

Un fatto imperfetto: *La macchina drogata* di Vincenzo Agnetti¹

CARLOTTA SYLOS CALÒ

*Non tutti gli oggetti sono opere d'arte,
ma senza alcun dubbio tutti i lavori fanno parte della critica.
Pertanto il peso critico delle cose è un insieme di misure che vanno
dalla pratica alla poesia*

Vincenzo Agnetti, *Ai critici di poesia di musica (e) d'arte naturalmente* (1976), in *Libro*, Artra Studio, 1978, p. 21

*Esiste un unico dovere
La logica.
Il logico si uccide per coerenza.
Esiste un'unica pigrizia
il verbo.
Perseverare nel mondo dei verbi
Essere
Criticare
Rovesciare.*

*Uccidere o uccidersi.
Guardare le proprie fotografie
dopo morti.
Le possibilità sono due
Rovesciare i significati o andare a naso.*

¹ Le ricerche condotte per la scrittura di questo articolo sono state possibili grazie alla generosa disponibilità di Germana Agnetti e Bruna Soletti, dell'Archivio Vincenzo Agnetti, e a quella di Aldo Spinelli, assistente dell'artista all'epoca della costruzione de *La Macchina drogata*. A loro, che mi hanno concesso testimonianze fondamentali e messo a disposizione diversi documenti d'epoca, di cui alcuni inediti, va il mio sincero ringraziamento.

*La logica è un prodotto
si pronuncia nì.*

Vincenzo Agnetti in *Machiavelli 30*, Ugo Guanda, 1978, p. 17

La Macchina drogata versus l'arte programmata e la poesia visiva

Ottobre 1969. Uno spazio stretto tra due pareti: una inclinata di quarantacinque gradi, su cui sono appesi vari materiali (un quadro con delle sequenze di lettere, una fotografia e tre pannelli neri con un testo); l'altra verticale, con altri quadri con lettere. Una volta percorso questa sorta di corridoio si giunge a una piccola rampa che introduce a un cubicolo chiuso da una tenda nera. Entrando ci si trova davanti, su un parallelepipedo, illuminata da un faretto basso, una calcolatrice pronta all'uso, una Divisumma MC14 della Olivetti. Negli anni del secondo dopoguerra, è la calcolatrice per eccellenza. Elettromeccanica, automatica, scrivente, prodotta dal 1948 al 1956, su progetto meccanico di Natale Capellaro e design di Marcello Nizzoli, si tratta del primo dispositivo in grado di eseguire automaticamente la divisione (Pacchioli, Salvetti, 2002): una vera rivoluzione nel settore delle macchine da calcolo, ma la calcolatrice messa in scena è stata alterata. Se si battono le dita sui tasti, in un concerto di suoni meccanici, ci si accorge che il rullo non riporta le operazioni battute: il risultato è un altro. I numeri di undici delle quattordici barre per l'impressione dei caratteri sono sostituiti da lettere seguendo una combinazione tale da creare dei testi fatti di vocali e consonanti accostate, documenti leggibili, talvolta significanti, oggetti dotati di una propria autonomia estetica. Si tratta de *La Macchina drogata* di Vincenzo Agnetti.

L'ambiente in cui è esposta è quello della Galleria Cenobio Visualità di Milano, diretta da Rina Majoli e Cesare Nova, promotori di un'arte orientata al dialogo tra vari ambiti espressivi e tra artisti e pubblico. L'allestimento è teatrale: i due protagonisti sono la macchina, una sorta di produttore meccanico di opere, e lo spettatore attraverso cui la macchina «compie il suo tradimento e diventa a sua volta creatrice», riscattando la meccanicità del calcolo attraverso il caso, il gioco, l'immaginazione (Agnetti, 1967-68, s.n.p.).

Agnetti – diplomato all'Accademia di Brera con esperienze alla scuola del Piccolo Teatro di Milano e tra gli animatori della rivista *Azimuth* – dopo alcuni anni in Argentina (1962-67) trascorsi lavorando nel campo

dell'automazione elettronica – esperienza che certamente accompagna il suo interesse per il supporto macchina – rientra in Italia e riprende le fila del proprio percorso artistico, in bilico tra scrittura e arti visive.

È un'Italia nuova rispetto a quella lasciata sette anni prima: ora ridisegnata a livello territoriale e sociale e segnata dall'affermazione della cultura di massa e della civiltà dell'immagine, portatrici della riformulazione delle funzioni e degli strumenti degli intellettuali, in bilico tra la "fazione" apocalittica e quella integrata. Milano, dove Agnetti rientra dopo un breve soggiorno a New York, è una città vivace dove le arti visive, aperte alla sperimentazione, sono spesso orientate alla poetica di gruppo e a un'estetica sensibile alla configurazione della metropoli moderna. Vale infatti per la capitale lombarda, come per le altre grandi città d'Europa, quanto annota nel 1962 Edgar Morin: «Parole e immagini sciamano dalle telescriventi, dalle rotative, dalle pellicole, dai nastri magnetici, dalle onde radio e televisive; [...] non c'è molecola d'aria che non vibri di messaggi» (Morin, 1962, p. 29).

