

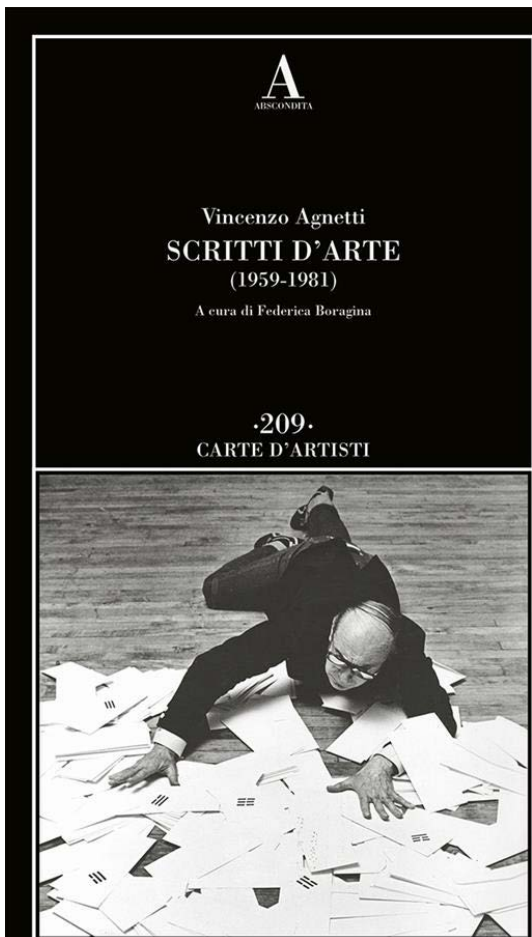
VIVIANA TRISCARI

Vincenzo Agnetti, Scritti d'arte (1959-1981)

È uscita nel 2024 per i tipi Abscondita la raccolta degli *Scritti d'arte* di Vincenzo Agnetti. Il volume, curato da Federica Boragina, con una postfazione di Marco Meneguzzo (*La deposizione del pensiero*) e una nota di Germana Agnetti, fa parte dell'iconica collana Carte d'artista e include gli scritti di Agnetti redatti tra il 1959 e 1981. Come spiega la curatrice nell'*Introduzione* al volume, gli estremi cronologici coincidono con quelli della sua militanza artistica e con la scelta di abbandonare la pratica pittorica ancora legata ai modi dell'informale. Nel 1959 Agnetti decide infatti di dedicarsi alla scrittura «sia essa teorica, ossia volta a delineare la propria poetica, sia essa critica cioè orientata a definire il proprio posizionamento rispetto al contesto artistico contemporaneo o ancora, ad accompagnare l'opera di amici artisti in occasione di mostre e pubblicazioni» (p. 11).

Il libro consta di quattro sezioni, più una quinta in cui sono raccolte alcune interviste rilasciate dall'artista (*Come stanno le cose. Interviste a Vincenzo Agnetti*). Boragina, nel testo di apertura, delinea i caratteri fondamentali di ognuna: se negli *Scritti proposizionali* e negli *Interventi spontanei per alcuni amici* l'«attitudine teorica e critica» è innervata «da sfumature e suggestioni poeti-

Fig. 1 Copertina del volume di Vincenzo Agnetti, *Scritti d'arte (1959-1981)*, a cura di Federica Boragina (Abscondita, 2024). In copertina: Vincenzo Agnetti, *Quattro titoli / Surplace*, 1979-1980 (particolare). ©Abscondita



che», più forte si mostra la matrice concettuale all'interno delle *Inserzioni anonime*, insieme di testi pubblicati negli anni Settanta sulle pagine della rivista «Data». Una selezione di stralci dal *Rammentatore critico* (1971), corpus per la maggior parte inedito di schede dedicate ai propri lavori, è qui pubblicata nell'omonima sezione accanto ad altri contributi apparsi in cataloghi o riviste, tutti contrassegnati da un'intonazione esplicativa e accomunati dalla volontà di far entrare il lettore all'interno di un complesso, spesso criptico, laboratorio mentale. Nel *Rammentatore* Agnetti insiste infatti «sulla genesi teorica del proprio operare, sottolineando come le opere, una volta compiute, altro non siano che dei “rammentatori”, ossia dei rimandi a quella genesi concettuale» (p. 142).

La curatrice inserisce prima di ogni sezione e sottosezione anche una nota storico-critica utile a contestualizzare i diversi momenti della scrittura di Agnetti all'interno della sua parabola artistica e critica. Da ultimo, Boragina spiega anche i motivi di talune esclusioni: non trovano difatti posto tra le pagine del volume «le scritte che compaiono sulle opere, i canovacci delle operazioni di teatro statico e i testi letti durante le performance» (p. 12). La ragione – ci viene detto – risiede nel trattamento che Agnetti riservava alla parola situata ‘dentro’ l'opera, spazio-tempo nel quale essa abdicava alla sua natura logico-razionale per farsi di volta in volta «intonazione», «suggestione», «lampro» (p. 13). Ma la scrittura in quanto pratica, come annota Meneguzzo nella postfazione, è stata per Agnetti una costante di tutta la sua vita, strumento di «dilatazione» del pensiero e cioè scrittura sull'arte e sugli artisti e al contempo anche modalità espressiva autonoma (vengono ricordati a proposito il «romanzo» *Obsoleto* edito nel 1967 all'interno della collana Denarratori di Vanni Scheiwell e le poesie contenute in *Machiavelli 30* del 1978). D'altronde, il contesto storico-artistico e la categoria della *concettualità* entro cui l'opera agnettiana si colloca non consentono (e anzi non richiedono) semplicistiche distinzioni circa le possibilità d'impiego e di sperimentazione attraverso la parola scritta. A quell'altezza, il linguaggio ‘dell'arte’ e il linguaggio ‘sull'arte’ sono spesso omologhi, altamente formalizzati e ideologizzati, dovendo reggersi sui medesimi, antinomici, principi: «il politico e l'oggettivo» (Meneguzzo, p. 233).

