

VINCENZO AGNETTI: ENUNCIATI TESI AL SUPERAMENTO

Bruno Corà

«Io credo solo nelle cose che non esistono il rimanente è contaminato»ⁱ

Prima di Vincenzo Agnetti, solo Laurence Sterne aveva avuto il coraggio di passare dalla linearità della scrittura al disegno di una linea con curve, angoli e altri sviluppi grafici nel 40° capitolo del VI Libro del suo romanzo *Tristram Shandy*. Quella licenza inqualificabile da lui assunta, che aveva attraversato un paio di secoli pressoché inosservata o tutt'al più accettata senza suscitare troppi *ma* e troppi *perché*, l'aveva però notata Luciano Fabro, che ne aveva compreso tutta l'abnormità al punto da effettuare un vero prelievo della pagina e tramutare quel ghirigoro grafico nella forma di un'opera dal titolo *C'est la vie* (1986). Ma quando Agnetti nella concezione e realizzazione della sua *Tesi* (1968-1972) traccia tre disegni di segmenti spezzati, intercalandoli all'enunciato di tre entità temporali, rispettivamente il tempo proporzionale, il tempo integrale e il tempo derivato, in quel gesto si ha la netta sensazione di trovarsi al cospetto di un autore in grado di coniugare ogni differente logica di significazione con le più libere associazioni dell'immaginario.

Quella *Tesi*, concepita nei viaggi compiuti tra la Norvegia e il Qatar in Arabia, scritta tra il 1968-69 e idealmente promessa all'amico editore Vanni Scheiwiller, avrebbe visto la luce solo nel 1972, per i tipi di un'altra casa editrice,ⁱⁱ candidandosi - dopo il romanzo *Obsoleto* - a divenire il secondo saggio-emblema della *Weltanschauung* agnettiana.

Esaltazione fiera e acuta delle forme antitetiche, quell'opera contiene molti degli enunciati formalizzati nei “Feltri” e negli “Assiomi” presenti in questa mostra di Firenze. Speculare nella struttura di proposizioni costruite a base di ossimori, metafore, paradossi e metonimie poste sotto il segno + e sotto il segno —, essa si dimostra come l'organismo verbale capace di affermare e negare simultaneamente il vasto sistema delle proposizioni stesse da lui concepite come esercizio funambolico delle forme retoriche esercitate fino al collasso di senso.

i Vincenzo Agnetti, *Dimentica*, testo in catalogo della mostra “Opere 1967-1980” presso la Galleria

Martano, Torino e la Galleria Milano, Milano, 21 novembre 1987 – 6 gennaio 1988, p. 5.

- ii Dopo una prima autoedizione di una decina di copie, nel giugno 1972 *Tesi* viene pubblicata dall'editore Giampaolo Prearo di Milano, con un testo di Tommaso Trini “Pausa alla lettura”, il quale firma anche la cura della collana “Preariana”.

Prima della *Tesi* Agnetti, com'è noto, aveva esercitato il discorso critico poetico per i suoi amici Castellani e Manzoni, e aveva pubblicato *Non commettere atti impuri* su *Azimuth*. Poi, come Rimbaud, si era negato all'esercizio artistico affrontando un autoesilio in Sud America e dedicandosi all'automazione elettronica. Ma non invano, poiché l'esperienza, tra gli altri esiti, lo doterà di idee e capacità nella creazione della *Macchina drogata*, 1968, strumento di calcolo rielaborato per la produzione di una poesia pressoché 'afasica' e del *NEG*, 1979, apparecchio per l'ascolto del negativo del suono, cioè delle pause di silenzio nella musica.