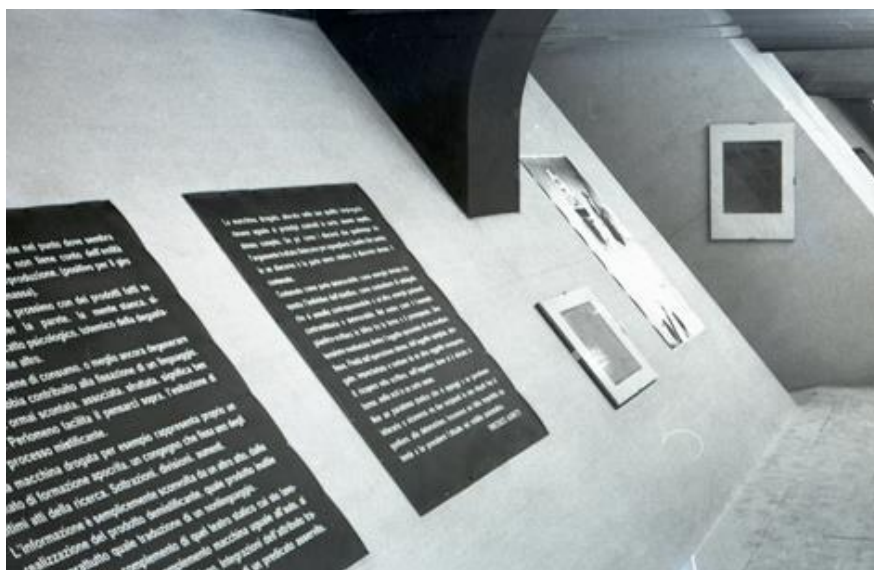


Fig. 1 Allestimento de *La macchina drogata*, Galleria Cenobio Visualità, Milano, ottobre 1969. Foto di Aldo Spinelli

La realtà italiana è dunque trasformata così come, alla ricerca di una funzione sociale della cultura, i linguaggi artistici conoscono un rapido mutamento: le arti visive scoprono la tecnologia, l'industria e la comuni-

cazione; la letteratura e la poesia si rinnovano valorizzando la funzione poetica della lingua e quella del "messaggio"; il teatro si emancipa dai modi della rappresentazione tradizionale. La relazione tra arti, scienza, tecnica, comunicazione e mercato e lo sperimentalismo dei linguaggi sono all'ordine del giorno nel dibattito culturale.



Fig. 2 Vincenzo Agnetti, *La Macchina drogata*, 1969. Foto di Aldo Spinelli

In generale le opere visive d'arte italiana di questi primi anni Sessanta – figurative, programmate, cinetiche, quadri-quadri, oggetti, *environments* – sanciscono l'allargarsi in ogni direzione dell'esperienza artistica e la fine dell'identità e della struttura dell'opera d'arte tradizionalmente intesa. La forma di queste opere è sempre importante e può dirsi genericamente aperta, cioè assimilabile al modello elaborato da Umberto Eco: quello per cui ogni fruizione è tanto un'interpretazione quanto un'esecuzione, un luogo di incontro tra «un oggetto compiuto e definito, secondo un'intenzione» e la sua ricezione «da una pluralità di fruitori ciascuno dei quali porterà nell'atto di fruizione le proprie caratteristiche [...], la propria formazione ambientale e culturale» (Eco, 1968, p. 163).

Tra queste ricerche sono dominanti a Milano tra il 1962 e il 1965 quelle di area ottico-cinetica e programmata, ispirate alla logica processuale della tecnologia industriale e concepite dando rilievo al progetto. Spesso queste correnti sono mosse da una politica razionale di intervento dell'arte nel sociale per cui – come annota Italo Tomassoni – «l'oggetto [...] non si esaurisce nella sua fenomenologia [...] ma si proietta nella serie, nel progetto o nel metodo» e l'artista «elaborando una metodologia del comportamento [...] promuove una sintesi razionale di ciò che accade e ciò che è in itinere nell'ambito del contesto dei fatti storici» (Tomassoni, 1969, p. 3). È questo il caso dell'Arte Programmata, così chiamata dal titolo (coniato sempre da Eco) di una mostra tenutasi, nel maggio del 1962, significativamente presso la sede de L'Olivetti (Eco, 1962) – promotrice dell'evento – e che Agnetti, partito da poche settimane per l'Argentina, non visita.

La mostra – visibile in un documentario dell'epoca² – presenta lavori per la maggior parte disposti a parete come quadri, ma attivi davanti al pubblico, mobili e tridimensionali. Fatti di materiali industriali – metallo, ferro, acciaio, pvc, plastica, polistirolo, specchi, calamite, motorini elettrici – quelli esposti non sono né macchine né oggetti d'uso ma prodotti astratti, dispositivi estetici per cui la fruizione è dinamica. Costruiti secondo un'idea di forma concepita come «qualcosa che si fa mentre noi la ispezioniamo» (Eco, 1962, p. 234), questi lavori esibiscono una pianificazione piuttosto definita degli esiti visivi-esperienziali, tra libertà d'azione individuale dello spettatore e programmazione dell'oggetto-opera. Coerentemente all'intenzione di ricercare un equilibrio tra tecnica ed estetica, caratteristico della corrente, queste opere possono essere lette anche come risposte al quesito dell'orientamento sociale dell'arte, ancora sospeso in Italia tra modernismo e attualità e combattuto circa l'alternativa tra “regola” e “caso” (Menna, 1970).

La soluzione offerta dagli artisti in questi casi è la fabbricazione di dispositivi (non più quindi “semplici” immagini) che rifondino il rapporto este-

² La frase scorre nei primi fotogrammi del documentario sulla prima mostra dell'Arte Programmata, presentata da Umberto Eco a Milano nel negozio Olivetti della Galleria Vittorio Emanuele nel maggio del 1962. Il film 16mm – realizzato da Bruno Munari, su sceneggiatura di Marcello Piccardo, regia di Enzo Monachesi e musica di Luciano Berio – è visibile in una versione ridotta nel sito web de Lo Studio di Monte Olimpino Laboratorio di cinema di ricerca, che, nato nel 1962, ha prodotto tra gli altri questo documentario. <http://nuke.monteolimpino.it/arte/tabid/518/Default.aspx> [ultimo accesso marzo 2016].

tica-scienza e soprattutto quello opera-spettatore, ora riformulato sull'esperienza (ludica); ormai consapevoli di una realtà in cui l'immagine e i materiali tradizionali dell'arte risultano superati, inadatti a un intervento dell'arte nella struttura del comportamento (Dorner, 1964).

