, la faceva transitare da un campo d'utilizzo esclusivamente letterario a possibile «modell[o] generale [e] di cultura» (Barilli, 1981 [1974], p. 233). E d'altra parte la gestazione di *Dada. Anti-arte e post-arte* di Alinovi non avrebbe ragionevolmente potuto prescindere del tutto alla determinante influenza della svolta culturale di Barilli. Essa si colloca infatti fruttuosamente nel periodo immediatamente successivo, esattamente nel momento in cui, in vista della seconda edizione del 1981 lo studioso bolognese modificava il sottotitolo di *Tra presenza e assenza* da *Due modelli culturali in conflitto* a *Due ipotesi per l'età postmoderna*. Se da un lato si intuisce che per Barilli l'età postmoderna può essere identificata già *in nuce*, in campo estetico, letterario e artistico, per la sua capacità di prescindere serenamente da qualsivoglia conflittualità ideologica e culturale, non è possibile, d'altro canto, esimersi dal constatare che quella sorta di promessa, metodologicamente interessante, offerta nel proprio titolo da Alinovi con la proposta di definire Dada come «post-arte», non trova poi un significativo riscontro nel corpo del testo³, lasciando soltanto intuire nella *Premessa* una sua possibile assimilazione, oltre l'«antiarte» e l'«iperarte», alla «dissoluzione dell'arte» derivata dall'abolizione della «fisicità dell'arte» e della «nozione di stile», in direzione della sua trasformazione in qualcosa di «volatile, inconsistente, inafferrabile e soprattutto irricognoscibile» (Alinovi, 1980b [1979], p. 6).

Sia sul piano realizzativo sia su quello della teoria – o, per meglio dire, della poetica – tra i campioni della doppia partita che, nell'ipotesi avanzata da Alinovi, si gioca tra materialità e sublimazione della parola figurano

³ Si tratta in ogni caso di un collegamento ipotetico, poiché le occorrenze di termini analoghi, in consonanza con la categoria del post-moderno, rimandano perlopiù all'area semantica socioeconomica e socioculturale, con riferimento al «collasso della civiltà post-tecnologica» e «post-industriale» (Alinovi, 1980a, pp. 76, 81).

evidentemente tutti i mostri sacri del dadaismo zurighese, parigino e internazionale, cominciando dallo Tzara del *Manifesto di Monsieur Antiyrine* (Zurigo, 14 luglio 1916) e dei *Canti simultanei (L'amiral cherche une maison à louer*, 31 marzo 1916), da Richard Huelsenbeck e dai *Lautgedichte* di Hugo Ball, «fautore intransigente di un ritorno del linguaggio alla sua purezza originaria», a partire da un'annotazione del quale Alinovi risale al citato collegamento con il *logos* evangelico, rovesciandolo però significativamente in una versione tutta corporale e carnale:

Solo in tal modo, secondo il fondatore del Cabaret Voltaire, la poesia poteva ritrovare la perduta energia. «Abbiamo impresso forze ed energia alla parola», scriverà nel suo diario, «in modo che ci faccia riscoprire il concetto evangelico del 'logos' come di una magica immagine della totalità». Risalire alle origini, infatti, significa cogliere l'essenza del *logos*, il mistero per cui il Verbo si congiunge alla carne, partendo per così dire dalla carne per attingere il momento in cui il corpo fa tutt'uno con la parola e vive e pulsa emettendo gemiti, rumori, suoni, grida (Alinovi, 1980h, p. 129)⁴.

E, ovviamente, Alinovi riconosce come basilare per gli sviluppi concretisti e sonori delle nuove avanguardie degli anni Cinquanta e Sessanta il precedente delle sperimentazioni e degli scritti di Kurt Schwitters, dai *collage-assemblage* Merz, fino alla poesia sonora, alle riflessioni teoriche di *Poesia coerente* e all'*Ur-Sonate*:

Ben presto l'artista, dopo aver dichiarato elementi di poesia le frasi fatte, gli slogan e gli stereotipi estrapolati dai giornali e dalla pubblicità, proclama materiali di poesia anche le semplici sillabe senza senso o le singole lettere, in quanto frammenti rimasti di più ampi discorsi andati perduti per sempre. Infine, nel famoso testo intitolato *Poesia coerente* pubblicato dalla rivista «G» di Hans Richter nel giugno del 1924, e divenuto basilare per comprendere i futuri sviluppi della poesia sonora, egli dichiarerà non solo la lettera, anziché la parola, materiale fondamentale della poesia [...], ma aggiungerà che la vera coerenza, in poesia, consiste nella pura declamazione con la voce senza dover ricorrere alla scrittura. In altre parole, con questo testo l'artista tedesco gettava le basi stesse di quella che, negli anni '50, verrà detta poesia sonora, una poesia nata cioè come suono e non come scrittura, e destinata a usare, come strumenti di registrazione ideali, i nuovi mezzi tecnologici, dal disco al nastro magnetico (Alinovi, 1980h, pp. 134-135).

