



EMO
RRA
GIA
DEL
L'IO

**EMORRAGIA
DELL'IO**

L'esperienza
di poesia di
Ugo Carrega

*a cura di
Giorgio
Zanchetti*



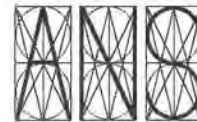
Scritture
a cura di
Paolo Della Grazia e Giorgio Zanchetti

3

Scritture 3

EMORRAGIA
DELL'IO
L'esperimento
di poesia di
Ugo Carrega

*a cura di
Giorgio
Zanchetti*



Milano
1995

Questo volume è stato stampato
in occasione della mostra
di Ugo Carrega
all'Archivio di Nuova Scrittura
di Milano (9 maggio – 21 luglio 1995)

ARCHIVIO DI NUOVA SCRITTURA

Paolo Della Grazia, *presidente*
Sara Fontana e
Giorgio Zanchetti, *conservatori*

in copertina:

Ugo Carrega, *Emorragia dell'io*
ferro dolce ossidato, 1994
collezione A.N.S., Milano

(Il testo dell'opera in copertina, che dà il titolo a questo volume e alla mostra, è tratto dallo scritto di presentazione di Paolo Della Grazia, p. 12)

realizzazione editoriale: Proredit srl
fotografie di Antonio Maniscalco

© Copyright Archivio di Nuova Scrittura, 1995



ARCHIVIO DI
NUOVA SCRITTURA
via Orti 16, 20122 Milano
tel./fax 02/5464562

*dopo un po' i nostri occhi
si sono incontrati fra la gente*

a m.

INDICE

Del fare arte. La scrittura come creazione
di Paolo Della Grazia p. 9

Giorgio Zanchetti
L'ESPERIMENTO DI POESIA
DI UGO CARREGA " 17

I. IL LAVORO DEL POETA
Il rapporto fra il poeta e il suo lavoro " 21
Poesia e intuizione? " 25
La scrittura all'inverso " 29

II. LA RICONCILIAZIONE DEGLI OPPOSTI
La mente e la mano " 41
«Questa idea di una nuova scrittura...» " 44
Vasi comunicanti " 50
Per una dimensione esistenziale
della scrittura " 55

III. NOTE A MARGINE
Un'ipotesi per George Tudor " 69
Marginalità e comprensione " 71

Biobibliografia " 77

DEL FARE ARTE. LA SCRITTURA COME CREAZIONE.

«Con un dolce raggio
d'argento infilato in
un ago d'oro una lucciola
solitaria cuce due lembi
neri della notte.»

Suikei Maeta ¹

La realtà quotidiana di questo ultimo scorcio di secolo, alla vigilia dell'anno duemila, ha assunto un particolare significato:

— la parola e la scrittura sono state sostituite con le immagini, anzi con il loro abuso; il rapporto con l'ambiente non è più qualcosa di naturale perché a causa dei nuovi mezzi di comunicazione la nostra percezione è mutata.

— le immagini, come gli oggetti e i materiali dell'uso quotidiano, non sono più elementi della memoria e dell'affetto individuale, ma sono pensati per apparire sempre nuovi. Sono la memoria effimera del solo presente perché, in periodi sempre più ravvicinati, nuove immagini e nuovi materiali saranno immessi nel circuito del consumo.

— noi stessi, gli uomini e le donne con cui

entriamo in relazione, come gli oggetti della nostra vita di tutti i giorni, esistiamo solo nel momento in cui svolgiamo una funzione. Siamo la temporanea materializzazione di questa funzione; al di là di questo siamo “rifiuti”.

— l’immensa ed inaudita disponibilità di linguaggi è indice di una democrazia soltanto formale, perché a questa non fanno riscontro un’esperienza e una “vita vissuta” che rendano maturo e consapevole questo parlare e questo scrivere. Assistiamo al declino e alla scomparsa del «fare», del lavoro fisico, ormai escluso da qualunque ruolo; mentre il lavoro è vita e quindi esperienza e comprensione della realtà. La scrittura della parola diventa così l’unico possibile tramite per ridare un senso alla realtà della vita di tutti i giorni.

Ognuno di noi è collocato in una realtà vissuta in superficie e limitata alla percezione di immagini o al puro godimento di oggetti materiali. In questo ambito di effimero e banale — e in ogni caso di una fruizione inconsapevole del quotidiano — l’individuo pensa di dominare e valutare la realtà in cui è inserito con discorsi e parole dietro i quali non esistono fatica, valori, sostanza e solidità di idee, ma solo alcuni scatti di vita mutuati da immagini e consumi raccolti qua e là dai mezzi

di comunicazione di massa e dalla strada.

Da questo contesto si stacca il lavoro artistico e poetico di Ugo Carrega, che si focalizza sulla parola e sulla sua scrittura in quanto fonte di vita, per ridare un senso al nostro passaggio su questa terra. Perché è la parola detta e scritta che dà la forza narrante all’immaginazione umana, la induce ad affidarsi al ricordo e a inventare variazioni: le saghe, i racconti, i miti che sono l’alfabeto della nostra cultura.

Carrega mette in campo le sue notazioni, portando alle estreme conseguenze la scrittura della parola sul bianco della tela: la sua poesia è una pittura rovesciata che armonizza suono e immagine, uomo e natura, colore e disegno. Il suo lavoro è un fatto visibile, ma è anche un lavoro che parla e canta. È costituito da segni, colori, frammenti, parole, materiali, oggetti, alfabeti, simboli, il cui “tutto” è un qualcosa di parlato e di musicale, un racconto e una storia che si traducono in una “nuova scrittura” fatta di suono, colore, profumo, parola. In sintesi un corpo che realizza una nuova poetica dello sguardo, non per raccogliere immagini ma per scoprire un significato latente che è al di là del senso manifesto dello scritto. Il quadro è così un contenitore di forme, colori, materiali e segni che diventano poesia. La narrazione che si

fa ritmo, musica, è il collante di una grafia che dissemina simboli e segni di una grammatica smarrita: lettere alfabetiche e segnali che non indicano un luogo fisico, ma rappresentano la memoria dell'esperienza.

Questa è la poetica di Carrega: l'emorragia dell'io, i pensieri fluidi che galleggiano nell'acqua, lo scarto inserito tra le polveri affabili e minacciose di un "vivere" che non riesce davvero a conoscere. Una scrittura dell'inconscio, la malattia e la forza dei segni, dei suoi alfabeti senza lingua, il senso di velocità e di dinamica della scrittura, il segno, che è la coscienza di esistere, il passare del tempo... e tutto questo immerso nella bellezza e nell'inferno della nostra modernità. Così la scrittura e il "quadro" hanno qualcosa di epico, di magico, di religioso e di sacro, in una sorta di ritorno alle origini per trovare e ri-definire il senso ed il significato del "Fare Arte".

La "scrittura" nello spazio del quadro acquista una sua fisicità e un suo corpo che portano alla creazione di un'immagine; e questa immagine rimanda alla parola e a sua volta al segno, al simbolo e alla realtà delle cose. Si realizza così un tessuto narrativo che accoglie una sequenza libera di colori, immagini e segni che costruiscono e raccontano una "storia". E attraverso questa rappre-

sentazione Carrega tenta di scoprire e analizzare i segreti della mente, del pensiero, del perché si fa Arte. Una scrittura per immagini che è moderna e antica al tempo stesso, perché pone il problema dell'essere nella società contemporanea, ma utilizza il segno, il graffito primitivo, il gesto elementare per lanciare un messaggio universale. In un periodo tecnologicamente così sofisticato, la povertà e la marginalità della scrittura e dei supporti materiali impiegati da Carrega danno un aspetto sofferto alla sua tela, quasi da sudario. Nella sua poetica qualunque oggetto è utilizzabile: è lo specifico utilizzo che se ne fa ad alterare o cambiare il suo significato.

L'artista continua a porsi quelle domande che dall'origine dell'uomo non hanno e non potranno mai avere una definitiva e definitiva risposta. È un po' il farsi carico, da parte del poeta, dei problemi degli altri; essere la memoria di una realtà da sempre problematica e che sempre si pone domande sull'essere e sul quotidiano «to not to die» (Arakawa). Il suo messaggio è il segno, la traccia del nostro passaggio bruciante, realizzato con una nuova scrittura che esplicita e allo stesso tempo interiorizza il quotidiano. Il suo scrivere per immagini, il suo lirismo e la sua armonica costruzione trasmettono un senso di partecipazione quasi religiosa, realizzata con una scrittura che

fa riandare alle radici della vita. I suoi segni elementari sono un alfabeto rituale che non possiamo penetrare ma che ci contagia di stupore e meraviglia, che ci strega e ci conquista.

Il lavoro di Ugo Carrega è una “rivelazione” nel senso di svelamento di una verità o di un mistero. Egli “strappa” alla parola quello che vuole sia “tramandato”, con la certezza che quel che conta è l’incanto del fare al di là delle contingenti certezze contemporanee: conta sognare, fantasticare sulla lingua, sulla storia dei materiali ed attraverso bagliori, liricità, intuizioni plastiche, realizzare una “storia dell’arte” che testimoni soltanto di un lavoro autentico senza equivoci o secondi fini. La sofferenza e il desiderio del “dire” sono bene espressi in questo testo di un vecchio lavoro di Carrega: «La pagina bianca è la cosa su cui non si è ancora scritto. È la cosa che pre-vede la scrittura. La pagina bianca è l’attesa REALIZZATA».

Per l’artista il problema non è pretendere una risposta, ma semplicemente far sorgere l’interrogativo “perché?”. Il *bianco* è il nulla, è il vuoto. Ma dal nulla si può dare vita ad un nuovo fatto di creazione, questo è ciò che Carrega ha realizzato con la sua poetica semplice, povera, marginale ma piena di emozioni nuove e di significati eterni.

Ugo Carrega è entrato in conflitto con il

mondo, la società e il linguaggio ufficiale che lo circondano. Vive sospeso nella tensione fra ciò che è reale, violento, brutale e il sogno di una nuova lingua che è il mondo come deve essere (come da sempre avrebbe dovuto essere); con la consapevolezza che la parola va usata per suggerire non tanto un determinato significato, quanto la effettiva disponibilità della parola stessa a qualunque significato, nel rispetto della sua infinita virtualità semantica. La parola si realizza, in definitiva e paradossalmente, solo in quanto rimane indeterminata. Perché nel momento in cui i confini del significato si definiscono con precisione la parola si impoverisce, si determina e rivela la propria insufficienza: di qui il desiderio di una parola che tenda ad essere percepita soprattutto nel suo aspetto visivo, fonico e di continua innovazione. Così facendo Carrega dà vita a una scrittura che è la condizione della salvezza umana, a un atto poetico che è la ripetizione sostitutiva del mito della creazione del mondo.

Paolo Della Grazia

¹ «La Diana», Napoli, 31 agosto 1916, n.1, anno II, ristampa anastatica, Avagliano Editore 1990, Università degli Studi di Salerno.

Giorgio Zanchetti

L'ESPERIMENTO
DI POESIA DI
UGO CARREGA

Il rapporto tra la componente materiale del segno e la sua dimensione significativa è stato indagato da Ugo Carrega sin dai primissimi anni Sessanta, giungendo ad un'ipotesi, non soltanto di *sintesi*, ma di vera e propria *simbiosi* dei due elementi.

Un'espressione artistica *agita* nel dominio della parola, assume di necessità una valenza meta-linguistica. Se da un lato alla base di questa operazione troviamo un movente squisitamente letterario con gli immancabili riferimenti, esplicitati a più riprese, a progenitori comuni per buona parte delle nuove avanguardie: da Pound a Eliot a Joyce (ma, in particolare per Carrega, appunto, non possiamo tralasciare in questo elenco Kafka o Borges) divenuti "figure" paradigmatiche di tutta una tradizione di letteratura della letteratura. Dall'altro ci imbattiamo nella necessità di restituire un corpo fisico alla parola e al concetto poetico,

attraverso l'inevitabile attrito tra la mente e la mano: è in questa direzione che si colloca la fondamentale ripresa di certi "atteggiamenti" di Duchamp (paradossalmente coincidenti nella loro programmatica divergenza) o di certe "intuizioni" bretoniane (riprese e sottolineate da Carrega proprio nella più recente fase di ridiscussione e di analisi della propria attività che ha preceduto la sua mostra all'Archivio di Nuova Scrittura).

Nel lavoro di Carrega la più puntuale coincidenza tra lo *specifico* poetico e l'oggetto realizzato si compie quando il *come* dell'operazione di scambio tra universi di linguaggio (la parola e l'immagine), ma anche tra la componente *lyrica* e quella *analitica*, si fa centro dell'opera.

Proprio all'articolazione, alle motivazioni e alle finalità di questa sua *metodologia operativa* sono dedicate le pagine che seguono. Il punto di vista assunto è essenzialmente critico, dovendosi affrontare l'evoluzione di una poetica il cui merito precipuo è proprio l'estrema consequenzialità e costanza, tanto nelle metodologie messe a punto, quanto nella pratica creativa. Il risultato è una ricostruzione certo non esaustiva, ma al contrario volutamente focalizzata, con partecipe parzialità, su quei punti nodali intorno ai quali si è avvertita con maggior urgenza la necessità di un approfondimento.

I. IL LAVORO DEL POETA

«Non dimentico mai che l'attività del poeta (oggi più che mai) non è soltanto fare poesia ma enucleare delle regole e diffonderle.»

U. C.¹

Il rapporto fra il poeta e il suo lavoro

Nel 1965, quando pubblica all'interno della rivista «Ana eccetera» il fascicolo di "analisi grafica del linguaggio" *Rapporto fra il poeta e il suo lavoro*², Carrega dimostra di avere già ben chiare dinanzi a sé le linee di indagine fondamentali sulle quali porterà avanti tutta la sua ricerca poetico-visuale.

L'articolazione anche cronologica del testo (la gestazione delle sezioni iniziali risale addirittura al 1962) documenta l'evolversi della ricerca di Carrega da posizioni ancora "letterarie" fino all'individuazione di un linguaggio (o di un'ipotesi di linguaggio) appositamente costruito per far fronte alle nuove esigenze di una poesia nuova. La progressiva integrazione della scrittura tipografica con elementi grafici di differente natura (dalla

dislocazione del testo, alle tracce manuali, fino alla realizzazione a ciclostile degli ultimi sette fogli, per conservarne il più possibile l'immediatezza segnica) realizza una vera rivoluzione di linguaggio tra la prima sezione *Prèraport* e la scheda conclusiva *Del rapporto*.

Tra la seconda metà del 1965 e i primi mesi del 1966, infatti, Carrega darà definitiva stesura alla sua teoria di una «scrittura simbiotica». Allo sviluppo di questa operazione è dedicato il progetto editoriale di «Tool», una serie di sei quaderni realizzati al ciclostile a partire dall'agosto del 1965³.

Questa è la descrizione che ne dà Carrega: «TOOL, quaderni di scrittura simbiotica⁴ (con scrittura simbiotica si intendono tutte le operazioni poetiche che tengono presente l'interazione tra segni verbali e grafici), ha cercato di portare un contributo particolare alla poesia indicando la necessità (da parte degli operatori) di uno studio sistematico dei nuovi strumenti linguistici che sono a disposizione del poeta. TOOL si è posta inoltre, unica in Italia, al lavoro sistematicamente, con un programma svolto sempre nei termini possibili dell'indicazione di una ricerca da sviluppare.