«Comunicazione e consumo sono due termini chiave per giungere a una corretta interpretazione dell'arte odierna», scrive già nel 1959 Dorfles (1959, s.n.p.) ad apertura del primo numero di *Azimuth*, auspicando la realizzazione di opere capaci di produrre un'osmosi tra creatore e pubblico, un pubblico in grado di "leggere" l'opera ottenendone il massimo beneficio estetico e pratico. Un auspicio ricercato dalle correnti programmate e che Agnetti mette al centro del proprio lavoro già dai diari argentini³, coerentemente a un atteggiamento condiviso da alcuni artisti e critici dell'epoca rispetto alla condizione antropologica allora magnetizzata dallo sviluppo tecnologico e dalla comunicazione. Eppure le due operazioni – quelle programmate e quella di Agnetti – nonostante abbiano in comune alcuni importanti fattori – l'impiego di dispositivi tecnici, la modalità espositiva attiva, la creazione di un'esperienza per il pubblico – divergono su altri. La sollecitazione dello spettatore che Agnetti opera attraverso l'alterazione di un prodotto come la macchina da calcolo va oltre la valorizzazione della percezione o il gesto dello spettatore che agisce l'opera, e riguarda uno degli aspetti che da questo momento saranno centrali per questo artista: la *negazione*.

È lo stravolgimento delle funzionalità consuete a essere al centro del lavoro di Agnetti: quelle della macchina – appunto "drogata" –, quelle del calcolo – in cui si innesta un aspetto casuale –, quelle del rapporto tra codice numerico e codice alfabetico, ricreate per l'occasione. La sua ricerca si allontana in questo da quelle programmate, mosse da ragioni anzitutto percettive e formali, e si caratterizza, oltre per lo sperimentalismo linguistico, per un rapporto più quotidiano con il supporto macchina che permette all'artista una riflessione sulle sue implicazioni a livello linguistico, sociologico, antroposofico ed estetico, nonché l'introduzione di un elemento manuale tale da "drogare" il dispositivo di calcolo.

Le genesi e gli sviluppi de *La Macchina drogata* non solo costituiscono dunque un caso a sé stante rispetto alle ricerche che in quegli stessi anni

³ Si fa qui riferimento al cosiddetto *Rammentatore*, una raccolta di appunti e progetti, redatta dall'artista nel corso del suo soggiorno all'estero, tra il 1962 e il 1967, in cui si ritrovano diversi spunti poi ripresi nell'elaborazione di opere successive. Il *Rammentatore* è conservato presso l'Archivio Vincenzo Agnetti.

si rivolgono alla tecnologia come tramite per ridefinire i parametri dell'esperienza estetica, ma la sua eccezionalità può essere rimarcata anche dal un confronto con le ricerche verbo-visuali, spesso accostate al lavoro di Agnetti. La Poesia visiva⁴ contesta in genere il linguaggio della pubblicità, dei rotocalchi, del cinema e della televisione, forzando la tradizionale relazione didascalica tra parola e immagine e proponendo una simbiosi diversa, immediata e sperimentale, tra messaggio verbale e visivo. La sua è sostanzialmente un'interpretazione della parola, dell'immagine e della loro relazione, come segni semiologici e culturali, un territorio ibrido tra arte e letteratura, inserito in un contesto simile a quello di Agnetti – quello quindi di una reazione alla nuova realtà tecnologica e della comunicazione – che pure giunge a una messa in crisi del senso comune, ma secondo un tracciato del tutto differente. La ricerca di Agnetti – lo si è detto – ha in effetti a che fare con la negazione e il ribaltamento del linguaggio e non con la parola in quanto forma e oggetto, come invece accade in un'opera di poesia visiva dove segno verbale e visivo coincidono (spesso concretamente nel collage) e materiali anonimi e impersonali vengono prelevati dal contesto della comunicazione e immessi in uno spazio altro. In Agnetti non c'è coincidenza e si gioca al contrario sullo slittamento, sull'intreccio e la sovrapposizione tra ciò che è vero, ciò che non lo è, ciò che lo sembra e, soprattutto, sulla negazione di ogni forma definita.

La produzione di Agnetti, almeno fino ai primi anni Settanta, è dunque incentrata sulla forzatura dei limiti del linguaggio: non è la forma a interessare l'artista ma la sua distruzione e sempre nuova ricostruzione. «Un'opera è valida solo se si identifica in un concetto per altri concetti a catena», osserva infatti Agnetti, e «la lettura deve andare oltre il testo che costituisce l'opera. Se ciò non avviene significa che stiamo osservando un oggetto fine a se stesso» (Agnetti, 1972, p. 48). Pertanto il bene di consumo va alterato – per ragioni “politiche”, giacché è un esperimento interessante trasformare qualcosa che ha contribuito alla fissazione di un linguaggio ormai scontato, e così di seguito – ma con lo scopo principale di alimentare il dubbio circa la natura e l'uso dell'oggetto, inducendo «l'esitazione di fronte al processo mistificante» (Agnetti, 1972, p. 48). Lo prova il fatto che, mediante il perfezionamento delle opere derivate dalla

⁴ Le definizioni di Poesia Visiva sono molteplici, per questa descrizione generica ci si è riferiti ad alcuni testi d'epoca: Pignotti, 1969; Miccini, 1970; Apicella, 1972.

Macchina – quei quadri di lettere appesi ai muri della Galleria Cenobio Visualità, e poi autonome e fabbricanti categorie assistenti di lavori – si rinnega con forza anche la forma alterata dell’oggetto-macchina, smettendo la sua natura di cosa e valorizzando quella di processo.