Tuttavia, gli aspetti dell'operare di Agnetti che i testi raccolti nel volume mettono in rilievo, e che l'apparato curatoriale ci aiuta meritoriamente a cogliere, sottolineano anzitutto i tratti particolari di una ricerca che si mostra affine ma non uniforme rispetto al panorama coevo. Il primo di questi concerne la qualità sottilmente divergente della poetica auto-

riale rispetto alle forme dominanti del concettualismo nordamericano e dello sperimentalismo della neoavanguardia letteraria. Scarto identificato, ad esempio, nell'uso della contraddizione accanto alla tautologia («La tautologia è statica: ridice in amplificazione. La contraddizione è dinamica: si assale e assale», p. 81) e nell'inserzione di un quoziente emozionale all'interno del registro analitico, algebrico, di un'arte che si voleva liberata dal soggetto e che, per ciò, si pretendeva liberata *tout court* («Di fronte agli oggetti la verità è una sola, è che solo noi siamo il corpo e il perimetro delle cose. Lo esige il nostro stato cosciente», p. 83). Liberazione che nel caso di Agnetti è stata davvero radicale, essendosi concretizzata in un'«assenza», l'«assenza completa», come la definisce nell'intervista a Tommaso Trini, a proposito del periodo di nomadismo e silenzio passato nel deserto come tecnico elettronico. Una fase rivendicata più volte, motivata dalle urgenze di una «vocazione» al distacco e alla ribellione, attraverso cui ha potuto inverarsi il primato della «vita trascorsa» sul percorso d'artista («L'inquinamento si verifica quando l'essere è sostituito dall'elenco delle opere fatte», p. 231). Si tratta di una postura che, nonostante le differenze, ci rimanda col pensiero a quella, radicalissima, di una ex critica quale fu Carla Lonzi.

Il secondo aspetto, più generale, riguarda la già citata ubiquità della scrittura nella sua opera e il riconoscimento della dimensione polivalente della stessa. Si veda, a titolo di esempio, lo scritto proposizionale «*In allegato vi trasmetto un audiotape della durata di 40 minuti*» pubblicato su «Data» nel 1974. Il testo, che l'anno precedente era stato parte di un'operazione di teatro statico (e che dunque nasceva come opera d'arte), mette insieme l'analisi dello scenario artistico del tempo e una personale dichiarazione di poetica. Qui Agnetti, dopo aver discusso la pratica di artisti quali Kosuth, il collettivo Art & Language, Buren, Arakawa, conclude sostenendo la necessità di oltrepassare «il concetto di “arte come idea” fine a sé stessa», rinunciando al verticalismo dell'*inventio* di marca duchampiana in favore di una «condizione orizzontale dell'arte», ovvero la sua elevazione a «momento di riflessione» rivolto «al perché delle cose e dei gesti...» (p. 75). Anche negli *Interventi spontanei per alcuni amici* Agnetti non veste né «panni di artista, né quelli di critico» (p. 86), piuttosto – come scrive Boragina – questi scritti testimoniano l'estensione della sua «esperienza di spettatore d'arte ai confini della complicità e del transfert creativo» (*ibidem*), dismettendo la separazione tra teoria e critica e insieme quella tra la propria e l'altrui ricerca (il riferimento è ad artisti e amici quali Manzoni, Castellani, Melotti *et al.*).

L'opera concettuale di Agnetti, la sua idea della scrittura «come principio e destinazione, come strumento e obiettivo, in una continua compenetrazione osmotica fra teoria e prassi» (Boragina, p. 16), ci consente di fare un salto cronologico ed ermeneutico poiché col suo *modus* anticipa categorie analitiche coniate nell'iper-contemporaneità per inquadrare le produzioni ibride di molti artisti-scrittori: mi riferisco al fenomeno che Jean-Max Colard ha identificato con l'etichetta di *littérature plasticienne* o alla teorizzazione di una *littérature conceptuelle* elaborata da Pascal Mougin. Da queste prospettive, la separazione vocazionale cessa di farsi discriminare, accogliendo la complessità di una prassi che è insieme artistica, letteraria, critica, e umana. L'oggetto artistico – la cui esistenza è divenuta un fatto accidentale – funziona per Agnetti come un dispositivo elastico, è infatti «deposizione del pensiero» e successivamente «dilatazione» dello stesso in discorso, secondo un processo equivalente e reversibile. «Io scrivo delle cose dalle quali ricavo i miei quadri che a loro volta mi sono di stimolo per altri scritti...» (p. 227).