TOOL ha tentato, cioè, di capovolgere la sigla di *poesia sperimentale* (molto spesso usata a copertura di esperienze caotiche e individualisti-

che) in *esperimenti di poesia*⁵.

Il progetto, dopo le prime due pubblicazioni che si limitano a presentare «lavori esemplificatori del discorso nelle sue linee generali»⁶, si articola in un vero e proprio *Schema operativo* che, partendo dall'individuazione dei sei elementi costitutivi dell'espressione grafica e verbale nello spazio della pagina («1. elemento fonetico; 2. elemento proposizionale; 3. lettering; 4. segno [grafico]; 5. forma; 6. colore»), propone un campionario di combinazioni funzionali ad un rinnovamento della scrittura⁷. «Nasce così la SCRITTURA SIMBIOTICA (in cui ogni elemento trae vantaggio dall'altro)» partendo dall'assunto che «ogni idea ha un suo modo specifico per essere comunicata, nascente dall'idea stessa»⁸.

Il superamento di una concezione di scrittura tradizionale (che rende stretto per Carrega il campo della pagina⁹) è quindi già pienamente attuato nella proposta della Scrittura Simbiotica. Come ha scritto Luigi Ballerini: «le interazioni di vari elementi immediatamente o artatamente linguistici [...] non testimoniano solo delle valenze inedite che si determinano nell'amministrazione del prossemico, accostando e/o fondendo codici diversi e materiali diversi, ma anche e soprattutto di un tentativo di *chiasmo utopico* tendente a riunire

costruzione di concetti e formulazione di oggetti in un'unica esperienza di scrittura»¹⁰.

Il progetto di Carrega si muove in direzione di una scrittura calata pienamente nella materia, come testimonia chiaramente la pratica artistica che in buona parte precede, quindi segue o accompagna la linea teorica che abbiamo tracciato. Ci limiteremo qui a citare alcune delle prime esperienze realizzate da Carrega al di fuori della dimensione della pagina¹¹: i *Poemi* e i *Racconti materici* (1963), ulteriore complicazione semantica, ottenuta con inserti oggettuali, della scrittura simbiotica¹²; le *Carte Arronsignite* (1963), in cui si esalta il valore "materiale" della carta; le *Scritture a tasselli* (1963); l'interazione fra immagine fotografica e testo delle *Didascalie* (1964) e delle *Frase aggiunte* (1965); e quindi i *Vetri (accumulati | trasparenze / scaglie)* e le *Saldature* (1966); le *Sbrinciate*, le *Tele dattiloscritte* e le *Torte* (1967).

È chiaro dunque che la necessità espressa da Carrega (nel testo citato in epigrafe) di «enucleare delle regole» non va intesa in senso dogmatico, cioè nella direzione di un sistema retorico chiuso; Carrega non vuole inseguire formule astratte, ma piuttosto tracciare le «regole descrittive» di una procedura operativa in atto.

Come ha rilevato Vittorio Fagone, non si tratta di formulare delle *norme*, ma di proporre dei *modelli*, ad un tempo analitici e operativi, «intesi proprio nella loro accezione logica fondamentale come "strutture collegate a una data teoria"»; cioè di verificare «partendo dalle essenziali proprietà di una serie articolata di espressioni, [...] quali proprietà devono avere le strutture che realizzano quelle espressioni.»¹³

Il problema centrale è quindi un problema di pertinenza dell'espressione. Un problema che non riguarda esclusivamente la tecnica (o le tecniche), ma che supera, fin dal suo porsi, le tradizionali partizioni di campo, di consuetudine e di disciplina: nel processo innescato da Carrega, con uno scarto rispetto al più tradizionale *sincretismo*, davvero «non interessa più distinguere una manifestazione d'arte da un'altra»¹⁴.

Poesia e intuizione?

Pur non proponendoci in queste pagine di approfondire su di un versante propriamente filosofico le prese di posizione estetiche di Carrega — operazione forse velleitaria per l'atteggiamento dichiaratamente eterodosso dell'autore, che per un

connaturato pudore di non-filosofo, tende di preferenza a non esplicitare nei suoi scritti i propri punti di partenza estetici e a riportare anche l'esposizione dei più complessi nodi teorici ad un tono piano e discorsivo, articolandoli per lo più sulla triplice linea della relazione tecnica sulla propria indagine, del ricettario metodologico per la diffusione dei suoi modelli sperimentali oppure della divulgazione e della cronaca di esperimenti affini. Pur non proponendoci questo approfondimento — dicevamo — non si può pensare che la sua ricerca, orientata fin dal principio verso la ridefinizione dei tradizionali confini dell'espressione letteraria e visuale, non si sia confrontata in campo estetico, per fare solo un esempio tra i moltissimi possibili, con gli interessi di Martino Oberto, che con i suoi contributi para-filosofici (assai lontani se si vuole per il loro intento parodico e programmaticamente disorganizzante) aveva creato i presupposti dell'intera operazione di «Ana Eccetera» e introdotto quelle esperienze di *Analisi grafica del linguaggio*, etichetta sotto la quale era apparso anche il primo importante contributo organico di Carrega, *Rapporto fra il poeta e il suo lavoro*.

Anche per Carrega, come per la quasi totalità degli artisti formati in Italia nei suoi stessi anni (e paradossalmente si tratta proprio di quella generazione che intorno al 1960 esplicherà in

maniera macroscopica la propria reazione contro una concezione di estetica tradizionale), il riferimento al Croce¹⁵, in positivo o in negativo che sia, resta irrinunciabile. Al di là dei debiti di formazione (certo non trascurabili), si tratta evidentemente di un riferimento *critico*, fondato sull'individuazione di alcune coincidenze e sulla ripresa di singoli spunti indirizzati ed *impiegati* a supporto di tesi in buona parte autonome; un riferimento che appare tanto più significativo per le sue stesse contraddizioni.

L'arte come intuizione e l'idea stessa di intuizione come momento di indistinzione (o a maggior ragione, come vedremo, di conciliazione) tra realtà e irrealtà¹⁶ sono posizioni alle quali Carrega mostra di aderire sostanzialmente e con una certa coerenza; magari rovesciandole o mettendole in cortocircuito con suggestioni derivate dalle radici culturali più diverse, come l'*illuminazione Zen* o come il rapporto tra espressione, realtà e realtà interiore secondo Breton.

La definizione di intuizione alla quale abbiamo fatto riferimento si inserisce però in un contesto — cioè l'argomentazione che l'arte, se è intesa come intuizione, non può avere a nessun titolo un carattere di conoscenza concettuale¹⁷ — che appare per molti versi inconciliabile con altre posizioni di Carrega. Come, ad esempio, con la

vocazione ad un'arte che abbia (anche e forse soprattutto) un valore conoscitivo e metadisciplinare, tanto da non poter essere nettamente distinta né dal dibattito filosofico né dalla riflessione critica¹⁸.

Se la forma più pura di conoscenza concettuale (cioè quella filosofica) si caratterizza secondo Croce proprio per il suo carattere *realistico*, per il fatto di considerare l'irrealtà, ad un livello inferiore, «come momento subordinato della realtà stessa»; se per il filosofo non appena dall'*idealità* dell'arte «si svolge la riflessione e il giudizio l'arte si dissipa e muore»¹⁹; possiamo ben capire che il limite (ma forse anche la forza propulsiva) del particolare ed eterodosso reimpiego di spunti crociani da parte di Carrega sta proprio nell'accettarne alcuni presupposti, ma non le categorizzazioni che ne risultano; facendo curiosamente leva, per rovesciarlo e ampliarlo, non sull'idea crociana dell'arte come intuizione, ma piuttosto sul suo concetto di conoscenza filosofica — una conoscenza che non può prescindere da quell'autonomia rispetto al realismo e da quella confusione dei significati e dei limiti che erano per Croce patrimonio esclusivo dell'arte.

La scrittura all'inverso

Una ulteriore sintesi della teoria della Scrittura Simbiotica viene pubblicata nel gennaio del 1967 sul settimo fascicolo di «Ana etcetera» col titolo di *Poietica. Appunti per un corso pratico di scrittura simbiotica*.²⁰ Pur riproponendo nelle sue linee principali il programma portato avanti con «Tool», Carrega introduce in questa occasione alcuni spunti di novità: premettendo agli schemi analitici e operativi una sezione “preparatoria” e riconducendo gli elementi costitutivi della pagina scritta ad un “ordine di lettura”.

La parte “preparatoria” non è in realtà un discorso preliminare, al contrario si caratterizza immediatamente come un approfondimento teorico realizzato al termine del percorso sperimentale di «Tool»²¹. Carrega riespone le tappe del suo lavoro sull'espressione scritta ponendo in luce i loro aspetti simbolici volutamente accantonati nelle precedenti esposizioni, che tendevano a mettere a fuoco i meccanismi della pratica, del fare:

«1. — *il complesso (la pagina)* il pianeta terra è popolato da quasi tre miliardi di umani e questi umani vivono in un grande rumore psicologico di interpretazioni di quello che essi fino ad oggi (1966) hanno fatto e di quello che stanno facendo (e che solo a pensarci fa girare la testa: pensare a

tutta la carta stampata e a tutte le lingue che si parlano e a tutte le razze stati nazioni regioni dialetti religioni scienze arti culture ed ogni regione ha una sua *morale* e anche da strada a strada varia la *morale* una *morale* piccola sotto ad una un poco più grande sotto ad una un poco più e così via e tutte sono interpreti di quello che l'uomo ha creato di giorno in giorno si ricordano poco più di duemilacinquecento anni di vita umana e le cose che ci circondano sono un'infinità che solo a pensarci gira la testa la scienza le scienze ed ognuna di esse ha una sua terminologia ed ogni terminologia nasconde un mondo ed ogni mondo porta a nuove vie aperture introduzioni letture ed ogni lettura è anche la lettura che può essere travisata per tre miliardi di umani perché ogni umano vede le cose con gli occhi della sua gente della sua nazione della sua regione con gli occhi del suo gruppo della sua famiglia con gli occhi del suo amore del suo odio del suo affetto del suo rancore con i suoi occhi insomma tre miliardi di paia di occhi e tutto quello che prima di noi ci ha preceduto sul pianeta terra) e non è che una piccolissima parentesi.

2. – *il rapporto (economia della pagina)* è come un qualcosa di fluido un liquame continuità incessante senza posa e fra di loro c'è un continuo attraversare attraversarsi pensierale che diventa fatto e di fatti che diventano pensieri [...] — è un

divenire un farsi diacronico — [...] rapporto non è lo stare bene assieme dei momenti (degli elementi) ma l'entrare in contatto e il risultato — lo stare bene assieme è la 'legatura'.

3. – *il momento (elemento)* ogni rapporto ha i suoi momenti, tempi fissati in spazi, e ogni momento ha il suo modo di manifestarsi. ogni momento nasce dal suo rapporto che trova senso nel complesso. questo riguarda l'espressione. l'espressione riguarda cioè la volontà di comunicare e l'esperienza di percepire. quando questa volontà contiene la specificità di voler comunicare ciò che si è percepito come lo si è percepito, si ha il linguaggio emotivo, il linguaggio particolare dell'arte.

4. – *la legatura* lo stare bene assieme dei momenti [...] la legatura è inclassificabile e dipende e varia dai tipi di cultura e di biologia di chi la esercita.

nella legatura sta la vera fusione fra vita e tecnica per divenire arte.

5. – *poiein* stimolare un atteggiamento, si chiama poiein. non ha senso definire l'atteggiamento o il perché. è vivere mentalmente.

la pagina è il foglio del mondo, la sua economia il caos, il momento la contemplazione e la legatura l'ordine.

il complesso, il rapporto, il momento vengo-

no simbolizzati in generale rispettivamente dalla PAGINA, dall'ECONOMIA DELLA PAGINA, dagli ELEMENTI, su questi ultimi si può lavorare tecnicamente dimenticando il simbolizzato.»

Come si vede, Carrega finisce per ritornare anche in questo caso ad una dimensione pratica e metodologica, che però ha acquistato, a questo punto dell'operazione, un senso più largo: un senso che abbiamo detto, con qualche approssimazione, *simbolico*, che stringe la relazione tra la traccia scrittoria e la soggettività dell'individuo.

La necessità della dimensione comunicativa, del passaggio di senso tra chi scrive e chi legge, diviene preponderante nell'idea di un "ordine di lettura" che costituisce la giustificazione strutturale dell'organismo della pagina. Nell'esposizione delle "fasi di lettura e di scrittura" introdotta al principio della sezione "tecnica", Carrega rinuncia al punto di vista privilegiato di colui che scrive, dell'autore, e prende le mosse dal punto di vista del lettore. Le fasi tecniche di lettura e di scrittura sono indicate appunto a partire dal processo di accostamento del destinatario, riconoscendo i sei elementi della pagina e organizzandoli quindi nell'ordine del processo di lettura: «le fasi di lettura sono: 1/ ostensiva grafica (gli occhi vedono per primi) — 2/ ostensiva fonetica (la mente apprende

i suoni) — 3/ semantica verbale (la mente apprende il senso lessicale).» Questa elencazione si conclude con un riferimento brevissimo, accennato quasi *en passant* a quello che dovrebbe essere per eccellenza il momento attivo, cioè al processo della scrittura: «la scrittura avviene al contrario». Il laconico isolamento di questa conclusione preliminare²² non fa che rafforzarla, e ribadisce la complementarietà e la reciprocità (verrebbe da dire, e senza forzature, la *reversibilità*) del momento creativo e di quello di ricezione nel progetto espressivo di Carrega.

Chiaramente l'insistenza sul ruolo destinatario e quindi sul processo di lettura dell'opera non costituisce ad alcun titolo una rinuncia al "fare", un'abdicazione al ruolo "creativo" dell'autore in nome di un frainteso meccanicismo operativo. Al contrario l'autore dimostra di essere consapevole che il punto centrale del suo operare è proprio l'analisi del rapporto tra scrittura e lettura instaurato dall'opera nel suo insieme²³.

Un rapporto di questo tipo finisce poi per superare il confine dell'oggetto isolato. E per Carrega le singole opere, scritte o dipinte, i testi teorici o critici non si limitano ad allinearsi in una successione cronologica, ma concorrono nella loro totalità, e grazie ad un ritorno circolare degli stessi

temi e degli stessi elementi di significazione, alla formazione, allo sviluppo ed all'analisi metodologica di un unico complesso.

Si tratta di una caratteristica certo comune a moltissime esperienze artistiche del nostro secolo, all'insegna dei più svariati sperimentalismi e di una critica generalizzata all'autonomia e alla *chiusura* referenziale delle singole realizzazioni. Caratteristica che diviene essenziale per un personaggio come Carrega, che ha individuato come tema principale della sua indagine proprio le modalità di articolazione del fare artistico nelle sue componenti più universali.

Potremmo parafrasare a proposito di questa concezione *complessiva* dell'opera quello che a Carrega è capitato di dire a proposito dell'idea di *mostra*: «Una mostra, non dovrebbe essere un insieme di oggetti che hanno fra di loro in comune soltanto l'autore. Una mostra dovrebbe essere la rap-presentazione generale di un'idea e ogni singolo oggetto una parcella di questa idea completa in sé ma vivificantesi a contatto con le altre. (Per un'arte induttiva).»²⁴ Allo stesso modo, ma ad un livello più ampio, le singole produzioni sono elementi particolari di un tutto che prescinde dalle singole occasioni espositive (o, potremmo anche aggiungere, editoriali): un unico corpo d'opera che non può essere inteso se non nella sua globalità.