La Macchina demistificante

La Macchina drogata, apparentemente uguale ai prototipi costruiti in serie, si differenzia da una canonica Divisumma per ciò che produce: sebbene abbia un aspetto normale pratica una “deviazione” e dà accesso, a chi ne fa esperienza, al tradimento del consueto, rappresentato dal risultato ottenuto battendo sui tasti – una sequenza alfabetica (imprevista) anziché una sequenza numerica (determinata) –, ma non solo. La calcolatrice, drogata e inutilizzabile per fare i conti, è anche responsabile dell’attivazione dello spettatore-attore di fronte al linguaggio, alla situazione, allo strumento meccanico e a sé. Essa ribalta la logica dei valori macchina-risultato assiomatico e il rapporto uomo-macchina, ma lo fa scampando contemporaneamente il rischio di traduzione dell’oggetto d’arte in bene di consumo atto ad alimentare la consumazione di massa. «I discorsi sui discorsi. sull’arte A. sulla polis ecc. ci appaiono ora ridotti a un meccanismo strumentale più vicino all’evocazione che non alle componenti che li determinano», avverte Agnetti consapevole di dover smantellare con la costruzione della *Macchina drogata* «la parte statica che forma l’evento attraente. l’esempio da sfruttare» (Agnetti, 1972, p. 51). E così la Macchina viene pensata non come oggetto, “prodottino” da bene di consumo, ma come processo finalizzato alla critica del linguaggio come norma⁵ e la sua natura, il suo essere un «avvenimento»⁶ prima di una cosa, è immediatamente convalidato dall’attenzione con cui l’artista progetta la messa in scena del dispositivo (e poi la seguente)⁷, concomitante

⁵ Si legge negli appunti dell’artista: «La novità consiste nel produrre un nuovo processo invece di un nuovo oggetto. Principia era un oggetto estetico predisposto alla trasformazione e permutabilità, mentre con la macchina drogata si trasforma un oggetto, che estetico non è, per compiere operazioni estetiche, eliminando l’elemento attraente del supporto statico e formale» (Agnetti, 1968b).

⁶ La parola *avvenimento* sottolineata si trova negli appunti autografi dell’artista sulla macchina, datati 1968-69 (Agnetti, 1967-68).

⁷ Nel 1969 la *Macchina drogata* viene esposta, dopo la mostra alla Galleria Cenobio Visualità di Milano, alla Galleria Mana Art Market di Nancy Marotta a Roma nel dicembre del 1969.

alla sua manomissione, come attestato anche dagli appunti autografi di Agnetti datati 1967-68. Qui l'artista inserisce lucidamente la Macchina nel proprio percorso recente concentrandosi su due aspetti nodali del dispositivo che si appresta a costruire: la novità per cui «l'oggetto estetico ha una dilatazione che sta al di fuori dell'oggetto stesso» e la presentazione come situazione in cui «la macchina esposta in una mostra produce da sé la propria mostra» (Agnetti, 1967-68, s.n.p.).



Fig. 3 Olivetti Divisumma 14D

Questo scavalcamento dell'identità della macchina in quanto oggetto e quindi prodotto, per quanto rifunzionalizzato, è in seguito chiarita dal testo che ne accompagna sempre la messa in scena – dove Agnetti definisce il dispositivo «un trattato di formazione apocrifia [...] prodotto demistificante, [...] prodotto inutile ma soprattutto [...] traduzione di un non

linguaggio»⁸ – e ulteriormente affermata a ogni esposizione dei suoi “derivati”: opere che, per quanto indipendenti dalla Macchina, conservano la stessa impronta di critica del linguaggio.

Frammenti del rullo della calcolatrice sono infatti, fin dalla preparazione della prima mostra, fotografati, ingranditi, virati (in rosa, seppia e azzurro) e stampati prima su carta fotografica e poi su tela. Questi brani alfabetici, in bilico tra calcolo e caso⁹, selezionati dall’artista per farne opere – che «tutto sommato ricordano la pittura, forse, anche» (Agnetti, 1969, s.n.p.), seguitano il processo iniziato dal dispositivo drogato fino a costituire delle serie autonome, tutte realizzate con procedimenti fotografici. Tra questi “stralci” – subito ascritti da Agnetti in una categoria ibrida tra documenti e opera d’arte, «l’equivalente delle fotografie ricavate dalle azioni Body e Land Art» (Agnetti, 1967-68, s.n.p.) – vi sono: le Semiosi, dove poche lettere, intese come segni, sono virate e stampate su carta o su tela; le Dissolvenze, dove dal negativo di uno stesso testo, variando i tempi di sviluppo fotografico, l’artista ottiene una sequenza in dissolvenza; le Comete, dove negativi di testi diversi sono sovrapposti e sviluppati insieme, così che il risultato perda di spessore semantico, «proprio come le comete che a ogni passaggio perdono progressivamente parte della loro “coda”» (Agnetti, 1968b, s.n.p.); e le Aritmetiche e i Manoscritti, un certo numero di foglietti stampati o un intero rullo di carta di alcuni metri piegato e rilegato a fare un libro. In tutti i casi, e in molti altri di opere successive alla *Macchina drogata*, ma affini nei termini della destrutturazione del linguaggio, – da *L’Apocalisse* a *L’Amleto politico* – vale quanto tratteggiato da Agnetti a proposito delle Aritmetiche:

Ironia e poesia si confondono un’altra volta nell’ambigua ambiguità di un lavoro che puntualizza i limiti del linguaggio nella misura in cui lo sfasa dalle sue possibilità postulate. Abitudine e caso si equivalgono per dare un senso al guardare, ascoltare e toccare senza alcun fine prestabilito (Agnetti, 1968b, s.n.p.).