L'assenza di Agnetti dalla scena artistica intanto frequentata dai suoi amici dura un lustro, periodo definito da lui stesso «'liquidazionismo' nei casi migliori 'arte-no'» (Agnetti). In realtà, ciò che lo aveva indotto ad astenersi dalla creazione di opere (compilando tuttavia duemila pagine di scritti in decine di quaderni denominati appunto *Assenza*) è l'avversione, in quel frangente di forti tensioni ideologiche, per un'arte sinonimo di produzione oggettuale. Le migliaia di pagine da lui scritte e mai più rilette costituiscono il primo e più ingente giacimento di pensieri, idee, progetti che vanno a costituire il concetto di “dimenticato a memoria” basilare nella poetica di *Obsoleto* (1967), suo primo romanzo speleologico rivolto a scandagliare il fondo della dimensione dell'oblio, dell'occultato e di quanto giungerà perfino all'illeggibilità a causa della reale limatura delle composizioni di clichés di piombo preparati per la stampa della pagine conclusive di quell'opera.

Da quella latitudine che riformula uno zero semiotico, Agnetti concepisce un'impalcatura linguistica inedita che ha quali unici referenti comparabili poeti come Emilio Villa, musicisti come John Cage e macchine attoriali come Carmelo Bene. Alla parola, ancorché esercitata decostruendola e sottraendole senso o, al contrario, dimostrandone l'inesauribile ambiguità, Agnetti decide di sostituire il numero (all'opposto della *Macchina drogata*) ottenendo il monologo senza significato reso con l'inflessione pronunciabile di un supporto di intonazione. È lo stadio concepito nel *Progetto per un Amleto politico*, 1973 che arringa la folla senza discorso. Se per Cage gli inizi musicali scaturirono da sistemi matematici nel tentativo di giungere all'ordine strutturale della musica di Bach, per Agnetti l'esercizio del numero in sostituzione della lettera e della parola appaiono rivolti alla ritualità del testo teatrale che ha in

Shakespeare un'esponenza apicale per un dilemma assoluto tra vita e morte che Agnetti risolve nel radicale assioma poetico esclusivizzante “essere o essere”. Ciò che l'amico Manzoni aveva analogamente concepito come imperativo categorico per l'azione : “Non c'è nulla da dire: c'è solo da essere, c'è solo da vivere.”ⁱⁱⁱ

In tutta l'azione poetica di Agnetti, il vuoto, il silenzio, l'oblio che vivificano il paradosso del 'dimenticato a memoria', sono sempre latenti o addirittura ininterrotte pulsioni di un discorso sempre contraddetto, impronunciabile, derisorio. Dimenticare, perdere, cancellare, sono infiniti coniugati alle proposizioni destinate al nonsenso o comunque al controsenso comune. E sono tutti predicati della memoria e del tempo, attore primario della drammaturgia agnettiana. Praticante della “dimenticanza a priori”, Agnetti è consapevole che «Tutto si identifica e si consuma nel tempo».^{iv} Il repertorio delle sue invenzioni e concezioni si esplica attraverso la variegata filiera di formalizzazioni di un pensiero sempre pronto a mettere in scacco se stesso. Così le sue opere, creazioni di un autore che si autorizza al continuo superamento delle più stupefacenti manifestazioni di concettualità teorica e pratica – egli ha continuamente riformulato su testualità visive diverse le sue intuizioni – sono spesso state protese alla smaterializzazione, pur non rinunciando all'essere dell'opera, come anche la mostra di Firenze torna nuovamente a dimostrare.

Ma bisognerà, prima o poi, affrontare decisamente e approfondire il discorso che su tutta la sua opera aleggia come un fantasma: il “superamento della cultura” (Agnetti), un impegno poetico e una estrema interrogazione sul “perché delle cose e dei gesti”^v focalizzati da Agnetti e perseguiti anche da Yves Klein nel “superamento dell'arte”. Ma ad entrambi non è stato concesso il tempo.

iii Piero Manzoni, *Libera dimensione*, in *Azimuth 2*, a cura di Enrico Castellani e Piero Manzoni, E.P.I. editoriale periodici italiani, Milano, gennaio 1960.

iv Vincenzo Agnetti, *Trasduzione e subvalore, proposizione n. 13*, in *Data*, Milano, febbraio 1972, ripubblicato in C. e C. d'Afflitto (a cura di), *Vincenzo Agnetti. Caosualmente un percorso*, catalogo della mostra presso la Galleria Vivita, Firenze, aprile - maggio 1991, pp. 7-8.

v Vincenzo Agnetti, *ibid.*