NOTE

¹ *Meccanica per poesia*, prefazione a *Poemi per azione (1958-1967)*, Lerici, Roma 1969, pp. n.n.

² In «Ana etcetera», Edizioni AE, Genova, n. 6, 9 febbraio 1965. Contrariamente alla data riportata sulla copertina della rivista il testo di Carrega, pubblicato come fascicolo a sé sotto la rubrica: «Analisi grafica del linguaggio», contiene anche alcune tavole datate al marzo e all'aprile del 1965.

³ Pubblicati ancora per le Edizioni AE e diretti inizialmente da Carrega con Lino Matti e Rodolfo Vitone, quindi anche con Vincenzo Accame, Liliana Landi, Rolando Mignani e altri.

La stessa immediatezza grafica della tecnica di stampa adottata riveste un significato particolare: «Il *ciclostile* inteso come caratteristica del 'fatto a mano', perché rimanga nella 'pagina stampata' quel tanto di organicità, di calligrafia personale, di richiamo all'origine dell'idea, alla 'simbiosi poetica', che sono, nella scrittura, dati tipici dell'appunto, dell'esercizio, dell'idea fissata segnicamente e verbalmente.» (Anna Oberto, *Creare un nuovo campione di circolazione*, in «Tool», n.1, 1 agosto 1965, p. [4]).

⁴ Così recita il titolo completo della pubblicazione, accompagnato nell'intestazione dalla schematica rappresentazione grafica del processo di fusione dei due elementi (poetico e visuale) e dalla definizione da vocabolario: «se impugnato, utensile, arnese, strumento che serve a sollevare, scavare, etc.»

Anche in apertura di *Meccanica per poesia* (la citata «prefazione passionale» dei suoi *Poemi per azione*, 1958-

1967) Carrega insiste sulla necessità "strumentale" della sua analisi, tornando alla definizione letterale del titolo dei quaderni: «Questo tipo di lavoro deve *servire*, ossia deve essere applicabile, essere uno strumento, un arnese, un utensile (tool)» (*Poemi per azione*, 1969).

⁵ *In conclusione*, «Tool», n. 6, 11 novembre 1967.

⁶ (U. Carrega), *Tabellonis*, in «Tool», n. 2, 12 dicembre 1965, p. [4].

⁷ «Si è notato che essi [i sei elementi] hanno molto spesso una *propria* forza semantica (per es., una stessa parola stampata in caratteri diversi acquista ogni volta un senso diverso). Si crede di ravvisare in ciò la possibilità di usare questi elementi come significato generale di un discorso e come possibilità di intercalare discorsi (propri e figurati) mediante l'uso associato/combinato di vari elementi (ottenendo un arricchimento semantico). [...] La SCRITTURA SIMBIOTICA mira (nella sua massima realizzazione) all'utilizzazione del maggior numero possibile di elementi, *riflesso di una volontà di ricerca di espressione totale dell'idea*.» (Ibidem).

Il terzo quaderno di «Tool» sarà dunque dedicato alle possibili interazioni tra i primi tre elementi: *elemento fonetico* («il suono delle parole – [...] la base funzionale del linguaggio orale»), *elemento proposizionale* («il significato della parola, della parola aggiunta ad altra parola in proposizione e così via») e *lettering* («la composizione delle lettere di una parola, la stesura di una parola in un certo modo»). Nel quarto numero si aggiungerà come nuovo elemento il *segno grafico* («convenzionale» o «inventato dall'operatore»); nel quinto la *forma* (cioè tutti gli «agglomerati di cose sul foglio visti come nuclei organizzati»); nel sesto e ultimo il *colore* (inteso nel suo valore simbolico «psicologico emozionale»).

⁸ Ibidem.

⁹ «È evidente che la scrittura simbiotica non riguarda solo la poesia – anche se TOOL solo di poesia (peroralmente) si occupa.» (Ibidem).

¹⁰ Ballerini prosegue quindi sottolineando il particolarissimo procedimento di lettura reso necessario dalla duplice natura di queste scritture materico-concettuali. Una lettura che rifiuta qualsiasi andamento lineare, procedendo lungo due possibili percorsi: «quello immediatamente ottico che varia col variare della morfologia delle opere ed è libero di articolarsi secondo l'uso o il gusto o la psiche del lettore» e quello definito di «lettura ideottica» che «scatta in senso irradiante, al di sotto delle varie stesure e dei vari rilievi oggettomorfici, a partire dal *punto di convergenza* dei vettori-forza del chiasmo.» (Luigi Ballerini, *La piramide capovolta. Scritture visuali e d'avanguardia*, Marsilio, Venezia 1975, pp. 89-90).

¹¹ Per una completa rassegna di queste esperienze e per la loro datazione si veda: U. Carrega, *Cinquanta modelli d'uso* (pubblicato originariamente come *Scrittura Simbiotica e poesia materica. Quarantacinque modelli d'uso*, ciclostile, Mercato del Sale, Milano 1978) in, *Commentario*, Edizioni Morra, Napoli 1985, pp. 5-111.

¹² Le prime pagine compiutamente realizzate in Scrittura Simbiotica sono assegnate da Carrega al 1960 circa (Ivi, p. 16).

¹³ V. Fagone, *Dello scrivere, dell'immaginare: Ugo Carrega*, in «Studio Marconi», nn. 1/2, Milano, 24 gennaio 1978; ripubblicato in *Poesia Visiva 1963-1988. Cinque maestri. Ugo Carrega, Stelio Maria Martini, Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti, Sarenco*, Cooperativa La Favorita, Illasi (Verona) e Henry Veyrier, Paris 1988, pp. 409-413.

¹⁴ U. Carrega, *Meccanica per poesia...*, Roma 1969.

¹⁵ Per l'importanza (ed i limiti) della ripresa di una linea

storicistica De Sanctis-Croce-Gramsci nella cultura italiana del dopoguerra si rimanda, per la contiguità con l'ambito che qui trattiamo, a L. Vetri, *Letteratura e Caos. Poetiche della «neo-avanguardia» italiana degli anni sessanta*, Edizioni del Verri, Mantova 1984, pp. 16 e sgg., nonché alla bibliografia ivi citata.

¹⁶ Cfr. B. Croce, *Breviario di estetica. Quattro lezioni*, Laterza, Bari 1954¹², p. 20.

¹⁷ «Col contrapporre — scrive Croce — la conoscenza intuitiva o sensibile alla concettuale o intelligibile, l'estetica alla noetica, si mira a rivendicare l'autonomia di questa più semplice ed elementare forma di conoscenza, che è stata paragonata al sogno (al sogno, e non già al sonno) della vita teoretica, rispetto al quale la filosofia sarebbe la veglia.» (Ibidem).

¹⁸ Per Carrega infatti il punto di partenza dell'attività artistica è sempre noetico, anche se poi essa si manifesta e si trasforma attraverso il fare. Ciononostante, per sua stessa ammissione, rimane significativa nel suo lavoro la tendenza ad approdare *sempre* a qualcosa di concreto, di tangibile (al contrario di molti altri autori, pure vicini per altri versi alla sua esperienza, per i quali il processo, l'atteggiamento e il gusto anche ludico del fare hanno di gran lunga maggior importanza).

¹⁹ «Muore nell'artista, che da artista si fa critico di sé stesso; muore nel riguardante o ascoltante, che da rapito contemplatore d'arte si cangia in osservatore cogitabondo della vita.» (Ivi, p. 21).

²⁰ «Ana etcetera», n. 7, 1 gennaio 1967, pp. 17-20.

²¹ Anche se gli ultimi due quaderni (rispettivamente dedicati ai rapporti tra parole e forme e all'interazione del colore con le altre componenti della *pagina*) non usciranno che nel feb-

braio e nel novembre del 1967, la concezione della scrittura simbiotica appare già chiaramente delineata, anche nei suoi aspetti metodologici più particolari, sin da quando Carrega aveva avviato il progetto di «Tool» nel 1965.

²² L'esposizione di Carrega prosegue poi con la catalogazione degli elementi e delle loro pratiche possibilità applicative, senza discostarsi troppo dalle trattazioni precedenti.

²³ Per citare ancora Ballerini: «la lettura è [...] risultato di una meditazione volta a rinvenire il *punto focale* della lettura stessa, l'*aleph* di ogni singola opera.» (Ballerini, *La piramide capovolta*, 1975, p. 90).

²⁴ U. Carrega, *Attorno all'idea di soglia. Appunti di lavoro per una serie di oggetti ideici attorno all'idea di soglia*, Edizioni Masnata, Genova 1973, p. n.n. [15] (collana Chisel Book, vol. 3 o 4: presenta infatti differenti note tipografiche in copertina e nel testo; il titolo è riportato in copertina come *Intorno all'idea di soglia*).

II. LA RICONCILIAZIONE DEGLI OPPOSTI

La mente e la mano

In tutto il suo lavoro Carrega insiste sul processo tecnico della scrittura non solo come forma d'espressione (e quindi di fissazione di un dato significato) ma come vera e propria tecnica di elaborazione concettuale, i cui risultati non possono essere compresi a prescindere dal loro particolare procedimento formativo. Tanto sulla pagina quanto nello spazio del quadro — la mente, la mano e la loro traccia sono riunite su di un piano di parità.

Carrega prende alla lettera la suggestiva ipotesi di un indissolubile legame tra la messa a punto di un adeguata pratica scrittoria e lo sviluppo di un determinato modello concettuale. Il passaggio dal gesto alla parola e quindi alle sue prime forme di rappresentazione segnica accompagnano la presa di coscienza del proprio esistere da parte dell'uomo; il perfezionamento della scrittura alfa-

betica e vocalica è inteso, in questo senso, come l'elemento che *costruisce* il pensiero razionale, permettendo non soltanto di registrare delle riflessioni, ma di *ripensare* l'idea nella sua immediata fissazione grafica¹.

Nella sua trattazione dei rapporti tra tecnica e linguaggio André Leroi-Gourhan (autore al quale Carrega si è in massima parte rifatto nel tracciare la sua genealogia della scrittura) afferma: «Il movimento determinato dalla sedentarizzazione agricola coopera [...] a un dominio sempre più stretto dell'individuo sul mondo materiale. Tale trionfo progressivo dell'utensile è inscindibile da quello del linguaggio, in realtà si tratta di un solo fenomeno, così come tecnica e società sono un solo oggetto. In effetti, il linguaggio si trova sullo stesso piano delle tecniche dal momento in cui la scrittura non è altro che un mezzo per registrare foneticamente lo svolgimento di un discorso, e la sua efficacia tecnica è proporzionale all'eliminazione di quella corona di immagini associate che caratterizza le forme arcaiche della scrittura. La scrittura tende quindi a una contrazione delle immagini, a una rigorosa linearizzazione di simboli. Armato dell'alfabeto, il pensiero classico e moderno possiede più di un mezzo per conservare nella memoria il conto esatto delle conquiste successive nei diversi campi della sua attività, e

dispone di uno strumento mediante il quale il simbolo pensato subisce la stessa notazione nella parola e nel gesto. Questa unificazione del processo espressivo [...] corrisponde allo stesso processo seguito dalle tecniche nel corso della loro evoluzione. Corrisponde inoltre a un impoverimento dei mezzi di espressione irrazionale.» E conclude: «Se si ritiene che la strada fin qui percorsa dall'umanità è in tutto favorevole al suo avvenire [...] questa perdita del pensiero simbolico multidimensionale va considerata alla stessa stregua del miglioramento della corsa degli equidi quando le loro tre dita si sono ridotte a uno solo. Se viceversa si ritiene che l'uomo si realizzerebbe in pieno in un equilibrio in cui potesse mantenere il contatto con la realtà in tutto il suo complesso, ci si può domandare se l'optimum non sia stato rapidamente superato dal momento in cui l'utilitarismo tecnico ha trovato in una scrittura completamente avviata il mezzo per svilupparsi all'infinito.»²

Carrega si propone, per così dire, di risalire all'inverso il percorso di questa evoluzione della tecnica scrittoria; o, meglio ancora, di recuperare alla scrittura e al linguaggio — così come oggi li conosciamo — *anche* quelle componenti concettuali e espressive “multidimensionali” che sembrano essersi perdute. Ciò che maggiormente gli inte-

ressa è l'esame di quelle zone d'ombra, di quelle potenzialità che il linguaggio scritto non può nel suo impiego convenzionale e quotidiano esplicitare pienamente. Ogni strumento, ogni tecnica espressiva — per quanto possano essere stati esaminati analiticamente, per quanto possano essere logorati dalla consuetudine fino a trasformarsi in semplici meccanismi ripetitivi, in norme grammaticali — restano funzionali per l'artista nel momento in cui lasciano scoprire al proprio interno un margine d'imperfezione, e quindi un'apertura dal finito all'indeterminato, alla polisemia, all'infinito.

Anche in questo caso dunque Carrega procede in bilico. Mentre, da una parte, recupera un atteggiamento empirico (teso a rintracciare le fondamentali motivazioni tecnico-procedurali di ogni salto cognitivo), dall'altra accoglie sincreticamente tutta una serie di svariate suggestioni antirazionalistiche o di razionalità alternativa³.

«Questa idea di una nuova scrittura...»

«Dunque: la scrittura simbiotica si occupa dei valori connotativi del linguaggio, quei valori contenutistici formali che necessitano molte parole per essere descritti e che la scrittura simbiotica cerca di recuperare sinteticamente (con processo

tipico della poesia). (Scrivere la stessa parola in cento modi diversi è dare cento modi diversi dello stesso concetto affermando un processo del linguaggio, il flusso).

È così che si giunge all'idea della pagina come nuovo mezzo di comunicazione scritta: nasce una nuova idea di grammatica e di sintassi come “far stare assieme segni di linguaggi diversi”.

Sulla pagina agiscono centinaia di segni diversi (basta osservare una qualsiasi pagina stampata di quotidiano, di rivista), legati tutti da un filo di significato. Scrittura simbiotica: scrittura come “la mano lascia un segno sulla pagina”; simbiotica come “interazione con reciproca utilità di due o più organismi linguistici”. Si cerca in definitiva di stimolare un linguaggio che non si preoccupi molto di descrivere un al di là da sé, ma che si preoccupi invece di mettere in evidenza il proprio processo, il proprio farsi, il divenire [...]

E da questa idea di una nuova scrittura nasce l'idea di un nuovo linguaggio orale [...] E nello stesso tempo ci si accorge che non è necessario scrivere solo sulla carta. Ci si accorge che qualsiasi supporto può reggere una scrittura e aiutarla a rivelarsi. Nasce così l'idea che “tutto è linguaggio” e che “è l'uso del linguaggio” a far poesia, musica, pittura [...]»⁴.