Agnetti dunque usa la calcolatrice e la manometta in modo artigianale consapevole delle sollecitazioni percettive, immaginifiche e metaforiche

⁸ Il testo di accompagnamento della macchina, più volte edito, è stato recentemente pubblicato nel primo quaderno pubblicato dall’Archivio Vincenzo Agnetti (*Archivio 01*, 2016, pp. 12-13).

⁹ «l’intervento del caso continuava a far dialogare le intenzioni con il risultato finale. Il Caso sempre accettato con benevolenza anche se si cercava di evitare il suo dirompente predominio» (Spinelli, manoscritto inedito).

del moderno mondo industrializzato, ma anche conscio dei pericoli dell'oggetto. Egli prende le distanze dal funzionalismo e dall'utopia modernista del "fine prestabilito" – ricorrente ad esempio in certa arte programmata – e punta alla sperimentazione autonoma e libera del pubblico, diretta a un'esperienza svincolata dall'utile. La sua è una umanizzazione della macchina e una responsabilizzazione dello spettatore – ora «testimone e materiale fra materiali», «attirato dall'esterno» e portato a «praticare l'arte come oggetto di conoscenza» – come scriverà Tommaso Trini in un lucidissimo testo sull'opera d'arte degli anni Sessanta, in cui tipicamente lo spettatore è «privatizzato» e chiamato dentro allestimenti di volta in volta «spettacolari, intuizionali, magico-rituali» (Trini, 1971, pp. 16-17).



Fig. 4 Frammento di rullo dalla *Macchina drogata*, 1969 circa

E una simile capacità di “chiamare dentro” il pubblico, seppure con sistemi razionali più che spettacolari, appartiene ad Agnetti fin dalle origini della sua ricerca estetica e si sviluppa al ritorno dall'Argentina in diversi lavori incentrati sul linguaggio, fino a trovare nella Macchina l'esemplificazione assoluta del principio, poi illustrato nello scritto *Tradizione e sub-valore*, secondo cui «l'arte è un fenomeno di scelte come la politica e le scienze, è coinvolta e, come la politica e le scienze, deve fare testo nel presente» e «fare testo significa svilire l'oggetto per mettere a fuoco un concetto» (Agnetti, 1972, p. 47).

La Macchina è quindi un dispositivo vivo che non agisce sulla capacità percettiva dello spettatore attraverso il dinamismo della visione, ma vuole invece operare sul pensiero, liberandolo attraverso l'alterazione delle aspettative e delle regole linguistiche. Sembra in questo rivelarsi l'ammirazione che Agnetti nutre per Ludwig Wittgenstein¹⁰: la concezione della realtà dal punto di vista conoscitivo è strettamente intrecciata con quella del linguaggio, di per sé interagente con i più vari aspetti teorici e pratico-esistenziali del vivere e del fare dell'uomo, e quindi molteplice¹¹. E la Macchina di Agnetti evidenzia e usa questo legame tra realtà e linguaggio: è sostanzialmente un gioco linguistico che mostra la natura plurale della lingua – mutevole in base al contesto di abitudini, simboli e credenze in cui è usata – e ha lo scopo di trasgredire la forma abituale del dispositivo di calcolo e del linguaggio algebrico, alla ricerca di un altro contenuto e poi di un altro, di un altro, di un altro. Questo poiché, avverte Agnetti,

quello che cambia in un discorso è la parte meno relativa al discorso stesso. il contenuto. Contenuto come parte deteriorabile. Come energia deviata che sposta l'individuo dall'obbiettivo. come contenitore di ambiguità che si annulla contrapponendolo a un'altra energia parimenti contraddittoria e deteriorabile (Agnetti, 1972, pp. 51-52).

¹⁰ L'ammirazione di Agnetti per Wittgenstein mi è stata riferita dalla figlia dell'artista, Germana, nel corso di una delle conversazioni che ho avuto con lei durante la stesura di questo testo.

¹¹ «Ma quanti tipi di proposizioni ci sono? Per esempio: asserzione, domanda, ordine? Di tali tipi ne esistono innumerevoli: innumerevoli tipi differenti d'impiego di tutto ciò che chiamiamo segni, parole, proposizioni. E questa molteplicità non è qualcosa di fisso, di dato una volta per tutte; ma nuovi tipi di linguaggio, nuovi giochi linguistici, come potremmo dire, sorgono e altri invecchiano e vengono dimenticati» (Wittgenstein, 1953, §23).