⁴ Per la citazione di Ball Alinovi fa riferimento a Ball, 1927, p. 78, riportato in traduzione italiana in Forte, 1976, p. 72.

Si tratta in ogni caso di un riconoscimento a tutto campo – e qui sì, senz'altro, in chiave di una sostanziale attualizzazione che scavalca anche la neoavanguardia proiettandosi sugli incipienti anni Ottanta – di Schwitters, interpretato come possibile vate del «pre-verbale», e addirittura come anticipatore della discesa agli inferi della voce, in direzione del primario antropologico e psicologico, portata avanti da Antonin Artaud:

Per questo l'artista di Hannover, sfondando l'ultima barriera rimasta ad arginare la libera esplosione del suono allo stato puro, vale a dire la lettera, tocca per primo la soglia infralinguistica penetrando nello sterminato campo del pre-verbale. In tal modo Schwitters gettava le basi non solo di quella che, negli anni '50, sarà detta poesia ultralettrista, ma legittimava la nascita di quel lungo, immane e bestiale urlo cosmico emesso alla radio da Antonin Artaud nel 1947, inaugurando le più estreme e radicali sperimentazioni vocali (spinte talvolta fino al limite del possibile) praticate ancora ai nostri giorni (Alinovi, 1980h, p. 140).

E qui Alinovi pensa probabilmente al Living Theatre, a Grotowski e all'Odin Teatret, ma anche a Fluxus, a Demetrio Stratos e a Patrizia Vicinelli, lungo una linea destinata a rinnovarsi, proprio in questo passaggio della fine degli anni Settanta e dei primissimi Ottanta, nella maturazione tra radici europee e scena sperimentale newyorchese di esperienze performative e musicali innovative come quelle di Diamanda Galás.

Se con questa proiezione in avanti si chiude il secondo paragrafo, dedicato alla *Lingua del paradiso e babele infernale*, del capitolo *Poesia e scrittura*, è nel successivo paragrafo 3, intitolato *Giochi di parole*, che – accanto a Tzara, Arp, Ball e Huelsenbeck – fanno la loro entrata in campo autori come Man Ray, Duchamp e Picabia, all'insegna di una contrapposta centralità della parola scritta, che – nella lettura di Alinovi – mira a boicottare o scardinare dall'interno i presupposti «dell'intero sistema tecnologico-culturale di stampo gutemberghiano» (Alinovi, 1980h, p. 140). In questa parte della trattazione Alinovi evidenzia la propensione di Duchamp agli interventi «quasi impercettibili», microscopici o infrasottili, di «decontestualizzazione» o di «trapianto chirurgico» orientati a uno spostamento o progressivo slittamento del senso: «Si tratta di modifiche lievissime, ottenute con un minimo di sforzo fisico ma tali da sprigionare un massimo di energia, concettuale e insieme libidica» (pp. 141-142), all'insegna del motto di spirito freudiano, dello straniamento di Šklovskij e della sintassi per consonanza, sviluppata a partire dalle suggestioni di Jean-Pierre Brisset o dal procedimento «generativo-trasformatore» di Raymond Roussel. Mentre Picabia, per il quale Alinovi si limita a menzio-

nare solo di sfuggita il riferimento – che invece risulta centrale anche nella prospettiva delle sue potenziali ricadute sull'estetizzazione di massa degli anni Ottanta – alla cultura popolare e al Kitsch, appare un po' limitativamente ridotto a una specie di epigono della poesia sintetica e del simultaneismo futuristi, mediati da Apollinaire.

Ma la chiave di lettura fondamentale – sicuramente centrata, anche se probabilmente non è l'unica possibile – che Alinovi sceglie per questo tipo di sperimentazioni è appunto quella di un'attitudine, per così dire, *luddista*, indirizzata a sabotare i meccanismi della macchina della lingua:

le cui parti materiali sono costituite dalle parole, il funzionamento invece è garantito dalla sintassi regolata dalla logica stabilita dalla norma sociale che presiede alla comunicazione. In tal caso gli artisti colpiranno con piccoli atti di sabotaggio, quasi impercettibili, questo motore infallibile, invertendone spesso la direzione di marcia o comunque stravolgendone la rotta, fino ad ottenere spesso risultati sconcertanti non privi di una irresistibile comicità. In questo secondo caso la lingua viene considerata non più come oggetto, ma come azione destinata a rimanere in perpetuo movimento senza mai esaurire la propria carica energetica (Alinovi, 1980h, p. 124).

E infatti, l'impressione complessiva è che la partita, nella cronaca che ne fa Alinovi, si giochi in una chiave antiretorica radicalmente sovversiva e post-culturale tutta neo-avanguardista, anzi ormai dovremmo dire in una chiave esplicitamente di neo-neo-avanguardia, nel senso proprio dei Nuovi Nuovi presentati con Barilli e Daolio alla Galleria d'arte moderna di Bologna nel marzo del 1980 e dell'*Italian Wave* (Barilli, Alinovi, Daolio, 1980; Alinovi, 1980l). Non a caso, il linguaggio Zaum di Chlebnikov è menzionato, nell'articolo del 1981 che dà il titolo a *L'arte mia*, come necessario antecedente naturale degli innumerevoli linguaggi artificiali inventati dai nuovi artisti italiani (Alinovi, 1984, pp. 47, 53) e persino il celebre saggio di apertura di quella raccolta postuma, *New York* del 1980, parte da Arthur Cravan, Picabia e Duchamp come pionieri dell'espansione linguistica e sensoriale sviluppatasi con nuovi e diversi mezzi estetici ed espressivi nella società post-moderna teorizzata da McLuhan e Moles (pp. 17-18).

Bibliografia

Alinovi, F. (1980a), *Dada. Anti-arte e post-arte*, G. D'Anna, Messina.

Alinovi, F. (1980b [1979]), *Premessa*, in Alinovi, F. (1980a), pp. 5-9.

Alinovi, F. (1980h), *Poesia e scrittura: carnalità del Verbo e estasi dello spirito*, in Alinovi 1980a, pp. 123-147.

Alinovi, F. (1980l, a cura di), *The Italian Wave*, Holly Solomon Gallery, New York.

Alinovi, F. (1984), *L'arte mia*, Il Mulino, Bologna.

Ball, H. (1927), *Flucht aus der Zeit. Fuga saeculi*, Von Duncker & Humblot, München und Leipzig.

Ball, H. (1976 [1916]), *Dada Manifesto*, Zurigo; trad. it. in Schwarz, A. (1976, a cura di), *Almanacco Dada. Antologia letteraria-artistica, cronologia, repertorio delle riviste*, Feltrinelli, Milano, pp. 53-54.

Barilli, R. (1967), *L'azione e l'estasi*, Feltrinelli, Milano.

Barilli, R. (1981 [1974]), *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età post-moderna*, Bompiani, Milano.

Barilli, R., Alinovi, F., Daolio, R. (1980, a cura di), *Dieci anni dopo. I Nuovi Nuovi*, Grafis Edizioni, Bologna.

Cinquant'anni a Dada. Dada in Italia, 1916-1966, (1966) Ente manifestazioni milanesi – Galleria Schwarz, Milano.

Duchamp, M. (1969 [1958]), *Marchand du sel*, trad. it. di Nosei Weber, A., Rumma, Salerno.

Fagiolo dell'Arco, M. (1974, a cura di), *Francis Picabia. Mezzo secolo di avanguardia*, Galleria civica d'Arte Moderna, Torino.

Forte, L. (1976), *La poesia dadaista tedesca*, Einaudi, Torino.

Schwarz, A. (1976, a cura di), *Almanacco Dada. Antologia letteraria-artistica, cronologia, repertorio delle riviste*, Feltrinelli, Milano.

Vaccari, F. (1978), *Duchamp e l'occultamento del lavoro*, S.T.E.M., Modena.

giorgio.zanchetti@unimi.it

Copyright © 2025 The Author(s)

The text in this work is licensed under the Creative Commons BY-NC-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0>