La continuità delle fasi di ricerca in cui Carrega è solito articolare il proprio percorso⁵ è evidente: dall'indagine sull'impiego «al di là della comunicazione» degli elementi costitutivi della pagina (i primi cinque elementi della Scrittura Simbiotica); all'esplosione simbolica del colore, utilizzato per far rivivere in una dimensione grafica le connotazioni fonetiche («scrivere la voce») o emozionali⁶; alla scoperta del supporto e della *mano* nella Poesia Materica⁷; fino alla sintesi di tutti questi elementi nella Nuova Scrittura. «Una Nuova Scrittura che potesse de-scrivere il Corpo Primigenio prima che venisse riflesso dallo specchio dello stagno, prima che la Mente e la Mano si disgiungessero per sempre, prima che dalla Scrittura, per l'adempimento della funzione del segno, nascesse la Pittura. Una Nuova Scrittura che tenesse ben presente il significato della parola ma non dimenticasse tutto il corollario di connotazioni che la Voce Parlante, la *Parola Parlata*, possedeva. [...] Questa Nuova Scrittura divenne per me la logica conseguenza della *Scrittura Simbiotica* e della *Poesia Materica*. Divenne il momento di Sintesi, il momento di rigurgito di quanto precedentemente assimilato.»⁸

In ciascuna di queste fasi, come abbiamo visto, il problema centrale rimane quello della *glo-*

balità del processo di significazione, respingendo fermamente ogni presunta superiorità del “contenuto” (o più propriamente del *significato*), ma negando pure la preponderanza, foss'anche puramente *tecnica*, del significante preso di per sé. Né significante né significato, insomma, sono in realtà isolabili, analizzabili e utilizzabili separatamente.

«Accettata linguisticamente la metafora per cui significante e significato sono le due facce di una stessa moneta, proviamo a lanciare per aria la ns. moneta: le probabilità di estrarre significante o significato sono uguali; ma quante sono le probabilità che la moneta rimanga ritta di taglio?»⁹ Così scrive Carrega nel 1975, concludendo: «la Nuova Scrittura si occupa del taglio della moneta».

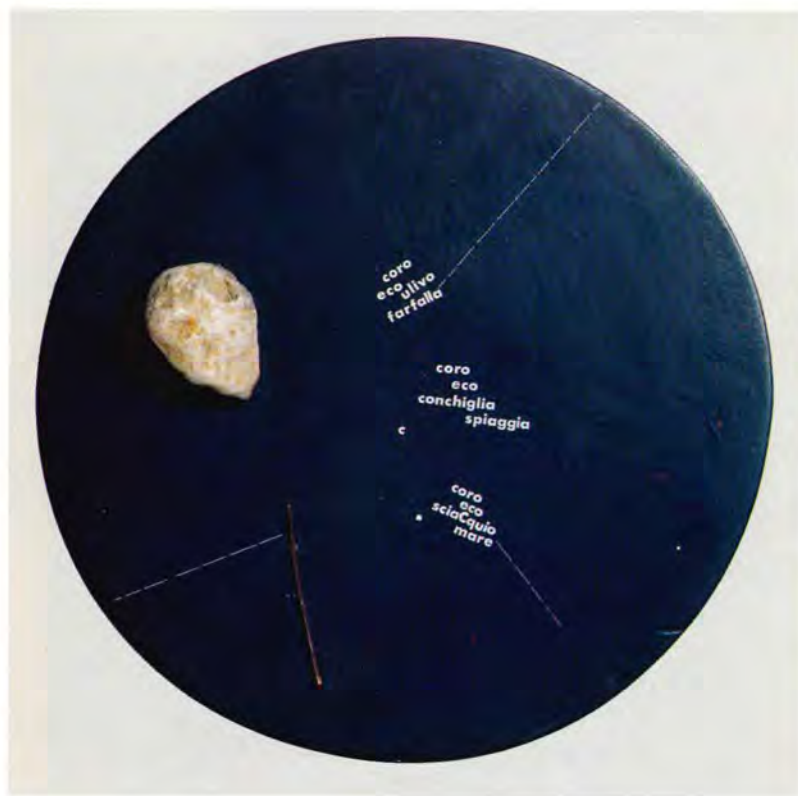
La propositività e l'apertura dell'atteggiamento di Carrega, nonostante il paradosso e l'apparente inattuabilità di questa posizione di poetica, sta appunto nell'auspicare (dopo una fase analitica) una sintesi, una conciliazione dei termini.

Su questo punto possiamo rifarci a quanto scritto da Vittorio Fagone: «Si ricordi Saussure quando scriveva: Sn/St e indicava che il significato non può essere raggiunto se non attraverso il significante, che lo precede; si ricordi la formula che di lì ha derivato Lacan: S/s mettendo in risalto proprio la sbarretta di separazione tra significante

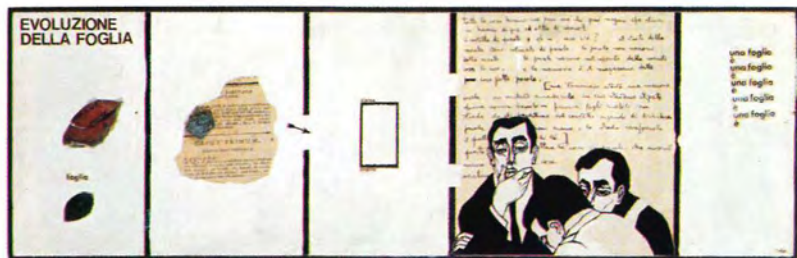
e significato, il rapporto fluttuante e discontinuo tra i due termini (e relazioni), l'ampiezza della *catena metaforica* insita nel significante (S); si consideri infine la definizione di Barthes "il significante è un mediatore (materiale) del significato" e si proceda nella interrogazione che Barthes ha conseguentemente formulato "di che natura è tale mediazione?"»¹⁰

Alla base del lavoro di Carrega rimane sempre una consapevolezza linguistica e semiotica per la quale è praticamente irrinunciabile il riferimento a Saussure¹¹. Perciò è particolarmente significativo che, proprio in questa fase di completa maturazione della sua idea di *scrittura*, Carrega insista sull'inscindibilità dei due elementi (significante e significato) e sulla necessità operativa di fondare una pratica basata sulla loro sintesi; identificando l'espressione artistica con quelle *émergenze* linguistiche non rigidamente codificabili, "extravaganti", che sfuggono ad ogni generalizzazione normativa della comunicazione e del linguaggio.

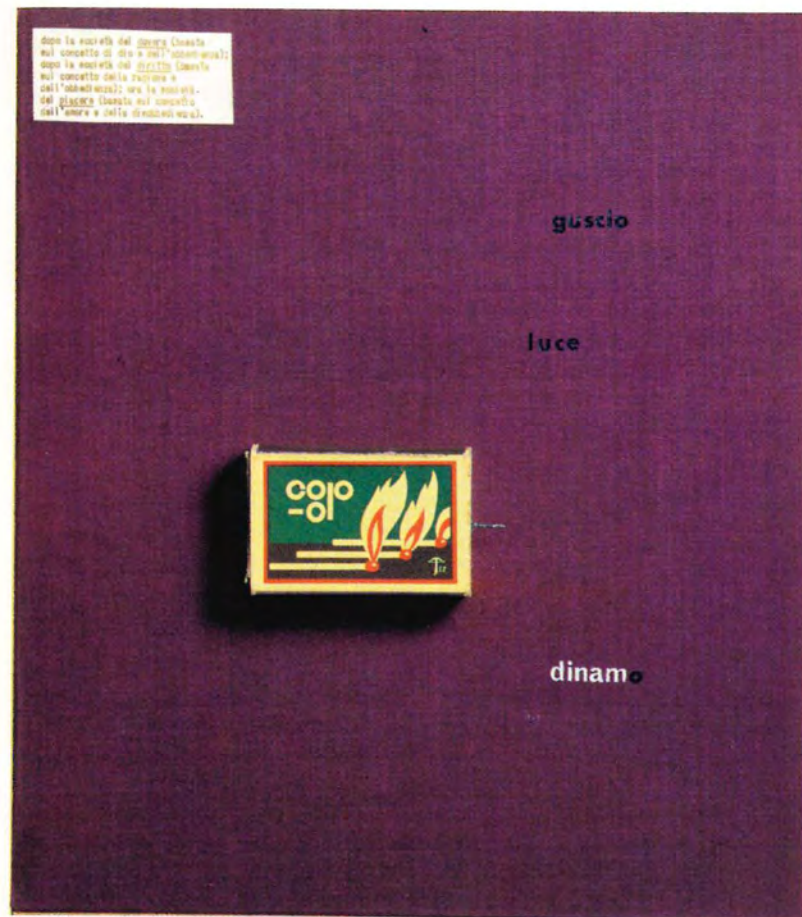
Sotto questo aspetto finisce per essere parzialmente limitativa anche la lucida lettura delle ascendenze linguistico-semiotiche dei protagonisti della Nuova Scrittura condotta da Renato Barilli nella sua introduzione al manifesto *Fra significante e significato*. Barilli individua (e, sia chiaro, non senza ragione nella sua prospettiva d'analisi) da




Piccola Liguria, 1967, tecnica mista su tavola, diam. cm. 30



Evoluzione della foglia, 1968, collage su tavola, cm. 20x65



Piccola genesi, 1970, tecnica mista su tavola, cm. 23,5x21

L'aspetto preciso  (ineluttabile)
del segno

(la 'traccia') 

 La Mano

 La Mente

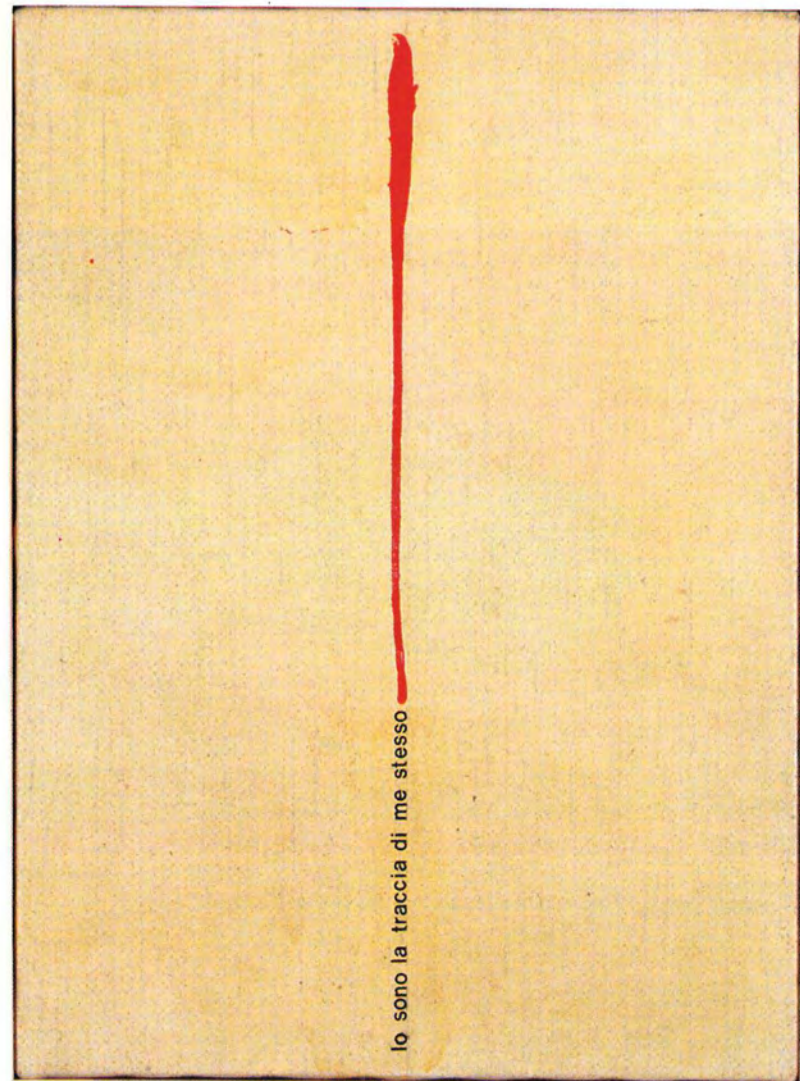
(io costruisco da polarità simboliche).

TipoGrafie: "Poemi precisi."
Il segno è il gioco di una mano.

"Il gesto della mano (il segno)"

n. cartella (65/78)
11. 11. 78

Io sono spesso la mia mano, da TipoGrafie: «Poemi precisi», 1965/1978, tipografia e inchiostro su carta, cm. 77,5x57



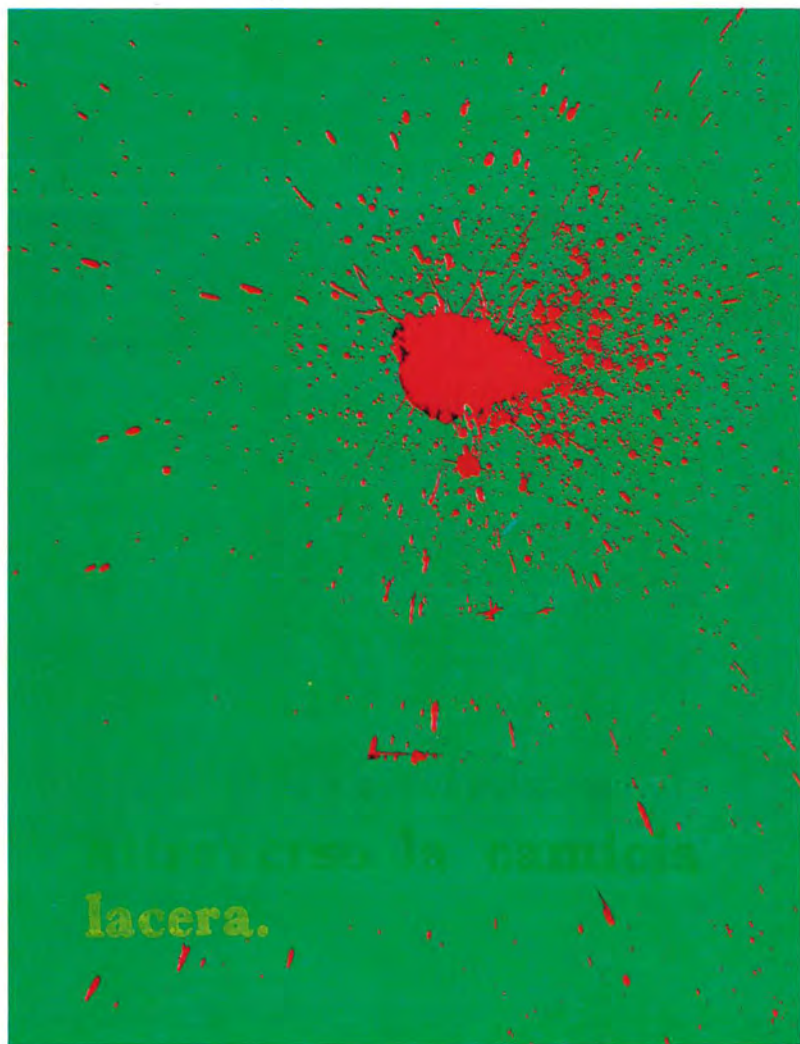
L'origine modificata, 1977, letraset e tempera su tela, cm. 50x70



Il grande ritmo, 1978, smalto e letraset su zinco, cm. 52,5x68,5



Fuori di me, 1978, smalto e letraset su zinco, cm. 26x32



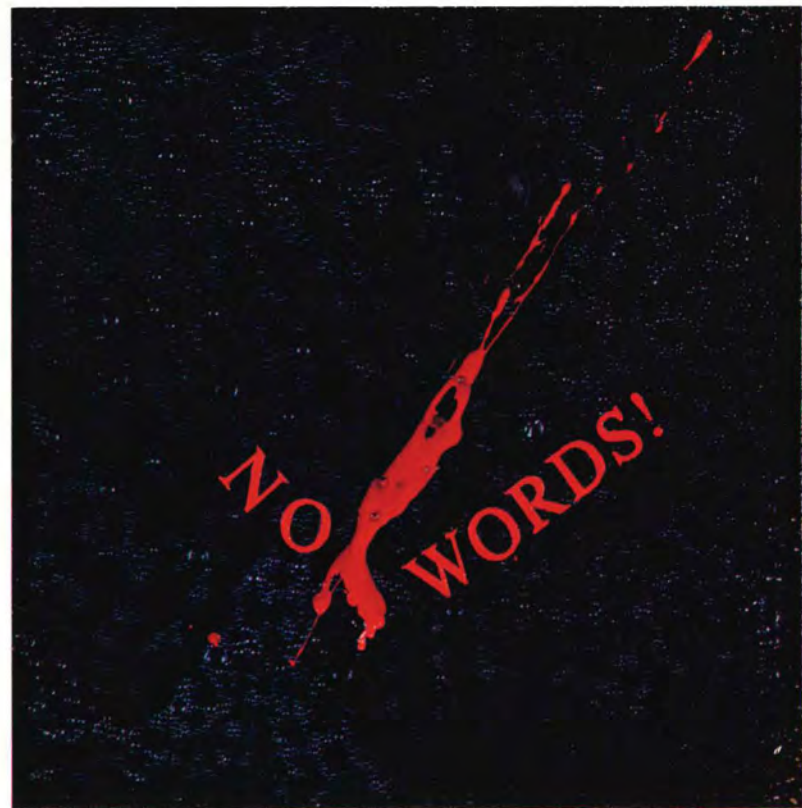
Spleen I, 1984, tempera e smalto su tela, cm. 80x60



Lo stato della domanda, 1987, tempera e smalto su tela, cm. 122x102



Senza titolo, 1988, smalti su ferro, cm. 36,5x36,5



Le parole segrete del poeta, 1989, catrame, smalto e collage su tavola, cm. 50x50



Vento dell'Est, 1989, tempera e smalto su tavola, cm. 130x65

un lato un'attenzione fondamentale «teorica» nei confronti dei «valori estetici» dei significanti, dall'altro un'insistente ripresa della «dimensione fisica dei significanti», nei confronti della quale la nostra cultura tende al contrario a compiere un vero e proprio «atto di rimozione». In realtà l'ostentazione della materialità del segno e del supporto, l'interesse per le costrizioni imposte allo sviluppo e all'articolazione del pensiero da parte dei differenti procedimenti tecnici di fissazione della scrittura¹² (non ultima l'estrinsecazione chirografica e gestuale che costituisce una importantissima componente non solo per Carrega, ma anche nella pratica di Accame o in quella degli Oberto) non esauriscono *totalmente* la poetica della Nuova Scrittura. Il ricorso a queste operazioni rappresenta una fase preliminare, tesa a rimettere in equilibrio sul suo taglio la moneta di Saussure¹³, in opposizione a quella preponderanza del *significato* (inteso come pura entità noetica, spogliata in un'ottica squisitamente idealistica e "letteraria", di qualsiasi connotazione materiale) che al principio del suo testo Barilli aveva stigmatizzato.

Anche quando l'idea si fa materia nel più radicale e immediato dei modi, il punto di partenza e di arrivo dell'operazione di Carrega non è mai

soltanto il dato fisico, l'oggetto; e men che meno lo sarà, come si è visto in più di un'occasione, l'astrazione puramente concettuale, separata dalla realtà del suo veicolo fisico. La chiave e la motivazione fondamentale del lavoro di Carrega sta dunque nel rapporto primario tra i due elementi: «Il punto di partenza non è la Natura. Il punto di partenza della Nuova Scrittura è la Cultura, intesa nel corpo di codici di segni con i quali l'uomo rappresenta tutto ciò che egli fa per modificare la Natura.»¹⁴

Vasi comunicanti

Nel corso dei numerosi incontri (e delle numerose discussioni) che hanno preceduto e accompagnano la stesura di queste pagine, Carrega ha voluto sottolineare alcuni particolari aspetti delle proprie posizioni nei confronti della scrittura visuale. Si tratta di aspetti che, pur essendo suggeriti e rimarcati più volte nei suoi testi (tanto in quelli visuali quanto in quelli commentativi o teorici), sono talvolta sfuggiti al vaglio di una critica più interessata all'analisi linguistica e formale, al tracciato di ascendenze e discendenze storico-artistiche o alla creazione di sintetiche categorie trasversali (che possono rendere conto del *fenomeno* poetico-

visuale nel suo insieme, ma con inevitabili generalizzazioni) piuttosto che non alle differenze e agli scarti (perché no? anche *contenutistici*) caratteristici dei singoli autori.

Nei suoi «appunti di lavoro» *Attorno all'idea di soglia*, stesi a partire dall'estate del 1972¹⁵, Carrega rende esplicita una certa matrice bretoniana, relativa in particolare al tema della riduzione ad uno delle opposizioni accennate, che informa buona parte della sua opera¹⁶.

In epigrafe al primo lavoro della serie¹⁷ troviamo infatti questa citazione dal *Secondo manifesto del surrealismo*: «Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement.»¹⁸ Si tratta di un collegamento che — se da una parte potrebbe risultare scontato in considerazione dell'ampia, e in certi casi superficiale, influenza del laboratorio surrealista su tutta la produzione letteraria delle seconde avanguardie — ci appare particolarmente significativo per una lettura in chiave simbolica, di volta in volta suggerita o esplicitata da Carrega, degli elementi messi in gioco nel suo esperimento di poesia.

Già nel 1973 Luigi Ballerini, nel suo saggio

Ottico ideottico, riprende, a proposito della Scrittura Simbiotica di Carrega, questo rimando alla poetica di Breton. Ballerini rintraccia nel progetto di Carrega una marcata tendenza verso «un disarmo totale delle istanze informative (racconto) e dell'emergere in vece loro, di ciò che lo stesso Carrega, che ha perfettamente avvertito la necessità di coestendere il senso della propria operazione a una terminologia *ad hoc*, chiama la *complicazione semantica*, risultato di uno "spostamento d'uso" delle funzioni di *denotato* e di *denotante* applicate di volta in volta, o applicabili, agli elementi scrittori (comunicazionali): parola, pietra, ramoscello, macchia di colore ecc.». In questa «partecipazione osmotica» prosegue Ballerini «la forma delle convinzioni estetiche trova il proprio raccordo con quella delle convinzioni sociopolitiche», ravvisando una fondamentale consonanza con il passo del *Secondo Manifesto del Surrealismo* che abbiamo sopra citato¹⁹.

Al centro della metafora bretoniana de *I vasi comunicanti*²⁰ sta appunto il tema del passaggio, della con-fusione, dello scambio (e quindi dell'attraversamento di una *soglia*). Pur riferendosi in massima parte ad una conciliazione tra realtà e dimensione onirica — quando finisce per concludere che il sogno partecipa pienamente, e ad un

livello di coscienza più profondo, di tutti gli attributi del reale, Breton mette in gioco tutto un campionario di spunti: la percezione dello spazio e del tempo; la logica del caso; il rapporto tra rappresentazione e realtà; il superamento, non soltanto del conflitto, ma persino della finitezza della dimensione soggettiva attraverso l'Amore, inteso come la più alta e universale delle conciliazioni²¹.

Se quella degli opposti è una dinamica generale che può calarsi (anche su piani molto diversi) in un numero quasi infinito di opposizioni dialettiche²², ciò che interessa maggiormente a Carrega è, ancora una volta, la possibilità di una sua *declinazione semantica*²³.

Nel momento di trasferire il suo lavoro nella dimensione del quadro Carrega si propone di arrivare a una sintesi immediata e quanto più possibile concreta; di realizzare, cioè, in un oggetto costruito quell'immediata connessione di significato che è propria del simbolo, individuando le opposizioni e la loro soluzione in una parola, in un'immagine, in un colore e nel rapporto tra essi. Quando nella serie *Many shadows of green* (realizzata tra il 1984 e il 1985 su testi elaborati a partire dal 1960)²⁴ utilizza un fondo di verde uniforme e su di esso accosta a un'evidentissima traccia di rosso una scrittura quasi impercettibile in differenti "toni" (o letteralmente "ombre", dall'inglese "shadows" e

non “shades”) di verde, Carrega si richiama — piuttosto che a una suggestione *descrittiva* o ad un eco letterario — all’idea di sintesi naturale insita in un fondamentale processo biologico: la funzione clorofilliana. Allo stesso modo un materiale come il ferro ossidato viene ripreso nei lavori più recenti non tanto per un “gusto” materico (cioè per creare un particolare effetto visivo), quanto per una precisa dimensione di significato²⁵. Metallo e ruggine sono a loro volta due opposti, una chiazza di minio che blocca il processo di ossidazione è l’indice di una conciliazione, nello spazio dell’opera, dei due elementi; mentre le scritte tracciate con la ruggine introducono ulteriori complicazioni semantiche.

La figura stessa della *soglia*²⁶, con la sua doppia valenza di demarcazione spaziale e di collegamento (cioè di *luogo*, anche se non necessariamente fisico, propriamente *liminale*), è significativa per Carrega proprio per la sua stretta relazione con il meccanismo di individuazione e congiunzione degli opposti. Un brevissimo *koan* introduce la scoperta da parte di Carrega di questo *limitare* appena percettibile: «Ho scoperto il vetro, la qualità della sua materia, una sera più di dieci anni fa. Abitavo a Genova. Un caro amico, Corrado D’Ottavi, venne a trovarmi. Come fu entrato nel soggiorno, tolse di tasca una grossa noce e la sca-

gliò con tutta la sua forza contro il vetro della finestra. La noce cadde a terra spaccata in due; il vetro era intatto. Scopersi la durezza del vetro. Ne riscoprii la trasparenza. [...] È questo esser poco presente all’occhio e molto presente alla mano a dare lo stato di ‘fra’ (che è il segno sintetico del concetto di soglia).»²⁷ Anche il vetro, per la sua durezza e per la sua assoluta transitività visiva, è al tempo stesso supporto e simbolo nelle esercitazioni condotte da Carrega sul tema della separazione, del diaframma.

Per una dimensione esistenziale della scrittura

«Scusate l’enfasi. La vita è bella se con essa si riesce a stabilire un reciproco quotidiano sfruttamento: sfruttarla ed esserne pariteticamente sfruttati, dove il termine “sfruttare” ha il valore di “Amare”.»

U. C.28

Dell’idea bretoniana degli opposti, spogliata delle sue connotazioni più strettamente *sociali*, resta nella lettura di Carrega l’intuizione squisitamente esistenziale.

Rifiutando l’arte come rappresentazione di un reale da essa separato si ritorna dunque all’idea

di una piena coincidenza tra arte e vita: una posizione fatta propria da Carrega, che però, con un *distinguo* squisitamente duchampiano, mette l'accento sul secondo dei termini, evitando così di attestarsi su una posizione meramente estetica: «Sarebbe meglio portare l'arte nella realtà, invece di tentare di portare la realtà nell'arte»²⁹. Ciò non significa svuotare del suo senso l'espressione artistica; al contrario, "introiettando" questi molteplici spunti Carrega individua nella scrittura il tentativo di arrivare attraverso il linguaggio ad una più profonda conoscenza della realtà: in questo senso la Scrittura Simbiotica, la Poesia Materica, la Nuova Scrittura non si limitano, come si è visto³⁰, a concezioni esclusivamente tecniche.

Particolarmente significative a questo proposito le considerazioni di Claude Lévi-Strauss sui Readymade di Duchamp, riportate da Arturo Schwarz nel saggio *Les dix facettes d'une poétique libertaire*³¹. Egli intende la pratica dello "straniamento" come «une nouvelle péréquation du rapport entre signifiant et signifié, une péréquation qui était dans le domaine du possible mais pas ouvertement réalisée dans la situation primitive de l'objet. Vous faites donc, en un sens, œuvre de connaissance, vous découvrez dans cet objet des propriétés latentes, ma qui n'étaient pas perceptibles

dans le contexte initial: c'est ce que fait le poète, chaque fois qu'il emploie un mot ou une tournure de phrase d'une manière qui sort de l'habituel». E poco più avanti Lévi-Strauss ritorna su questo parallelo tra il valore semantico dell'*objet trouvée* e l'uso poetico della parola: «Je crois que nous somme en train de frôler une confusion qui serait extrêmement périlleuse: ce n'est pas chaque objet lui-même qui est œuvre d'art; ce sont certaines dispositions, certains arrangements, certains rapprochements entre les objets. Exactement comme le mots du langage: en eux-mêmes, ils ont un sens très flou, presque vide, ils ne prennent vraiment leur sens que dans une contexte: une mot comme "fleur" ou "pierre" désigne une infinité d'objets très vagues, et le mot ne prend son sens plein qu'à l'intérieur d'une phrase»³².

E per Carrega appunto l'opposizione fondamentale è quella tra le due categorie del *segno*, come elemento a sé stante, e del *significato* che esso acquista una volta calato in un contesto. Solo attraverso la consapevolezza del processo che si mette in moto — cioè rendendosi conto che la scrittura non può mai essere uno strumento passivo (né nell'uso corrente né nella pratica letteraria o artistica, né nella comunicazione quotidiana né nei suoi esiti più ricercati) — si può raggiungere

una piena coincidenza tra il significato e il segno, la traccia significante. Anche una particolare articolazione della sintassi o una rottura della grammatica (tanto di quella poetica quanto di quella pittorica) finisce per costituire un'espressione esistenziale. Superato il formalismo fine a se stesso, alla programmatica sovversione delle norme (praticata da tante parte delle prime e delle seconde avanguardie) deve tornare a corrispondere un'esigenza interiore dell'autore, che, non riuscendo più ad esprimersi coi mezzi tradizionali, forza e spezza i suoi strumenti³³.

Già Vittorio Fagone aveva sottolineato a proposito del percorso di Carrega la volontà di prendere le distanze (nel senso cioè di inquadrare in una prospettiva storica) o, meglio ancora, di assumersi una responsabilità nuova rispetto allo sperimentalismo dell'avanguardia: «La distinzione, netta, tra le pratiche della scrittura nell'area dell'avanguardia storica (dal futurismo al dada al surrealismo stesso) e nella ricerca degli anni Sessanta e Settanta è dovuta al diverso *gioco* che le due scritture impegnano. Nell'area dell'avanguardia conta il movimento di rottura, la provocazione, in senso linguistico e sociale, la dinamica e il percorso di un gesto aperto che per se stesso vale come segno; nella nuova ricerca anche il libero scarto del gesto va previsto nella probabilità di

una efficacia particolare e misurabile. Il momento formulante (una rottura e una apertura, una nuova definizione) è ora quello del progetto: la nuova ricerca opera sulla virtualità di proposte che chiedono misure rigorose. Queste misure rigorose sono non solo nell'arte, nel campo estetico, ma anche *nell'altro dell'arte*, in ciò che garantisce uno spostamento (non una progressione), senza cadute nelle insidie dell'adorniana "coscienza regressiva" della ricerca estetica chiusa in se stessa»³⁴.

Al di là dell'interazione tra la parola e l'immagine, al di là della volontà di una sintesi poetica e visuale da contrapporre all'andamento diacronico e *progressivo* della prosa, l'elemento di fondo dell'opera di Carrega (che proprio in questo si differenzia da molte delle contigue esperienze della Poesia Concreta e della Poesia Visiva italiana e internazionale³⁵) è e rimane l'attenzione per l'indefinitezza, per la polisemia della parola scritta e del segno, ricongiunti attraverso la fisicità della materia in un unico corpo.

«E qui esplose Duchamp. Il ritorno, nella sua semplice e contemporaneamente complessa esperienza [...]: ripresenta l'oggetto come tale (ready made). La portata di questo gesto è la por-

tata della sentenza magica dell'idiota. La mimesi e tutto il resto vengono in un sol colpo abolite: solo la grande forza umoristica (umorica) di Duch fa sì che di un colpo l'arte torni ad essere ciò che la cosa è, ciò che ci circonda. [...] Duchamp individua questo ritorno al corpo originario della scrittura. Dove l'opera è *tutto* quello che rappresenta — e dirà che è il lettore poi a darne la lettura. [...] Ora... io sento il mio lavoro [...] come la necessaria confluenza del ritorno all'origine del Corpo unito della Scrittura, dove tutto ciò che è sulla pagina "ha senso", che esso sia colore, o formato, o materia, ma invaso e investito dal significato che meglio di ogni altra cosa è veicolato dalla *parola articolata*, ossia dalla *proposizione*. *Il linguaggio della scrittura*»³⁶.

NOTE

¹ «All'inizio era il gesto — scrive Carrega — Tutto era racchiuso nel gesto e l'Uomo era completo, non aveva sensazione di anima e di corpo ma era tuttuno con la natura e la parola stessa era gesto. Quando l'uomo si avvide di esistere fuori di sé attraverso le tracce che il suo corpo lasciava, orme, impronte, tracce e il proprio corpo riflesso nelle acque stagnanti, egli prese consapevolezza di esistere e il tuttuno si frantumò in Corpo e Anima in Mano e Mente e nacque la coscienza e la parola divenne Conoscenza. Quanti secoli ci sono voluti perché l'uomo passasse dall'annotare la realtà per numerarla, per riconoscere le cose, per descriverle, fino al potere scrivere la storia per documentare la verità? È il tempo che c'è voluto per passare dalle scritture semasiografiche (in cui ogni segno sta per una cosa, un'azione) all'invenzione delle agili economiche scritture fonografiche [...]. E le scritture fonografiche alfabetiche che oggi noi conosciamo ci hanno permesso di scrivere sia dell'anima che del corpo, sia della mano che della mente sia delle cose che delle azioni che dei puri movimenti della mente.» (U. Carrega in, *Il Libro Errante*, realizzato in collaborazione con Vincenzo Ferrari, Mercato del Sale, Milano 1988, pp. 52-56).

² André Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, vol. I, *Tecnica e linguaggio*, (ed. originale 1964), Einaudi, Torino 1977², pp. 247-248.

³ Si pensi al valore simbolico della scrittura in alcune filosofie orientali o nella tradizione misterica, nella cabala, nel pensiero alchemico, con una apertura in direzione di un par-

ticolarissimo atteggiamento metafilosofico.

Potremmo, pur con tutte le limitazioni del caso, scomodare Galvano Della Volpe, che nell'introdurre la sua lettura della «filosofia mistica» di Meister Eckhart parla di una vera e propria rivoluzione della Logica, «rivoluzione che ci ha dato la Logica dello Spirito ossia dell'Infinito in sostituzione della Logica (greca) dell'Eidos o del Finito-perfetto» (G. Della Volpe, *Eckhart o della filosofia mistica*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1952, p. [1]). Per quanto il riferimento ad Eckhart possa sembrare, in questo contesto, ingombrante, dobbiamo ricordare — al di là dell'insistenza di Carrega stesso, nelle conversazioni che hanno preceduto la stesura di queste note, su certi collegamenti — che, proprio tra gli anni cinquanta e gli anni sessanta, alcuni aspetti del suo pensiero sono stati recuperati (tanto per fare un esempio tra i più ovvi, da John Cage) come punto d'appoggio per un possibile legame tra l'eterodossia filosofica occidentale e alcune posizioni della tradizione antirazionalistica orientale. In questa chiave la lettura di Eckhart proposta da un pensatore come Della Volpe, acquista un senso particolare, tratteggiando, sulla base della dialettica degli opposti e della filosofia della negazione, una linea di continuità che scende fino ad Hegel ed alla critica marxista (e il fascino di un collegamento con certi cortocircuiti logico-filosofici di un personaggio come Breton è in questo quadro quasi irresistibile).

«Poiché logica dello spirito o dell'infinito — scrive Della Volpe — vuol dire consequenzialmente logica dell'unità a priori degli opposti (e di questa consequenzialità sono campioni e maestri l'eterodosso mistico Eckhart e l'ortodosso Cusano prima del filosofo laico Hegel!), non è difficile vedere in quale significativa situazione filosofica si trovino attualmente coloro che aderiscono o in via diretta o

in via indiretta alla concezione hegeliana del reale come unità degli opposti (concezione che si scambia ancora per una concezione "dialettica moderna"). Non è difficile vedere, insomma, l'interesse filosofico attuale di una tale questione, che non è meramente filologica e tanto meno puramente ideologica. Ancor oggi si sente parlare molto (anche da marxisti) di "negazione della negazione". Ma questa formula, se ha da significare qualcosa di preciso, non può non mantenere sostanzialmente il significato ch'essa ebbe per Hegel, che l'apprese dal primo che se ne servì: dal filosofo mistico maestro Eckhart, che intendeva con essa di asserire che, se il principio del mondo è spirituale, esso è principio di unità originaria delle cose e però negazione di quel negativo che è, per definizione mistica, la accidentale molteplicità delle cose!» (Ivi, pp. [1,11]).

⁴ U. Carrega, *Ricerche interlinguistiche*, manifesto per la mostra *Tool: ricerche interlinguistiche*, Collegio Cairoli, Pavia 1971 (ripubblicato in *Commentario*, Edizioni Morra, Napoli 1975, pp. 135-136). Il corsivo è nostro.

Per una trattazione più generale delle ricerche della Nuova Scrittura si rimanda a: V. Accame, *Il segno poetico. Materiali e riferimenti per una storia della ricerca poetico-visuale e interdisciplinare*, Zarathustra - Spirali, Milano 1981², pp. 156 e sgg. Qui ci limitiamo soltanto a segnalare come il termine Nuova Scrittura, che fa parte del bagaglio di Carrega approssimativamente a partire dalla fine degli anni Sessanta, compaia espressamente per la prima volta nel testo del 1971 che si è citato.

⁵ Si veda, per un esempio relativamente recente, lo stesso Carrega in *Il Libro Errante* (Milano 1988, pp. 58-64), dove risulta chiara la linea di questo sviluppo.

⁶ «Insisto sul fatto che è stupido credere di poter rendere con un rosso il calore di una voce. Si tratta piuttosto di rendere il

senso generale della 'calorità' – si potrebbe dire – o della 'freddità' e così via, come gamme generali di sentimento reso visivamente, come ostensione del fatto 'avvenuto'» (*Il Libro Errante*, p. 60).

⁷ «In cui si dava espressione alla materia del supporto (anche al suo formato, nella storia dell'uso del supporto come contenitore di parole) e all'idea di materia come metafora del corpo, della *Mano*, mentre la metafora di *Idea* e di *Mente* veniva conferita alla *Parola*.» (Ivi, p. 61).

⁸ Ivi, p. 64.

⁹ U. Carrega nel suo contributo a *Fra significante e significato*, manifesto della mostra, Mercato del Sale, Milano e Collegio Cairoli, Pavia 1975.

¹⁰ V. Fagone, *Dello scrivere...*, in «Studio Marconi», Milano 1978.

¹¹ Basti pensare, restando al manifesto del 1975, alle dizioni «arte come scienza dell'arte» e «arte il cui referente sia l'attività mentale» affiancate dalle tre sfere di controllo dell'operazione portata avanti attraverso il linguaggio: «semantica sintattica pragmatica», «significante significato referente» e «indice icona e simbolo».

¹² E qui, non a caso, Barilli fa riferimento ad uno degli aforismi favoriti di Carrega: che ne sarebbe stato della *Critica della ragion pura* se Kant avesse dovuto scolpirlo su un obelisco?

¹³ Per citare nuovamente Fagone, possiamo individuare nel percorso di Carrega «un'attenzione all'inizio rivolta verso la materialità del significante (dapprima sonoro poi visivo); quindi una disposizione del significante verso possibili complessioni (complicazioni) semantiche ottenute sollecitando gli equilibri precari del *filo di lama* del quale si è accennato; infine, sulla moneta in equilibrio, il rapido, aperto, e non

casuale, *scambio* tra le due facce della moneta, la produzione in una sorta di movimento veloce, non disequilibrante, di una risolutiva, non commista, e virtuale "interfaccia".» (V. Fagone, *Dello scrivere...*, in «Studio Marconi», Milano 1978.)

¹⁴ U. Carrega, *preMESSE a Cinquanta modelli d'uso*, in *Commentario*, 1985, p. 8.

¹⁵ U. Carrega, *Attorno all'idea di soglia. Appunti di lavoro per una serie di oggetti ideici attorno all'idea di soglia*, Edizioni Masnata, Genova 1973 (collana Chisel Book, vol. 3 o 4: presenta infatti differenti note tipografiche in copertina e nel testo; il titolo è riportato in copertina come *Intorno all'idea di soglia*). Il fascicolo, pubblicato nell'ottobre 1973, comprende i testi di accompagnamento per una serie di lavori dedicati da Carrega a questo tema: «Piccola istruzione per l'uso. Queste pagine sono parte costituente dei miei lavori attorno alla soglia. Ogni lavoro è quindi composto da una pagina che descrive l'oggetto e l'oggetto stesso. Solo così 'attorno all'idea di soglia' è completa. I miei lavori sono segni che comunicano soprattutto come son fatti.» (p. n.n. [3]).

¹⁶ L'idea in fondo era già sottesa al concetto di *simbiosi* della scrittura.

¹⁷ Ivi, p. [6].

¹⁸ A. Breton, *Seconde manifest du Surréalisme*, Kra, Paris 1930, ma già apparso sul numero del 1929 della «*Révolution surréaliste*». Il brano termina con le parole, non riportate da Carrega: «Or c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de déterminer ce point.» («Tutto porta a credere che esista un punto dello spirito a partire dal quale la vita e la morte, il reale e l'immaginario, il passato e il futuro, il comunicabile e l'incomunica-

bile, l'alto e il basso cessano di essere percepiti come contraddittori. Ora, sarebbe vano cercare per l'attività surrealista un altro movente che non sia la speranza di determinare questo punto.»)

¹⁹ L. Ballerini, *La piramide capovolta*, 1975, p. 90. Il passo di Breton, completo della seconda frase, è tratto in questo caso dalla versione del manifesto pubblicata in A. Breton, *Manifesti del surrealismo*, Einaudi, Torino 1966, p. 64.

²⁰ Cfr. A. Breton, *Les Vases Communicants*, Editions des Cahiers Libres, Paris 1932 (trad. it. a cura di A. Laserra, Lucarini, Roma 1990).

²¹ Sulla «valenza trasformatrice e sapienziale dell'Amore», in rapporto non soltanto al pensiero di Breton, ma in un'ottica che risale all'alchimia, alla Kabbalah, ai culti misterici, alle antiche filosofie asiatiche, si veda Arturo Schwarz, *La luce dell'amore*, Tema Celeste, Milano 1994. In particolare per Breton: *La visione della Donna e dell'Amore nel Surrealismo e nella Kabbalah*, ivi, pp. 106-116.

²² Osserveremo brevemente che la dinamica degli opposti è anche il punto nodale della lettura crociana di Hegel, con la discriminazione tra *opposti e distinti*, nell'ottica di un'articolazione più indipendente della dialettica. Proprio sull'introduzione del concetto di *distinti* — intesi come elementi paralleli, non opponibili ma neppure conciliabili, sintetizzabili unicamente a priori nella più generale categoria dello Spirito — si fonda la separazione crociana tra funzione noetica e intuizione artistica.

²³ Cioè, di nuovo, l'equilibrio di senso e segno, di significante e significato sull'instabile taglio della moneta.

²⁴ La serie è stata pubblicata da Carrega in una prima edizione nell'agosto del 1985 (realizzata al computer, con l'inserimento delle riproduzioni fotografiche delle quindici

tele originali, in cento esemplari numerati e firmati) e quindi in un'edizione a stampa, per le edizioni Morra, Napoli 1986.

²⁵ La ruggine è l'elemento della corrosione, della disgregazione, del pericolo; attraverso la sua azione il ferro diventa, anche in una dimensione ancestrale e mitologica, l'opposto del metallo "incorruttibile": l'oro o, per altri versi, il bronzo. La ruggine poi è un materiale non completamente governabile, la sua aggressione procede anche al di là del controllo dell'artista, con un carattere di casualità che si collega a certe procedure duchampiane.

²⁶ Si veda il titolo dell'opuscolo di Carrega da cui siamo partiti: *Attorno all'idea di soglia*, 1973.

²⁷ Ivi, p. [16].

²⁸ U. Carrega, *Circa il mio lavoro*, Milano 1982, riprodotto in U. Carrega, *De-scrivere il proprio lavoro*, Milano 1993, pp. 3-4.

²⁹ Così recita una delle *preMESSE* a *Cinquanta modelli d'uso*, in *Commentario*, 1985, p. 7.

³⁰ Per un parallelo tra il versante tecnico e quello esistenziale si veda per esempio: *Del rapporto*, in *Il rapporto fra il poeta e il suo lavoro*, «Ana etcetera», n. 6, 1965, p. 26; oppure il brano da *Poietica. Appunti per un corso pratico di scrittura simbiotica*, riportato nel primo capitolo di questo testo.

³¹ Pubblicato in *Poésure et Peintrie. D'un art, l'autre*, catalogo della mostra, febbraio-maggio 1993, Centre de la Vieille Charité, Musées de Marseille, p. 198; Schwarz trae le considerazioni di Lévi-Strauss da G. Charbonier, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Plon-Juillard, Paris, pp. 97-101.

³² Ibidem. Per l'importanza delle precisazioni di Lévi-Strauss e per la loro contestualizzazione rinviamo al testo di

Arturo Schwarz dal quale le abbiamo tratte.

³³ Per dirla con le parole di Carrega: «Nel momento in cui il poeta non può più gridare, non può più urlare come D'Annunzio, come Rilke o come Lorca, grida, chiaramente, spezzando la sintassi o l'andamento lineare del verso.» (Da una conversazione con l'artista, Milano, febbraio 1995).

³⁴ V. Fagone, *Dello scrivere...*, in «Studio Marconi», Milano 1978.

³⁵ Si vedano a questo proposito le precisazioni di Luciano Caramel: *Tra parola e immagine: la galassia verbo-visuale*, in *Parola Immagine*, catalogo del XVI Premio Nazionale Città di Gallarate, Gallarate 1991, pp. 12-14.

³⁶ U. Carrega, *Circa il mio lavoro*, Milano 1982; pubblicato in *De-scrivere il proprio lavoro*, Milano, aprile 1993, pp. 2-4.

III. NOTE A MARGINE

Un'ipotesi per George Tudor

«la fantasia artistica è sempre corporea,
ma non è obesa...»

Benedetto Croce

Crediamo di poter dire che, per molti aspetti, *Il grande bianco* (il romanzo steso tra il 1975 e il 1982, «in vacanza»¹) è la più matura e completa prova di Carrega su di un versante prettamente letterario. Ma anche in questo caso le delimitazioni di campo valgono solo in parte.

Non vogliamo addentrarci a questo punto in una vera e propria analisi del romanzo; ci limiteremo dunque a mettere in rilievo una delle linee di fondo che lo collegano alla globalità dell'opera di Carrega.

Il grande bianco è George Tudor, personaggio (destinato a più di un ritorno nella letteratura di Carrega, nonostante la sua morte a fine libro²) che si pone nei rapporti coll'autore ben oltre i

marginari di alterità e di distacco narrativo comunemente assegnati alla figura dell'*alter ego*. Al doppio del narratore non si sostituisce più in Tudor un Io, ma una sorta di Es-narrante (con tutto il suo particolarissimo portato di adesione alla fisicità biologica dell'individuo). Questa entità narrante tratta in terza persona la figura circolare e riflessiva di George Tudor (e anche la sua agguerrita propaggine dialettica femminile: Mirna) pur collocando il proprio punto di vista al suo (o al loro) interno: un interno assolutamente anti-psicologico, visceralmente e scatologicamente inteso³.

Ma *Il grande bianco* è anche, nella lettura che qui ci interessa, lo spazio di un particolare vuoto semantico: non il vuoto dell'azzeramento o della cancellazione; ma il vuoto, la difficoltà e la durezza della pagina bianca sulla quale l'autore si appresta a riversare i suoi segni. In questo senso la finalità del romanzo è ancora una volta quella di analizzare il processo della scrittura, non più attraverso una dissertazione teorica o attraverso un'esplicita proposta di metodo⁴, bensì attraverso la drammatizzazione dell'inadeguatezza di fondo di ogni esperimento letterario: l'incapacità di trasformare in parola scritta la parola pronunciata e l'azione. «[...] Siamo di fronte alla difficoltosissima difficoltà (per dire quanto è difficile!) di annotare il 'detto' (le cose che si dicono) (come azio-

ne/per/agire) e il 'fatto' (idem) ...»⁵

Ogni espressione è insomma inesorabilmente *condizionata*, calata nei precisi vincoli del suo *medium*, della sua tecnica. E nella *Chiusura* del libro, con il *suicidio accidentale* del protagonista e la sua *metabolizzazione* fisica e narrativa, il discorso si allarga in una dimensione simbolica più ampia: «Insomma, che lo si creda o no, noi crediamo alla libera scelta, crediamo al fato, a dio, alla ragione, all'inconscio, a tante altre mille di mille cose e poi siamo, come in tutte le belle storie di cani, condizionati dalla nostra specie.»⁶

Marginalità e comprensione

Nel marzo del 1993, nel numero unico «Euforia Costante» — il bollettino “aperiodico” collegato all'attività del suo nuovo spazio espositivo ancora una volta significativamente intitolato (come già prima il *Mercato del Sale*) a questa ineffabile *attitudine al vivere* di Duchamp⁷ — Carrega traccia, di nuovo in veste di George Tudor, quella che è forse la sua più interessante digressione teorica degli ultimi anni: l'*Elogio della marginalità*.

Accanto all'inevitabile *nonchalance* duchampiana, è centrale in questo *Elogio* il tributo alla figura emblematica di Emilio Villa, visto —

non senza una certa funzionale idealizzazione — come prototipo di una cultura di margine, tesa a «sollecitare situazioni senza volerne trarre alcun profitto ma perché si crede in una determinata idea da sviluppare e perché si crede che il riconoscimento per ciò che si è fatto sarà un riconoscimento naturale inter pares senza alcuna necessità di rivendicazione di brevetti sulle idee»⁸.

Non si tratta, si osservi, di una sorta di *solidarietà* intellettuale (asettica e banale come la *solidarietà umana* che spesso ci propongono i mezzi di comunicazione di massa). Al contrario, superando ogni idealismo spicciolo, ogni fuga dal reale fine a se stessa e ogni facile utopismo sociale (tutti caratteri fondamentalmente inconciliabili con la lucidità proposizionale del lavoro di Carrega), viene riportato in luce il senso dell'operazione villiana: una stimolazione critica e un'istigazione al fare⁹ sempre attenta alla dimensione processuale, *ludica* nel suo valore più alto, *seminariale*.

Quella di Villa dunque è una marginalità senza aspirazioni di esoterismo, che non rinuncia alla trasmissione di senso e alla *comprensione*, ma che non vuole farsi consumare dalla convenzionalità della prassi comunicativa. E l'operazione viene *introiettata* e fatta propria da Carrega per la sua reiterata propensione ad un andamento centrifugo, alla dispersione, alla diaspora delle energie creati-

ve e delle idee: una tendenza allo scialo, al rifiuto della tesaurizzazione e della museificazione del gesto artistico, di quella sorta di *usura* intellettuale che Carrega vede come inscindibile da ogni cultura del centro.

«Non v'è esercizio intellettuale che non sia finalmente inutile. Una dottrina filosofica è al principio una descrizione verosimile dell'universo; passano gli anni, ed è un semplice capitolo — quando non un paragrafo o un nome — della storia della filosofia. Nelle opere letterarie questa caducità è ancora più evidente. Il *Chisciotte* — mi diceva Menard — fu anzitutto un libro gradevole; ora è un'occasione di brindisi patriottici, di superbia grammaticale, di oscene edizioni di lusso. La gloria è una forma d'incomprensione, forse la peggiore.»

Jorge Luis Borges

NOTE

¹ U. Carrega, *Il grande bianco*, Morra Editore, Napoli, 1988, p. 110.

² Bisogna almeno citare, per la funzione maieutica assegnata a Tudor in quel caso, *Il Libro Errante* realizzato a quattro (o a sei?) mani con l'amico Vincenzo Ferrari nel 1988.

³ L'equazione tra il defecare, la procreazione e la creatività artistica (e quindi l'atto stesso dello scrivere colto nell'immediatezza del suo realizzarsi) è riproposta con insistenza all'interno dell'opera. E la struttura stessa del romanzo, come avverte Carrega, si fonda sulla «biologicità della vita» (articolata nelle sue tre fasi di Nascita, Vita e Morte), cui si affianca il modello simbolico (più meccanico, ma comunque aperto al *gioco*) di una partita di scacchi (*Apertura*, *Centro Parita* e *Chiusura* sono le tre sezioni del libro).

⁴ Caratteristica inconciliabile con una pratica narrativa, «secondo gli insegnamenti di Joyce, per cui l'autore deve essere dietro alla propria opera intento a limarsi le unghie.» (Così Carrega, sul risvolto di copertina).

⁵ Ivi, p. 6.

⁶ Ivi, p. 110.

⁷ In epigrafe al bollettino Carrega cita la frase di Duchamp tratta dall'intervista con Pierre Cabanne (*Ingénieur du temps perdu*, Pierre Belfond, Parigi 1967, 1977²; trad. it. di W. Marchetti, Multhipla, Milano 1979) alla quale si è ispirato: «La mia arte sarebbe quella di vivere; ogni secondo, ogni respiro è un'opera d'arte che non è iscritta da nessuna parte

e che non è né visiva né cerebrale. È una specie di euforia costante.»

⁸ Siamo di fronte ad uno degli aspetti di alternativa culturale, in fondo comune ad ogni reale esperienza di avanguardia. Quella alternativa culturale che, proprio in rapporto alla sperimentazione poetico-visuale, Luciano Caruso (*Il piccolo scrivano*, catalogo della *Mostra di edizioni di poesia sperimentale in Italia*, a cura di L. Caruso, Firenze 1978) aveva battezzato area del *fuori* (cfr. anche L. Vetri, *Letteratura e Caos*, 1984, p. 125).

⁹ «Compagno di strada e di voce (come chiamarlo riduttivamente critico?)» si domanda Luciano Caramel nella sua prefazione al catalogo del XVI Premio Gallarate (L. Caramel, *Tra parola e immagine*, in *Parola Immagine*, Gallarate 1991, p. 14).

BIOBIBLIOGRAFIA

Ugo Carrega è nato a Genova Pegli il 17 Agosto 1935. Frequenta le scuole medie statali di Genova Pegli e il ginnasio a Genova Cornigliano dagli Scolopi. Ripete il 5° Ginnasio sempre dagli Scolopi ma convittore a Ovada. Torna al Calasanzio di Cornigliano ma abbandona il “ring” a metà del primo liceo classico prima di esserne cacciato per “eresia”.

Per volere della famiglia tenta privatamente altri studi in scuole private: ragioneria, geometri, nautico. L'ultimo tentativo scolastico sarà di tre anni in uno di liceo classico presso una scuola privata: gli basteranno pochi giorni per comprendere definitivamente di non possedere la stoffa dello studente e per serietà nella professione del vivere abbandona definitivamente gli studi.

La famiglia lo invia così in Inghilterra ad imparare un mestiere, quello di agente marittimo. Risiede nel '55 e per parte del '56 in Inghilterra dove impara a vivere da solo.

Rientrato in Italia, nel giugno del 1956 lavora fino al maggio del 1963 in agenzie marittime; quindi, approfittando della conoscenza della lingua inglese, intraprende il mestiere di traduttore che eserci-

terà per varie case editrici milanesi specializzandosi infine nella traduzione di libri gialli.

Gli hanno ricordato di aver scritto la sua prima poesia all'età di tredici anni. Le prime brevi prose le pubblica all'età di sedici anni su di una rivista ligure che credeva anarchica: scoprirà poi che si trattava di amici fascisti e lascia perdere.

Il suo primo amore è stato il teatro; il secondo il cinema. Ma trova più semplice e più pratica la poesia. Insoddisfatto approda ad un ampliamento del concetto di poesia: un terza dimensione che trova nel momento visivo della scrittura. Scopre che unitamente al significato della parola e al suo suono, la parola ha una sua visività, una sua presenza fisica, che non viene utilizzata nell'espressione. Si butta su tale "scoperta", dopo una breve parentesi di ricerca sonora, dopodiché mai più abbandonerà tale ricerca e lavoro.

Nel 1966 si è intanto trasferito a Milano, sua attuale città. Ed è nel maggio del 1970 che espone i suoi lavori di poesia visuale (che lui chiama "scrittura simbiotica" e poi chiamerà "nuova scrittura") nella galleria di Arturo Schwarz a Milano e da allora abbandona il lavoro di traduttore, che gli aveva fatto venire un gran mal di testa, e si occupa solo del proprio lavoro e di seguire il lavoro di altri amici poeti visuali aprendo uno spazio espositivo, il Centro TOOL, che diverrà in seguito

Mercato del Sale (in omaggio a Marcel Duchamp). I suoi maestri celesti sono stati Ezra Pound, James Joyce, e.e. cummings, Rabelais, Marcel Duchamp, Kafka, Dino Campana, Camillo Sbarbaro.

I suoi maestri terreni, sono stati Martino Oberto (OM), conosciuto a Genova nel 1958 e con il quale matura la sua prima formazione. Emilio Villa, che conosciuto da sempre come autore, diviene il suo "Geppetto", al quale lui sarà devoto "Pinocchio", a partire dalla fine degli anni '60, e che da bimbo di legno lo trasformerà in ragazzo in carne ed ossa. Con lui avrà le discussioni e gli scambi più fruttuosi per la sua maturazione di uomo e di artista.

Da tutti ha sempre imparato qualcosa, dagli amici (Corrado D'Ottavi, Paolo Barosso, Tomaso Kemeny, Sarenco, Marco Fraccaro, Vincenzo Ferrari, Paolo Della Grazia, Beppe Morra, Gianni Manzo, Roberto Ciaccio), dagli occasionali conoscenti, sia per la vita che per l'arte (anche se la separazione fra i due momenti gli è sempre stata incerta) e dalle persone più disparate. Molto dalle donne che ha amato.

Pubblica il suo primo scritto nel 1951. Nel 1958 esce il suo primo fascicolo, stampato in proprio al ciclostile, di poesia sperimentale e visuale dal titolo: "èini".

Nel 1958 incontra e frequenta Martino Oberto e

collabora con la sua rivista *Ana Etcetera* dove verrà stampato, nel 1965, il suo lavoro "Rapporto fra e il suo lavoro." (Sottintendendo, nello spazio vuoto, l'eventuale parola poeta e/o uomo). Dal 1965 al 1968 realizza una propria rivistina "TOOL: quaderni di scrittura simbiotica". I primi cinque numeri sono al ciclostile. Il sesto, progettato per l'uso del colore, esce a stampa. La rivista era stata progettata in sei numeri in ognuno dei quali si indagava operativamente un campo specifico di interferenza fra il segno alfabetico e il segno analfabetico. In questa occasione Carrega fa uso del termine scrittura simbiotica, già precedentemente inventato, per indicare quel campo della poesia sperimentale in cui agiscono pariteticamente segni di estrazione diversi.

In seguito teorizzerà la Nuova Scrittura (1967) sigla che diverrà operativa nel 1974 per l'attività del Mercato del Sale e con la partecipazione di Martino e Anna Oberto, Corrado D'Ottavi, Rolando Mignani, Liliana Landi, Vincenzo Ferrari e Vincenzo Accame.

Nel 1973 crea con Vincenzo Ferrari e Claudio Salocchi il Centro di Ricerca Non Finalizzata che realizza il libro "Gli oggetti recuperati della nostra infanzia" e il film "Oggetti sani, oggetti malati".

Nel 1982 pensa ad un'artescrittura e redige un piccolo manifesto controfirmato da Vincenzo Ferrari,

Luca Patella e Magdalo Mussio.

Oltre a "TOOL", ha realizzato "aaa" (con Mario Diacono), i "Quaderni di TOOL", il "Bollettino da dentro".

Ha diretto due numeri della rivista "ESTRA".

Ha creato i centri culturali "Centro Suolo", nel 1969. "Centro TOOL" nel 1971. "Mercato del Sale", nel 1974. *Euforia Costante*, nel 1993. Nel 1988 collabora con Paolo Della Grazia alla creazione dell'Archivio di Nuova Scrittura.

SCRITTI:

"èini", edizione al ciclostile, 1958. "Rapporto fra e il suo lavoro", ed. AE, Genova, 1965. "Poemi per azione", Lerici Editore, Roma, 1969. "Quasi per caso", (Tavole di scrittura materica), ed. Galerie Senatore, Stoccarda, 1970. "Teoria del segno grafico come cosa", ed. Amodulo, Brescia, 1970. "Segni in uso", edizione privata a cura di G. Ferretti, Seregno, 1973. "attorno O Emme (e per analogia etc.), ed. MdS, Milano, 1974. "La Nuova Scrittura", Il Mercante d'Arte, Milano, 1974. "Marcel Duchamp: un nuovo mondo", ed. MdS, Milano, 1976. "La porta ap(o)erta", La Nuova Foglio, Macerata, 1976. "La materia del

significato", La Nuova Foglio, Macerata, 1976. "Scrittura Attiva", Zanichelli Editore, Bologna, 1980. "Confortato dalla Mente", Le Parole Gelate Editore, Roma, 1982. "Il Corpo ricongiunto della Scrittura", in *Estra* n°8, Milano, 1983. "Commentario", Morra Editore, Napoli, 1985. "Many Shadows of Green", Morra Editore, Napoli, 1986. "L'imperio dei sensi", Mercato del Sale, Edizioni Rare, Milano, 1987. "Il Grande Bianco" (romanzo), Morra Editore, Napoli, 1988. "Il Libro Errante", Mercato del Sale, Edizioni Rare, Milano, 1988. "Il Grande Bianco" (romanzo) Ed. speciale di 50 copie, Edizioni La Cerva, Legnano, 1989. "meditAzioni", un libro realizzato manualmente alla macchina tipografica in 7 esemplari. Mercato del Sale, "edizioni rare", Milano, 1989. "meditAzioni", 7 tavole stampate alla macchina tipografica con tecnica inventata, in 50 esemplari, con prefazione di Lea Vergine, Mercato del Sale, "edizioni rare", Milano, 1989.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE:

Balboni Maria Teresa e Rossi Aldo, 'Ugo Carrega', Carucci Editore, Roma, 1976; Balboni Maria Teresa, 'La pratica visuale del linguaggio',

La Nuova Foglio Editore, Macerata, 1977; Ballerini Luigi, 'La piramide capovolta', Marsilio Editore, Venezia, 1975; Ballo Guido, 'Altri sviluppi della poesia visiva', Ottagono 36, Milano, 1975; Ballo Guido, 'La poesia visiva entra nei musei', Ottagono 32, Milano, 1974; Barilli Renato, 'Il riscatto del significante', *Data* IV/15, Milano, 1975; Barilli Renato, 'Quei cinque pennelli che dipingono versi', *L'Espresso*, Roma, 1989; Basilio Reale, 'Tre domande a Carrega', *NAC* 4, Milano, 1973; Bentivoglio Mirella, 'La poesia simbiotica di UC', *Flash Art*, 1970; Bossaglia Rossana, 'Quando il poeta gioca con le parole', *Corriere della sera*, Milano, 1977; Cagnone Nanni, 'Fuori e in basso', in catalogo della mostra alla Galleria Schwarz, Milano, 1970; Castagnotto Ugo, 'Ugo Carrega', *Flash Art* 109, Milano, 1982; Curonici Giuseppe, 'Che cos'è la poesia visiva?', *Corriere del Ticino*, Lugano, 1975; Dorfles Gillo, 'Ultime tendenze nell'arte oggi', Feltrinelli Editore, Milano, 1973; Fagone Vittorio, 'Dello scrivere, dell'immaginare: Ugo Carrega', *Notiziario Studio Marconi* 1/2, Milano 1978; Fertilio Dario, 'Poesia da vedere', *Corriere d'Informazione*, Milano, 1977; Fiori Pedro, 'Poesia visiva', *Goya* 126, Madrid, 1975; Gianni Eugenio, 'Pòiesis', Istituto Statale d'Arte, Arezzo, 1986; Gorgoni Renato, 'Ai poeti visivi la parola

non basta più', Panorama 104, Milano, 1968; Görög Athena, 'Ugo Carrega', Playboy, Agosto 1990, Budapest; Gramigna Giuliano, 'Se la parola diventa immagine', Corriere della Sera, Milano, 1989; Gregotti Magni Carmine, 'Scrivere altro', Design Italia 2, Milano, 1970; Jones Alan, 'Ugo Carrega, visual poetry's state of grace', Arts Vol.66 n°7, New York, 1992; Martini Stelio Maria, 'Ugo Carrega', Voce 12/16, Verona, 1990; Meneghelli Luigi, 'Poesia Visiva', Flash Art 147, 1989; Misson Alain Arias, 'Sei lirici', Voce 8, Verona 1990; Paci Enzo e Battaglia Sergio, 'Sassi e cancellature appesi alle pareti', Tempo XXXV/41, Milano, 1973; Padin Clemente, 'La nueva Poesia', El Popular, Montevideo, 1970; Palazzoli Daniela, 'Poesia visiva', Le Arti, Milano, 1972; Perazzi Mario, 'Ecco la nuova scrittura', Corriere d'Informazione, Milano, 1977; Perfetti Michele, 'La poesia simbiotica', Corriere del giorno, Taranto, 1968; Pignotti Lamberto e Stefania Stefanelli, 'La scrittura verbo-visuale', Editoriale l'Espresso, Roma, 1980; Pignotti Lamberto, 'Sine aesthetica sinestetica', Empiria, Roma, 1980; Sanesi Roberto, 'La poesia visiva è pittura minore?', Arte 223, Milano, 1991; Varley William, 'Visual Poetry', The Guardian, Manchester, 1969; Vergine Lea, 'Poesia visiva e concreta', NAC 5, Milano, 1973.

PRINCIPALI MOSTRE PERSONALI:

- 1970 - Galleria Schwarz, Milano.
- 1970 - Galerie Senatore, Stoccarda.
- 1971 - Galerie Reckermann, Colonia.
- 1971 - Galleria Pourquoi pas?, Genova.
- 1972 - Galleria Blu, Milano.
- 1973 - Galleria La Bertesca, Genova.
- 1973 - Galleria Veste Sagrada, Rio de Janeiro.
- 1974 - Visual Art Center, Napoli.
- 1975 - Galleria Il Canale, Venezia.
- 1975 - Galleria Spazio Arte, Roma.
- 1976 - Mercato del Sale, Milano.
- 1978 - Galerie B14, Stoccarda.
- 1978 - Collegio Universitario Cairoli, Pavia.
- 1978 - Studio Marconi, Milano.
- 1979 - Studio Sant'Andrea, Milano.
- 1980 - Galleria Multimedia, Brescia.
- 1981 - Galleria Taide, Salerno.
- 1982 - Mercato del Sale
- 1983 - Mercato del Sale
- 1984 - Studio Bassanese, Trieste.
- 1984 - Mercato del Sale
- 1985 - Studio Morra, Napoli.
- 1987 - Galleria Unimedia, Genova.
- 1988 - Mercato del Sale, Milano.
- 1989 - Studio Morra, Napoli.
- 1992 - Galleria Unimedia, Genova.

non basta più', Panorama 104, Milano, 1968; Görög Athena, 'Ugo Carrega', Playboy, Agosto 1990, Budapest; Gramigna Giuliano, 'Se la parola diventa immagine', Corriere della Sera, Milano, 1989; Gregotti Magni Carmine, 'Scrivere altro', Design Italia 2, Milano, 1970; Jones Alan, 'Ugo Carrega, visual poetry's state of grace', Arts Vol.66 n°7, New York, 1992; Martini Stelio Maria, 'Ugo Carrega', Voce 12/16, Verona, 1990; Meneghelli Luigi, 'Poesia Visiva', Flash Art 147, 1989; Misson Alain Arias, 'Sei lirici', Voce 8, Verona 1990; Paci Enzo e Battaglia Sergio, 'Sassi e cancellature appesi alle pareti', Tempo XXXV/41, Milano, 1973; Padin Clemente, 'La nueva Poesia', El Popular, Montevideo, 1970; Palazzoli Daniela, 'Poesia visiva', Le Arti, Milano, 1972; Perazzi Mario, 'Ecco la nuova scrittura', Corriere d'informazione, Milano, 1977; Perfetti Michele, 'La poesia simbiotica', Corriere del giorno, Taranto, 1968; Pignotti Lamberto e Stefania Stefanelli, 'La scrittura verbo-visuale', Editoriale l'Espresso, Roma, 1980; Pignotti Lamberto, 'Sine aesthetica sinestetica', Empiria, Roma, 1980; Sanesi Roberto, 'La poesia visiva è pittura minore?', Arte 223, Milano, 1991; Varley William, 'Visual Poetry', The Guardian, Manchester, 1969; Vergine Lea, 'Poesia visiva e concreta', NAC 5, Milano, 1973.

PRINCIPALI MOSTRE PERSONALI:

1970 - Galleria Schwarz, Milano.
 1970 - Galerie Senatore, Stoccarda.
 1971 - Galerie Reckermann, Colonia.
 1971 - Galleria Pourquoi pas?, Genova.
 1972 - Galleria Blu, Milano.
 1973 - Galleria La Bertesca, Genova.
 1973 - Galleria Veste Sagrada, Rio de Janeiro.
 1974 - Visual Art Center, Napoli.
 1975 - Galleria Il Canale, Venezia.
 1975 - Galleria Spazio Arte, Roma.
 1976 - Mercato del Sale, Milano.
 1978 - Galerie B14, Stoccarda.
 1978 - Collegio Universitario Cairoli, Pavia.
 1978 - Studio Marconi, Milano.
 1979 - Studio Sant'Andrea, Milano.
 1980 - Galleria Multimedia, Brescia.
 1981 - Galleria Taide, Salerno.
 1982 - Mercato del Sale
 1983 - Mercato del Sale
 1984 - Studio Bassanese, Trieste.
 1984 - Mercato del Sale
 1985 - Studio Morra, Napoli.
 1987 - Galleria Unimedia, Genova.
 1988 - Mercato del Sale, Milano.
 1989 - Studio Morra, Napoli.
 1992 - Galleria Unimedia, Genova.

- 1993 - Viene invitato alla Biennale di Venezia.
 1993 - Studio XXV, Milano.
 1994 - Galleria Silvano Lodi Jr., Milano
 1994 - Galleira Italcornici, Milano
 1994 - Galleria Libreria Derbylius, Milano
 1995 - Archivio di Nuova Scrittura, Milano

PRINCIPALI MOSTRE COLLETTIVE:

1966 'Esposizione internazionale di poesia sperimentale', Galleria della Sala di Cultura, Modena; 'Semana poesia de vanguardia', Galeria Barandiaràn, San Sebastiàn. 1967 'Concordancia de artes', Festivals de Espana, Valladolid, San Sebastian, Cuena, Cordoba, Sevilla, Bilbao, Santander, Valencia, Barcelona e Madrid; 'Proposte', Teatro Stabile, Torino; 'Rassegna di poesia', Club Turati, Milano. 1968 'austellung und dokumentation visuelleer poesie' 24. internationale hochschulwochen des österreich, alpech, wien, innsbruck; 'Parole sui muri', per le strade di Fiumalbo. 1969 'Coincidenze', Pro Loco, Massafra; 'Esposizione internazionale di poesia avanzata', Centro Suolo, Milano; 'Expo / Internacional de Novissima Poesia', Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato di Tella,

Buenos Aires; 'Exposicion internacional de la nueva poesia', Facultad de humanidades y ciencias, Montevideo; 'Karnhoval - carnevale internazionale degli artisti', Rieti; 'Poesia de vAngUaRdIA', Zaragoza; 'Tool etc', Oblastni Galerie Vysociny, Jihlava, Cecoslovacchia; 'Visuelle poesie', Westfälischer Kunstverein, Munster; 'visuelle poesie', Residenz Salzburg. 1970 'de poesia avnzada', Universidad de Zaragoza; 'Konkrete Poëzie', Galerie de Tor, Amsterdam; 'La poesia degli anni '70', Museo del castello, Brescia; 'La poesia visiva in Italia', Galleria S. Chiara, Brescia; 'Poesia internacional de vanguardia', Galeria Danae, Madrid; 'visuelle poesie', Bilddunghaus Schloss Puchberg. 1971 'La poesia degli anni '70', Museo del Castello, Brescia; 'Sammlung Cremer', Heidelberger Kunstverein; 'sound texts • ? concrete poetry • visual texts', Styedelijk Museum, Amsterdam. 1972 'I denti del drago', Galleria L'uomo e l'arte, Milano; 'Italian Visual Poetry, 1912-1972', Finch College Museum, New York; 'konkretedichtung', Monaco; 'Montreux Espace Situation '72', Montreux; 'Scrittura visuale in Italia, 1912-1972', Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino. 1973 'Contemporanea', Parcheggio di Villa Borghese, Roma; 'Verso una terza dimensione della scrittura', Galleria La Bertesca, Genova. 1974

'Illustrazioni', Galleria Dov'è la Tigre?, Milano;
 'Poesia visiva in Italia, 1962-74', Studio Il Meridione, Catanzaro; 'Poesia visiva internazionale', Galleria Il Canale, Venezia;
 'Prospectiva 74', Museu de Arte Contemporanea, San Paolo.1975 'Fotomedia', Rotonda della Besana, Milan; 'Experiments in visual poetry', Dai-Ichi Gallery, Morioka, Giappone; 'Parlare e scrivere', Galleria La Tartaruga, Roma; 'Un modello perseguito: vedere-guardare-leggere', Galleria Rotta, Genova.1976 'La scrittura', Galleria Seconda Scala, Roma; Studio Sant'Andrea, Milano; Unimedia, Genova; 'Pan - conceptuels', Gallery Maki, Tokio.1977 'La forma della scrittura', Galleria d'arte moderna, Bologna; 'Raccolta italiana di nuova scrittura', Mercato del Sale, Milano; 'Segni nello spazio', Castello di San Giusto, Trieste.1978 'Parola immagine e scrittura', Collegio Raffaello, Urbino.1980 'Informazione '60-'80', Comune di Cento, di Piacenza, di Pieve di Cento; 'Scrittura Attiva', Mercato del Sale, Milano; 'Scrittura attiva: processi artistici di scrittura', Rondottanta, Sesto San Giovanni; 'Cent livres d'artiste italiens', Bibliothèque nationale, Galerie des Estampes, Parigi.1982 'Scrittura attiva: processi artistici di scrittura', Galleria d'arte contemporanea, Suzzara.1985 'La scrittura visuale in Italia, 1960-1970', Studio Morra, Napoli.1987

'-auf ein Wort!', Gutenberg Museum, Mainz;
 'Arte diagonale in Italia', Galleria De Crescenzo, Roma; 'Pittura Scrittura Pittura', La Salerniana, Erice.1988 'Poesia Visiva 1963-1988', Galleria d'Arte Moderna, Verona; 'Sehtexte / Parola Immagine', Museo di Bolzano.1989 'WORTLAUT', Galerie Schüppenhauer, Colonia.1990 'Il Librismo', Fiera Campionaria di Cagliari; 'Il linguaggio simulato', Civica Galleria d'Arte Contemporanea, Torre Pellice; 'Italiana '60'', Studio Marconi, Milano; 'Sei lirici della Poesia Visuale Internazionale', Archivio di Nuova Scrittura, Milano; 'Sine Aesthetica Sinestetica', Galleria Empiria, Roma; 'Visual Poetry', Otis/Parsons Gallery, Los Angeles.1991 'Parola immagine', Museo di Gallarate.1992 'Fluxus Zaslak', Budapest; 'Grafica dalle collezioni provinciali', Museo d'arte moderna, Bolzano.1993 'Poesure et Peintrie', Museo di Marsiglia.1994 'Lo spazio della scrittura', Istituto Italiano di Cultura, Parigi e Lille, Museo Epper, Ascona.1995 'Lo spazio della scrittura', Accademia Carrara, Bergamo.

Finito di stampare
nel mese di aprile 1995
dalla Litografia Solari
Peschiera Borromeo (Milano)

L'eterno rincorrersi tra la componente materica del segno e la sua dimensione significativa è stato indagato da Ugo Carrega sin dai primissimi anni Sessanta, giungendo ad un'ipotesi, non soltanto di sintesi, ma di vera e propria simbiosi dei due elementi. Il processo di scambio tra universi di linguaggio (la parola e l'immagine), ma anche tra la componente lirica e quella analitica, si fa centro dell'opera. Alla base di questa operazione troviamo, da una parte, un movente squisitamente letterario con gli immancabili riferimenti a «maestri celesti» come Pound, Joyce e Borges (figure paradigmatiche di tutta una tradizione di letteratura della letteratura). Dall'altra sta la necessità di restituire un corpo fisico alla parola e al concetto poetico, attraverso l'inevitabile attrito tra la mente e la mano, fra la componente materiale e l'idea, rifacendosi alle intuizioni di Duchamp e di Breton.

Giorgio Zanchetti, nato a Siena nel 1966, vive a Milano e si occupa di critica e di storia dell'arte. Dal 1991 collabora con la Cattedra di Storia dell'arte contemporanea dell'Università Cattolica. È conservatore dell'Archivio di Nuova Scrittura.