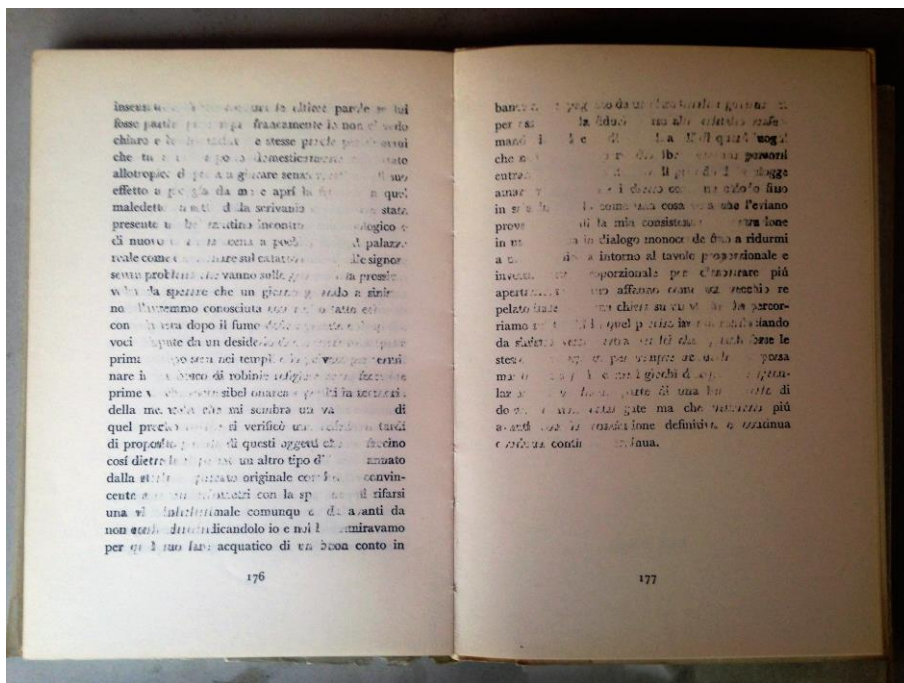
Un fatto imperfetto. Genesi e sviluppi

I prodromi di un atteggiamento che mescola nella ricerca estetica realtà e linguaggio e intende opporsi alla creazione di «prodotti fatti su misura» che continuino di fatto «il ricatto psicologico, totemico della degustazione di massa» (Agnetti, 1972, p. 51) si ritrovano chiaramente nella ricerca di Agnetti a partire dai lavori prodotti all'indomani del rientro dall'Argentina, a cominciare da *Principia* (1967). L'opera, ispirata ai *Principia mathematica* di Bertrand Russell e Alfred North Whitehead è costituita da un grande pannello di legno dipinto di bianco sul quale sono scritte alcune parole. Il rapporto tra parola e parola è modificato da un cursore scorrevole applicato al pannello e dimostra una tabula rasa di significati. Scrive Agnetti:

Il lavoro è focalizzato sul terzo assioma: se A oppure B allora B oppure A. Questo assioma risulta evadente quando ci si mette a "leggere" il quadro. Infatti basta spostare il cursore per poter osservare la seguente proposizione esemplificata: FORMA TANTE FORME TERRA (A) oppure FORME ACQUA (B) allora TANTE FORME ACQUA (B) oppure FORME TERRA (A).

Dunque *Principia*, come specifica Agnetti nei suoi diari, «esalta visivamente l'ambiguità dell'uso dei significati (significanti) nel linguaggio comune» (Agnetti, 1967, s.n.p.). La scrittura impressa su tavola è parte del dispositivo rudimentale-opera che, permettendo di alterare le frasi, rimanda a un'idea insieme performativa e rigorosa della scrittura non nuova in Agnetti. «I miei primi scritti a livello proposizionale sono del 1958», scrive ad esempio l'artista e spiega riferendosi alle *Tavole di accertamento* di Piero Manzoni, «usavo le proposizioni intercalandole nella ridondanza di un linguaggio comune per intervenire mediante concetti sul lavoro di altri artisti» (Agnetti, 1972, p. 47).

L'idea alla base di *Principia* è dunque quella di un processo di metamorfosi innescato attraverso la scrittura e la parola che troverà, di lì a pochissimo, un altro momento di sviluppo fondamentale per la ricerca di Agnetti in *Obsoleto*, libro pubblicato con l'editore Vanni Scheiwiller nel febbraio del 1968 per la collana Denarratori. Il romanzo è un esperimento di individuazione dello stato comunicativo-operativo della narrazione al di fuori del fatto, del discorso e del significato secondo «una costruzione negante la realtà per la realtà intima dei più» (Scheiwiller, 1968, s.n.p.).

Fig. 5 Vincenzo Agnetti, *Obsoleto*, 1968

Così lo introduce Corrado Costa nella sua *Guida del viaggiatore immobile*, un libretto di accompagnamento alla lettura del romanzo:

«Obsoleto» appare come il rinnovamento dell'avventura e del viaggio, con la semplice procedura di una *sostituzione*¹²: sostituire il personaggio [...] con il viaggiatore [...] collocare cioè l'individuo al posto di un prototipo sociale storicamente misurabile.

E in seguito, entrando nel merito della (anti) narrazione e della scrittura di Agnetti, citando anche alcuni passi del suo scritto, riporta:

Per misurare, determinare il viaggiatore e formulare le ipotesi del suo viaggio, siamo obbligati a sovvertire i principi di misura-determinazione. Questo giustifica le proposte più disparate di sistemi di misura, di operazioni, legate a logiche non aristoteliche che nel racconto continuamente si susseguono [...]

¹² Il corsivo è mio.

pag. 49 «a
aa
aaa
a capo».

pag. 102 «le gocce che cadono +
le gocce cadute
quelle che cadranno =

oooooooooooooooooooo

(Costa, 1968, pp. 3-4)

In *Obsoleto* Agnetti sceglie diversi linguaggi oltre quello narrativo, mescolando, meglio intessendo – poiché si avverte (talvolta anche graficamente) sullo sfondo come una griglia o un sistema – parole, frasi, simboli algebrici, formule logiche, sottolineature, parole scritte al contrario – per alterare i codici della narrazione tradizionale alla ricerca di significati molteplici e nascosti. Così, in un processo rinnovato a ogni lettura di *Obsoleto*, viene a formarsi nel lettore «uno stato agnostico, reversibile e combinatorio» (Scheiwiller, 1968, s.n.p.) innescato da una narrazione inconsueta che giunge a negare la scrittura stessa, come accade materialmente nelle ultime due pagine del libro – la 176 e la 177 – parzialmente cancellate limando i caratteri tipografici del blocco^{di stampa}¹³. Alla base di questa operazione vi è certamente una riflessione sui rapporti tra politica e cultura – sviluppata nel ragionamento della strategia linguistica e della rifunzionalizzazione del genere narrativo – che si ritrova, ampliata, nella distorsione dell'oggetto di consumo (ma esteticamente conforme al modello originale) de *La Macchina drogata*.

Qui, partendo dal presupposto per cui la funzione di un macchinario determina solitamente una precisa relazione con il fruitore, implicante lo spegnimento – almeno momentaneo – del suo essere individuale e la sua parallela adesione funzionale all'oggetto che usa, Agnetti stravolge proprio il comportamento. L'artista propone allo spettatore un macchinario identico a quello che può trovare in ufficio e lo invita a compiere gli stessi gesti, ma sapendo che otterrà un risultato anomalo, capace di ribaltare l'intera situazione in chiave ludica e conoscitiva, e a renderla, an-

¹³ Aldo Spinelli racconta di come l'editore Vanni Scheiwiller riferisse divertito del fatto che diversi acquirenti del libro avessero chiesto la sostituzione della loro copia di *Obsoleto* ritenendola danneggiata.

che, una proiezione di un altro (e meno alienato) rapporto dell'uomo con la realtà.

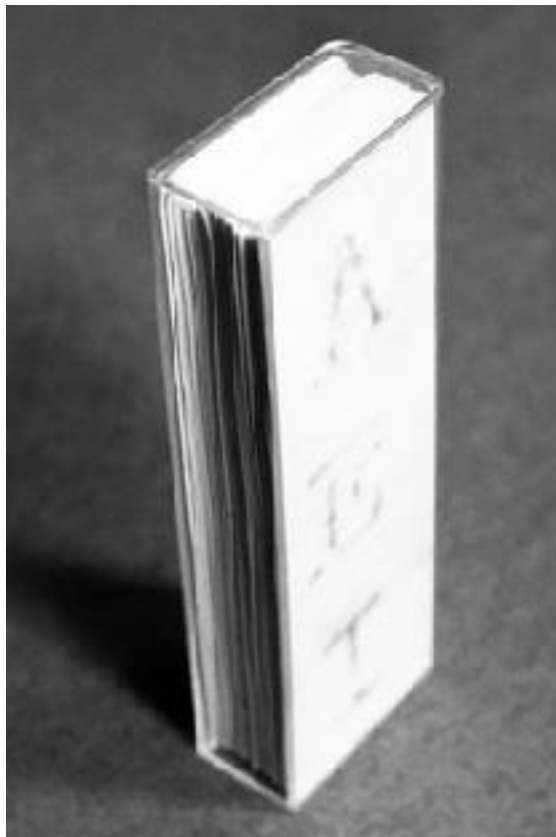


Fig. 6 Vincenzo Agnetti, *Aritmetica*, 1969. Foto di Aldo Spinelli

Nel caso della *Macchina* Agnetti strumentalizza l'oggetto di consumo per cancellarne la struttura e far emergere un linguaggio 'puro' confermando la definizione della sua ricerca che comprende la negazione e la devianza come metodo e una parallela concezione fondamentalmente politica dell'arte in quanto segno il cui suo compito è – come scriveva Jan Mukařovský «guidare e rinnovare il rapporto tra l'uomo e la realtà come oggetto del comportamento umano» (Mukařovský, 1971, p. 129).

Questa negazione o ribaltamento delle forme, degli oggetti e dei linguaggi per tornare al linguaggio, ma purificato, risalta, come si è visto, nei lavori di Agnetti della fine degli anni Sessanta e prosegue, alimentan-

do di fatto l'intera sua ricerca, fino agli ultimi anni Settanta. All'indomani della Macchina, infatti tutte le sue opere per lo più fatte – per nulla casualmente – non per essere guardate ma lette, attraggono deliberatamente lo spettatore in una danza di tautologie e contraddizioni indirizzata a creare un cortocircuito di significati sempre molteplici di parole e oggetti che il sistema ci vende¹⁴. In questi lavori, il libro, il teatro, la scrittura, il grafico, la fotografia, sono tutte forme utilizzate al fine di “pulire” la propria struttura e far risaltare il linguaggio come esperienza del mondo (Putnam, 1994) ma anche come organismo a sé stante che – secondo la definizione del filosofo francese Paul Ricoeur – *ci precede e ci avvolge*¹⁵, instaurando in tutti un “soggettivismo universale”.

E proprio per rinnovare le basi di questo soggettivismo che Agnetti all'indomani del 1967 decide, come annota Trini a commento di *Tesi* (1972) – un libro in cui l'artista afferma una “tesi” senza oggetto, per poi negarla parola per parola –, di affrontare i fenomeni e le forme più diverse di linguaggio, per indagare «la [loro] natura linguistica e la capacità di rivelare la loro condizione» (Trini, 1972, p. 33), fino a svelarne la radice pura staccata dall'organo: una verità priva di oggetti, metafore e simboli. Secondo questo principio successivamente alla Macchina Agnetti concepisce diversi altri lavori – libri, macchine, opere di teatro statico – sempre orientati alla rifunzionalizzazione delle forme e dei significati, tra questi: il *Libro dimenticato a memoria* (1970), dove dal libro viene “sottratto” lo spazio normalmente dedicato alle parole; il *Neg*, (1970) uno strumento in grado di riprodurre non il suono ma il silenzio, ovvero le pause della musica; la *Tesi* (1972), il *Progetto per un Amleto politico* (1973) e il *Frammento di Tavola di Dario* (1973), in cui le parole, trasformate in numero, offrono un'opera tradotta in tutte le lingue che però esclude i significati del discorso, trasformato nella fonologia dei numeri. È proprio scrivendo del *Frammento di tavola* che Agnetti chiarisce il suo principio:

Se uno di noi usa un linguaggio una disciplina qualsiasi per fare arte presto si troverà costretto ad azzerrare, cioè riportare al punto di partenza, la disciplina

¹⁴ Scrive Agnetti: «Se uno vende del ferro al prezzo dell'oro oppure fa un discorso colonialista facendolo passare per pacifista, è un buon venditore. Non a caso, infatti, le parole e gli oggetti venduti dal sistema ci offrono sempre due significati: uno vero che per vanità non vogliamo leggere, e uno falso, indolore, che accettiamo con voluta complicità per sentirci storicamente validi e buoni venditori» (Agnetti, 1972b, p. 10).

¹⁵ Il corsivo è mio (Ricoeur, 1960).

stessa. Sarà questo il momento di strumentalizzare la disciplina usata fino a cancellarne la struttura. Allora i concetti si ridurranno a pure e semplici segnalazioni: le segnalazioni nel loro insieme formeranno una composizione, in un certo senso l'equivalente dei segni e dei colori dei quadri a olio¹⁶.

Ecco dunque che nella ricerca di Vincenzo Agnetti ogni forma e ogni relativo linguaggio, strumentalizzati e cancellati, divengono portatori di una funzione estetica intesa come funzione di conoscenza, incentrata però non sull'oggetto ma sui "segni" che da questo derivano: fatti alterati all'origine e quindi insieme affermati e contraddetti. È questa negazione a essere responsabile di un ribaltamento, non solo della forma dell'oggetto, ma anche delle aspettative del pubblico e del sistema di valori e rapporti a cui normalmente si riferisce, forzando di fatto gli atteggiamenti, la percezione e il ruolo dello spettatore. Questi, complice non sempre volontario dei tradimenti delle forme e delle funzioni che Agnetti opera, è "chiamato dentro" un processo d'inganno dell'assoluto e di riscatto dell'imprevisto, del gioco, degli spazi fallaci della logica e di ciò che parrebbe difettoso. Quella che si struttura in Agnetti, attraverso la concezione della Macchina drogata, e all'indomani della sua esposizione, è pertanto la ricerca, continuamente rinnovata, di «un fatto imperfetto che tende a far prevalere l'attuale sul reddito assiomatico».

¹⁶ Il testo di Accompagnamento al *Frammento di tavola di Dario* è stato più volte pubblicato, recentemente in Bonito Oliva, Verzotti, 2008, p. 190.

Bibliografia

- Agnetti, V. (1967), *Principia. Struttura dell'operazione*, testo dattiloscritto, Archivio Vincenzo Agnetti, Milano.
- Agnetti, V. (1967-68), *La macchina drogata. Genesi dell'opera*, testo manoscritto, Archivio Vincenzo Agnetti, Milano.
- Agnetti, V. (1968a), *Obsoleto*, Scheiwiller, Milano.
- Agnetti, V. (1968b), *Macchina drogata. Senso e struttura dell'opera*, testo dattiloscritto, Archivio Vincenzo Agnetti, Milano.
- Agnetti, V. (1969), *Oltre il linguaggio*, testo dattiloscritto, Archivio Vincenzo Agnetti, Milano.
- Agnetti, V. (1972a), *Traduzione e sub-valore*, «Data», n. 2, p. 47-53.
- Agnetti, V. (1972b), Inserzione anonima, «Data», n. 5/6, p. 10.
- Apicella, R. (a cura di) (1972), *Poesia visiva internazionale*, catalogo della mostra, Venezia.
- Archivio 01* (2016), Archivio Vincenzo Agnetti, ready-made, Milano.
- Bonito Oliva, A., Verzotti, G. (2008), *Vincenzo Agnetti*, catalogo della mostra, Skira, Milano.
- Costa, C. (1968), *Guida del viaggiatore immobile*, Scheiwiller, Milano.
- Dorfles, G. (1959), *Comunicazione e consumo nell'arte d'oggi*, «Azimuth», a. I, s.n.p., consultabile online alla pagina <http://www.capti.it/index.php?Param-CatID=10&IDFascicolo=41&artgal=26&lang=IT&key=608> [ultimo accesso aprile 2016]
- Dorner, A. (1964), *Il superamento dell'arte*, Edizioni Adelphi, Milano.
- Eco, U. (1962), *Arte cinetica, arte programmata, opere moltiplicate, opera aperta*, catalogo della mostra, Lucini, Milano.

- Eco U. (1968), *La definizione dell'arte*, Mursia, Milano.
- Menna, F. (1970), *La regola e il caso*, Ennesse editrice, Roma.
- Miccini, E. (a cura di) (1970), *Poesia visiva. archivio italiano*, Techne, Firenze.
- Morin, E. (1962), *L'esprit du temps*; trad. it., (2002), *Lo spirito del tempo*, Meltemi, Roma.
- Mukařovský, J. (1971), *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Einaudi, Torino.
- Ori, L. (1972), *Poesia visiva*, Techne, Firenze.
- Pacchioli, E., Salvetti, P.A. (2002), *Le macchine sapienti di Natale Capellaro. Cento anni dalla nascita del grande progettista Olivetti*, catalogo della mostra, Associazione Archivio storico Olivetti, Ivrea.
- Pignotti, L. (1969), *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Lericci, Milano.
- Putnam, H. (1994), *Words and Life*, Harvard University Press.
- Ricoeur, P. (1960), *Philosophie de la volonté, Finitude et Culpabilité*; trad. it., (1960), *Finitudine e colpa*, Il Mulino, Bologna.
- Scheiwiller, V. (1968), N.d.E, in Agnetti, V., (1968), s.n.p.
- Spinelli A., *La macchina svelata*, s.d., manoscritto inedito.
- Tomassoni, I. (1969), *Lo spontaneo e il programmato*, in Id. (1970), *Lo Spontaneo e il programmato*, Laboratorio delle arti, Milano, pp. 3-21.
- Trini, T. (1971), *Note sullo spettatore*, «Data», n. 1, pp. 16-17.
- Trini, T. (1972), *Pausa alla lettura*, in Agnetti, V., *Tesi*, Prearo Editore, Milano, p. 33-39.

Wittgenstein, L. (1953), *Philosophische Untersuchungen*; trad. it., (1967), *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino.