

Il presente dell'arte

diretta da

Antonello Tolve e Stefania Zuliani

I saggi pubblicati nella Collana *Il presente dell'arte* sono sottoposti al giudizio preliminare del Comitato scientifico e, in seguito, a quello di due *blind referees*. Ciò significa che ogni proposta accettata in esame da parte del Comitato scientifico non comporta alcun impegno di pubblicazione. Solo una volta ottenuta l'approvazione da parte del Comitato scientifico, i saggi vengono sottoposti al giudizio di due studiosi dell'argomento proposto, individuati dallo stesso Comitato scientifico.

COMITATO SCIENTIFICO

Christine Bernier, Université de Montréal
Elisabetta Cristallini, Università della Toscana
Angelo Trimarco, Università di Salerno

Tomaso Binga
Scritture viventi

a cura di

ANTONELLO TOLVE
e STEFANIA ZULIANI

Plectica

In copertina:
Tomaso Binga
photo © Dino Ignani

© 2014 by Plectica editrice s.a.s.

Via Medaglie d'oro, 32 - 84132 Salerno
info@plectica.it
www.plectica.it

Riservati tutti i diritti, anche la traduzione,
in Italia e all'estero

Indice

<i>Come un'autobiografia</i> di Tomaso Binga	7
<i>Binga artista totale</i> di Stefania Zuliani	11
<i>Il doppio di sé e la filosofia della performance nella parola/azione</i> di Pierfrancesco Giannangeli	23
<i>Dal nome alla cosa</i> di Lorenzo Mango	33
<i>Nel corpo della parola poetica</i> di Antonello Tolve	41
<i>Tomaso Binga. Bio-bibliografia ragionata</i> a cura di Antonello Tolve e Stefania Zuliani	51
Antologia critica	65

Come un'autobiografia*

di TOMASO BINGA

IO: tomaso binga, sono nata a Salerno nel secolo scorso, ma vivo e lavoro a Roma. Attratta fin da bambina dalla letteratura (le mie prime poesie risalgono all'età di dieci anni), ho iniziato a lavorare nel campo artistico fin dai primi anni sessanta, ma sono uscita allo scoperto solo nel '71, nel pieno del fervore femminista, assumendo in arte, ironicamente e provocatoriamente, un nome maschile. Da allora la mia ricerca si è sviluppata, sempre con grande coerenza, nell'ambito della *Scrittura Verbo Visiva* e della *Poesia sonoro-performativa*. Dopo le prime esperienze di scrittura desemantizzata (1971), ho proposto sagome del mio corpo come lettere alfabetiche, *Scrittura Vivente* (1976), avvalendomi anche del mezzo fotografico. Nel '78 sono approdata alla Biennale di Venezia con una nuova esperienza scritturale: il *Dattilocodice*. Nel-

* Il testo è stato pronunciato in occasione dell'Honoris Causa che l'Accademia di Belle Arti di Macerata, presieduta da Evio Hermas Ercoli e diretta da Paola Taddei, ha conferito all'artista il 24 ottobre 2013, accompagnato dalla Lectio di Stefania Zuliani, da una mostra, *Scritture Viventi*, a cura di Antonello Tolve e Stefania Zuliani, e da una performance dell'artista, *Con 40° all'ombra e 98 di umidità*, a cura di Pierfrancesco Giannangeli.

l'85 ho stipulato un armistizio tra Scrittura e Pittura con il *Biographic* che ho presentato alla XI Quadriennale di Roma. Armistizio stroncato nel '91, con l'inizio della guerra del golfo, dalla forza irrompente della scrittura poetico/performativa di *Riflessioni a puntate*, evento epistolare-sonoro di denuncia sociale, durato un anno.

Una mia dichiarazione di poetica, urlata attraverso i megafoni, esplicativa del mio lavoro di quegli anni, così recitava: *Non sono un uomo / Non sono una poetessa / Scrivo ma non so leggere / Il mio corpo è anche il corpo della parola. E ancora: Contro il costume che attribuisce un significato maschile al lavoro dell'artista, io sono una cartuccia e va...sparata!*

Anche la produzione successiva dalla fotografia alla pittura, dal digitale alla performance, è improntata sulla centralità del linguaggio. Le mie opere vogliono soprattutto stupire ma anche far riflettere un pubblico, prevalentemente distratto, sul vero significato del *sense* e del *non sense* inscritto in una immagine, in una poesia, in una performance dove la voce e il ritmo diventano corpo della parola.

Questa pratica dell'arte che ha accompagnato tutto il mio percorso artistico, ha trovato nell'uso della parola, del gesto e del corpo, un suo esito organico. Dalle prime performance affidate al gesto *Vista Zero* (1972), al gesto e alla scrittura *Nomenclatura* e *l'Ordine Alfabetico* (1973-74) sono passata nel 1977 con *Poesia Muta*, *Ti scrivo solo di Domenica* e *Io Sono una Carta* a performance poetiche affidate esclusivamente alla sonorità della parola di chiaro segno femminista e di denuncia di

tutte le più scottanti problematiche sociali. Ho rivalutato i valori ritmici e timbrici della parola per dare calore e colore alle armonie del verso dove il significato e il significante s'intrecciano e si alternano in un continuo e controllato gioco di prevariazioni. Ironia e grottesco, denuncia e dissacrazione, *non sense*, luogo comune e il sonoro più stereotipato del mondo tecnologico sono stati gli ingredienti principali delle mie poesie performative che con la poesia sonora si sono arricchite della energia corporea necessaria a stabilire un tramite più diretto tra il testo e il fruitore.

Benché docente/semprè/presente presso l'Accademia di Belle Arti di Frosinone, ho partecipato a innumerevoli manifestazioni tra mostre, rassegne, festival di poesia sonora e performativa, in molte città italiane e straniere.

Binga artista totale

di STEFANIA ZULIANI

«L'artista non è uomo né donna ma una persona senza età, senza nazionalità: appartiene al mondo»: è da questo convincimento che muove il percorso di ricerca di Tomaso Binga, un'avventura d'arte e di vita che ha intrecciato discorsi complessi, un'esperienza di confine e di sconfinamento che fin dai primi anni settanta ha trovato spazio e riconoscimenti nelle più prestigiose sedi nazionali e internazionali, dalla Biennale di Venezia alla Quadriennale di Roma, dal Festival Internazionale di Lione al Festival del Polipoesia di Barcellona, senza dimenticare la partecipazione alla XVI Biennale di San Paolo in Brasile e la grande retrospettiva al Museo Laboratorio di Arte contemporanea della Sapienza nel 2005. Scandito da numerose occasioni internazionali, l'itinerario espositivo di Binga si è mosso fuori da ogni logica di consumo, evitando i circuiti di facile mercato, privilegiando piuttosto la coerenza della direzione di ricerca anche a costo di un'apparente inattualità, una scelta coraggiosa che negli ultimi anni è stata confortata dall'ingresso delle sue opere nelle collezioni di importanti musei d'arte contemporanea, dal MART di Rovereto al MADRE di Napoli.

Un riconoscimento che premia, finalmente, qua-

rant'anni di attività artistica rigorosamente aperta alle ragioni della sperimentazione, al tradimento e alla ridefinizione delle regole, al divertimento, che è spostamento di prospettive nel linguaggio e nella vita, all'ironia che svela e illumina verità scomode o dimenticate. Fin dal gesto inaugurale di scegliere per la propria identità di poeta e d'artista un nome maschile, Tomaso Binga ha infatti fatto dello spiazzamento, dell'infrazione o, meglio, dello svelamento e della trasformazione (della rifondazione) del canone il movente della sua ricerca, inquietata eppure sempre riconoscibile nel suo essere schierata, nel suo impegno a costruire il nuovo, nel suo lavoro di artista come pure nella sua attività di docente all'Accademia di Belle Arti di Frosinone, dove ha precocemente insegnato di Arte e mass media.

Fin dagli esordi della sua attività d'artista, quando accanto all'utilizzo del polistirolo, assunto come materiale di scarto, contenitore svuotato da risignificare e restituire al circuito della comunicazione, è la performance a offrirsi come spazio di visioni alterate e insubordinate (*Vista Zero* è l'azione proposta nel 1972 alla VI Rassegna d'Arte contemporanea ad Acireale e trasmessa in diretta all'esterno dello spazio espositivo), Tomaso Binga lavora infatti a sperimentare nuove possibilità per la scrittura, elemento fondante della sua ricerca: «io – ha scritto l'artista – lavoro sulla scrittura. Non voglio inventare un nuovo codice, ma tentare un processo di desemantizzazione del codice verbale e una sua risemantizzazione diversa [...] la mia è una scrittura subliminale, nel senso che essa agisce (vorrei che agisse) dentro di noi senza essere di-

stratti dal significato corrente delle parole e senza essere frastornati dal suono delle parole stesse»¹.

Scrittura Asemantica era appunto il titolo della mostra personale del 1974 che, accompagnata dal testo critico di Ermanno Migliorini, presentava alla storica Galleria L'Obelisco di Roma un esercizio scritturale in cui si operava non la cancellazione della scrittura ma si proponeva una scrittura come cancellazione, secondo una prospettiva di rovesciamento che sarà sempre la cifra del lavoro di Binga, attenta a individuare e a praticare inediti spazi d'incontro fra la parola, il gesto, il corpo in un lavoro di scrittura che si muove sempre ai margini, che sta sempre sul limite, corrodendo il rigore dei generi (la poesia, la pittura, la performance), contravvenendo ad ogni rigida, stabile e, quindi, autoritaria identità, anche di genere, nella certezza che è nella mescolanza e nell'ibrido, nell'impuro che si dà ogni autentica possibilità di arte e di vita: «il mio estremo esperimento/è sparare sul commento/rovesciare le convenzioni, azzardare le utopie/pedinare suoni e azioni/intrecciare anomalie» ha affermato sonora Binga nei versi ritmati di *mut/azioni in/oiza TUM*².

È in questa prospettiva di negazione o, meglio, di mutazione, di ogni convenzione identitaria che la presenza del pensiero femminista, la difesa del *Valore vaginale* (è questo il titolo di una raffinata

¹ Tomaso Binga, *Il mio nome maschile*, in G. Dorflès, E. Maurizi, *Tomaso Binga, il Corpo della Scrittura*, cat. della mostra, Macerata 1981, pp. 11, 14.

² La poesia, del 2004, è raccolta in Tomaso Binga, *Valore vaginale*, Prefazione di G. Dorflès, Edizioni Tracce, Pescara 2009, p. 59.

raccolta di poesie edita nel 2009), s'inserisce all'interno della riflessione in immagini, gesti, parole di Binga, innervando un processo mai concluso di eversione dalle convenzioni, dalle prescrizioni, estetiche e sociali, secondo un movimento di distruzione e di ricostruzione del senso che segna l'intero corso della ricerca di Tomaso Binga, ritrovandosi nelle sue scritture, a un tempo silenziose e sonore come nelle sue performance, nelle pagine preziose dei suoi libri d'artista e nell'attività culturale del Lavatoio Contumaciale, lo spazio romano che dal 1974 Bianca Menna dirige con passione e curiosità, e della Fondazione Filiberto Menna, di cui è vicepresidente dal 1992.

Essere in contumacia è del resto la condizione che più di ogni altra appartiene all'esperienza di Tomaso Binga, artista e poeta, perché la sua poesia è, davvero, poesia in contumacia, come recita il sottotitolo di un sorprendente volume realizzato assieme a Vito Riviello nel 2004, perché, da sempre, quella di Tomaso Binga è poesia ribelle, latitante, distante dal "poeta precotto, dal verso scotto", è poesia che si sottrae alla cattura, è davvero parola in movimento che sfugge ad ogni ovvietà, ad ogni preconetto e pregiudizio, è poesia, è arte che sta sempre altrove, sempre dove non ci aspettiamo, è pratica di contagio e di provocazione che non si limita a decostruire il buon senso comune ma vuole proporre un punto di vista diverso, inatteso, un nuovo significato capace di energie più vere, segrete, spiazzanti.

È una tensione costruttiva che riconosciamo nelle azioni degli anni settanta, fortemente orientate a denunciare con ironia dissacrante e a volte

amara il privilegio della condizione maschile: come non ricordare le celebri nozze tra Bianca Men-
na e Tommaso Binga celebrate al centro D di Cam-
po dei Fiori nel 1977, una performance tanto poe-
tica quanto corrosiva che ha anticipato esperienze
e proposte attiviste maturate nell'ambito di quello
che Douglas Crimp ha definito un postmoderni-
simo di resistenza (e basterà citare, tra le tante, le
azioni e gli interventi delle Guerrilla Girls alla me-
tà degli anni '80 negli States). Un'intenzione di de-
nuncia e di critica che segna anche il lavoro artistico-
epistolare della durata di un anno chiamato *ti
scrivo solo di domenica* perché solo la domenica
«è l'unica giornata femminile della settimana»,
come pure i lavori degli anni ottanta (il confessore
elettronico del 1989 è uno degli episodi più signi-
ficativi) o ancora le *Riflessioni a puntate*, un lavo-
ro iniziato nel gennaio del 1991 con la guerra del
golfo e durato un anno intero, particolarmente si-
gnificativo per la sua capacità di coinvolgimento
(una cartolina veniva spedita ogni mese a 280 per-
sone di tutto il mondo) e per la sua capacità di leg-
gere e riscrivere il presente, le sue lacerazioni (la
dodicesima cartolina era dedicata agli involontari
di guerra).

Del resto, l'adesione critica alle contraddizioni
del presente, alla storia e alla cronaca della nostra
impossibile contemporaneità è un tratto distintivo
del lavoro di Tomaso Binga, davvero artista della
vita moderna nell'accezione proposta da Baudelai-
re nei suoi scritti sull'arte, ovvero artista che lavo-
ra il linguaggio ed, assieme, l'altro dal linguaggio,
ciò che appartiene al presente, alla vita e alla storia
del nostro tempo (e *La storia* è il titolo di una del-

le poesie più note e più efficaci di Tomaso Binga). Un presente doloroso che entra anche nelle scritture più recenti con la forza e la violenza delle sue contraddizioni, contraddizioni che Tomaso Binga trasforma e traduce, senza mai banalizzarle, con l'intelligenza dell'ironia, con la serietà del gioco, quel gioco che, ha detto Caillois, non è solo competizione e sfida al caso ma vertigine, ribaltamento di ogni stabile coordinata, energia gratuita e per questo eversiva³.

E la lezione eversiva (ma anche costruttiva) delle avanguardie storiche è sicuramente attiva in Tomaso Binga, che condivide l'irriverenza del futurismo, l'intenzione critica dissacrante e tagliente che animava le serate del cabaret Voltaire, di un dadaismo che, lo ha chiarito definitivamente Filiberto Menna, compagno di vita e di pensiero di Tomaso Binga, non è soltanto negazione ma anche edificazione di nuovi orizzonti, estetici ed etici. È *Profezia di una società estetica*, per citare uno dei libri più significativi di Filiberto Menna, un fondamentale saggio sull'avanguardia e sul movimento moderno del 1968 che in esergo portava una indimenticabile citazione di Majakovskij: *Per l'allegria il pianeta nostro è poco attrezzato. Bisogna strappare la gioia ai giorni futuri*.

L'obiettivo di Tomaso Binga, della sua pratica dell'arte indisciplinata quanto misurata e consape-

³ F. Menna, *Profezia di una società estetica. Saggio sull'avanguardia artistica e il movimento dell'architettura moderna*, I ed., Lerici Editore, Milano 1968. Nuova edizione ampliata, intr. di G. Cantillo, postfazione di A. de Angelis, nota biografica di S. Zuliani, Editoriale Modò, Milano 2001.

vole, è davvero attrezzare il mondo per la felicità futura, dare al mondo un respiro di speranza, di utopia quotidiana. Quotidiana, sì, ma comunque capace di agire sul tessuto sociale, affrontando gli accadimenti che mutano il corso della storia come pure il vissuto dei singoli: quella che orienta il pensiero e l'arte di Binga è, in ogni caso *grande* utopia, utopia d'avanguardia, molto distante dalle piccole, e spesso meste utopie di cui è intrecciata la cultura postmoderna, oggi ormai al suo declino. Perché piuttosto è nel solco della tradizione moderna della *Gesamtkunstwerk*, dell'opera d'arte totale che, ha notato Angelo Trimarco, non è tanto (soltanto) incrocio dei linguaggi ma interferenza, impossibile quanto necessaria, tra arte e vita⁴, che si muove la ricerca di Tomaso Binga, esperienza di totalità che si esprime nell'impegno costante a ripensare – a corrodere e rifondare – lo statuto dell'arte e della poesia, a restituire ad essa il suo senso originario che è quello di un “fare”, di una pratica critica e creativa, ovviamente impertinente, che, secondo differenti strategie, interviene nel presente e lo trasforma. Che siano poesie *in forma di comizio*⁵, per citare il titolo di una raccolta del 2008 in cui erano presenti testi di Binga accanto a quelli di Elio Pagliarani, di Lamberto Pignotti, di Edoardo Sanguineti, tra gli altri, o che abbia la struttura antica e inflessibile del sonetto o, ancora, che inventi le sue rime seguendo un flusso sonoro

⁴ A. Trimarco, *Opera d'arte totale*, Luca Sossella Editore, Roma 2001.

⁵ *Poesia a comizio*, a c. di M. Carlino e F. Muzzioli, Empiria, Roma 2008.

che non rinuncia mai alla sfida del significato, le poesie di Tomaso Binga riconoscono la centralità del segno, un segno che, ha scritto qualche anno fa Lorenzo Mango, fra i suoi lettori più attenti e assidui, è una «zona intermedia», luogo di congiunzione in cui confluiscono la ragione e la passione, fusi nella tensione mai quieta del poetico⁶. Per Tomaso Binga, poesia scritta, poesia visiva e poesia detta, messa in scena, sono scansioni di una stessa idea: del progetto di negare ogni separatezza, ogni distinzione radicale, fra letterario, visivo e movimento drammatico perché nel segno $A=B$, come recita il titolo di un lavoro poetico del 1990. D'altro canto, che la poesia visiva non sia né pittura con le parole né una poesia con le figure, ma interazione e non semplice convivenza orizzontale sulla pagina ce lo ha insegnato Paul Valéry il quale scriveva che «Accanto e al di là della lettura stessa, esiste e sussiste l'aspetto d'insieme di ogni cosa scritta. Una pagina è un'immagine. Essa dà un'impressione globale, presenta un blocco o un sistema di blocchi e di strati, di neri e di bianchi, una macchia di forma e intensità più o meno felici. Questo secondo *modo di vedere*, non più successivo e lineare e progressivo come la lettura, ma immediato e simultaneo, permette di avvicinare l'arte tipografica all'architettura»⁷. Alla pittura, aggiungo io, pensando a Binga. E *ScriptaPicta* è

⁶ L. Mango, *Poesia dell'immagine*, in S. Lux, M.F. Zeuli, *Tomaso Binga. Autoritratto di un matrimonio*, Gangemi Editore, Roma 2005, p.15.

⁷ P. Valéry, *Le due virtù di un libro* in Id., *Scritti sull'arte*, trad. it. di V. Lamarque, Tea, Milano 1986, p. 75.

appunto una serie di opere che Tomaso Binga ha realizzato negli anni novanta, collage e acrilico su carta in cui «la scrittura si nutre del colore e il colore della scrittura, l'immagine astratta fa da pendant alla scrittura astratta, rendendo ancora una volta esplicita la complementarità dei linguaggi di Tomaso Binga»⁸.

La sua scrittura però non si misura soltanto con la superficie della pagina, la sua scrittura trasgredisce l'orizzontalità del foglio per prendere corpo, per farsi corpo – e *Il corpo della scrittura* s'intitolava la mostra che Tomaso Binga tenne proprio qui, a Macerata, nel 1981 – perché ha dichiarato in maniera inequivocabile Binga “il mio corpo è anche il corpo della parola”. Lo attestano le opere, fra le più note e significative della vasta produzione di Tomaso Binga, della serie *Scrittura vivente* la cui articolazione principale è *l'Alfabetiere murale*, realizzato nel 1976 in cui, ha precisato Tomaso Binga: «a fare da supporto, anzi a trasformarsi nei segni alfabetici di una scrittura vivente, è il mio corpo, privo di qualsiasi connotazione sociale. (...) Si tratta di una scrittura inscritta, scritta direttamente col corpo che, affrancandosi dalla tirannia del segno, diventa essa stesso segno. Si tratta di un segno-gesto che tenta di conferire alla scrittura un senso più globale, una fisicità più concreta e nello stesso tempo una polivalenza di significati da opporre a ogni specializzazione riduttiva»⁹. Un farsi corpo della scrittura che si traduce, naturalmente,

⁸ M. Francesca Zeuli, *ScriptaPicta*, in S. Lux, M.F. Zeuli, *Tomaso Binga. Autoritratto di un matrimonio*, cit., p. 118.

⁹ Dichiarazione di Binga pubblicata in *ivi*, pp. 111-112.

anche nella pratica, mai abbandonata, della performance, declinata secondo modelli differenti, che sempre più spesso implicano l'ibridazione, la collaborazione creativa con altri artisti-poeti, musicisti, performer.

Che l'arte sia, per Tomaso Binga, luogo di incontro e di confronto non è, va sottolineato, un'acquisizione recente: «ho sempre cercato il coinvolgimento con le cose, con le persone, con tutto quello che mi circondava»¹⁰ e questa apertura al dialogo si è manifestata anche nella partecipazione a collettivi di lunga o breve vita, penso al gruppo Avanzo nato nel 1982 e soprattutto al gruppo BAOBAB fondato nel 1994 assieme a Giovanni Fontana, Arrigo Lora Totino, Maurizio Spatola, con cui molte sono state le avventure condivise. Un'esigenza di rompere la solitudine auratica dell'artista, di fare dell'arte un processo corale che ha dato vita anche a numerosi progetti creativi – *Racconti/colorati*, *Cravatta d'Artista ai quattro venti*, *Colori/Sonori*, *Sapori colorati* sono fra questi – che coinvolgendo attivamente artisti, operatori, critici, amici d'arte e di vita in azioni e interventi artistici hanno per alcuni versi anticipato modalità relazionali e partecipative oggi ampiamente diffuse e praticate. Un'opzione ovviamente animata da quella «vis ironica» grazie alla quale, ha scritto Gillo Dorfles, Tomaso Binga riesce sempre a sfuggire dal «conformismo artistico in agguato»¹¹ che conferma come in ogni sua forma e manifestazio-

¹⁰ Ivi, p. 100.

¹¹ G. Dorfles, *Dalle performances alla "vera" poesia*, in Tomaso Binga, *Valore vaginale*, cit., p. 6.

ne la pratica artistica e poetica di Binga non sia mai una dichiarazione, una presunzione ma sempre una domanda, una possibilità di verità. Una possibilità che va comunque giocata nell'azzardo, attraverso istanti di rischio che implicano la presenza dell'artista, la sua voce, in cui l'astrazione del logos s'incarna, dando corpo a quella che Adriana Cavarero ha definito la «semplice verità del vocalico»¹². La verità ha bisogno di aria e gesto, va accentuata, vissuta: è «una pratica di ritmo: respiro, gesto, musicalità. Una respirazione, dunque. Far danzare le parole e dar loro potere, consistenza di corpi in movimento»¹³, ha scritto Georges Didi-Huberman. Un gioco, una danza, una poesia che Tomaso Binga non smette di sperimentare e di trasformare nelle sue opere, scritture, oggetti, gesti che preferiscono osare l'aperto della vita, misurandosi senza paura con lo spazio di tutti.

¹² «La semplice verità del vocalico fa cadere le corone senza che nemmeno se ne senta il tonfo». A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 13.

¹³ G. Didi-Huberman, *Gesti d'aria e di pietra. Corpo, parola, soffio, immagine*, trad. it., Edizioni Diabasis, Reggio Emilia 2006, p. 13.

*Dal nome alla cosa**

di LORENZO MANGO

Ci sono dei nomi, legati alle vicende artistiche e culturali, e tanto più se questi nomi le *intitolano* o le definiscono, che sembrano portare racchiuso in sé il portato di una metafora, il sapore di un riferimento nascosto o allusivo, l'eco di una qualche memoria. Quello del Lavatoio contumaciale è uno di quei casi. Quando lo senti nominare non puoi fare a meno di pensare che nella scelta del nome ci sia una allusione da scoprire. Il Lavatoio, e più in specifico quel particolare Lavatoio in cui si lavavano i panni dei malati durante le epidemie, è una buona idea per un centro d'arte contemporanea: e se c'entrasse la *peste* di Artaud, o il senso di malessere e malattia di tanta arte del comportamento, o se volesse evocare, ancora, una sorta di lavacro iniziatico, così che l'esperienza dell'arte divenga un passaggio cruciale e fondante del vissuto, infrangendo quella barriera fra arte e vita tanto in odio agli artisti moderni, almeno a partire, per ragioni diverse, da Rimbaud e Duchamp? Bene. Il Lavato-

* Il testo di Lorenzo Mango è stato scritto nel 2004, per i 30 anni del Lavatoio Contumaciale di Roma e apparso, con lo stesso titolo, in *Lavatoio Contumaciale. I trenta Anni del Centro 1974-2004*, Edizioni Il Filo, Roma 2004, pp. V-VIII.

io contumaciale si chiama così, perché i locali in cui ha sede erano, in origine: un lavatoio contumaciale.

E allora? tutto il resto erano fole, chiacchiere, invenzioni cervelotiche, fantasmi di menti ubriache di intellettualismo artistico?

Se sono voluto partire così da lontano, da una via che può apparire traversa e oscura, per introdurre i trent'anni del Lavatoio contumaciale è perché il gioco di slittamenti, di ambiguità, di smarrimenti semantici legati al suo solo nome, in fondo mi sembrano rispecchiare, per più versi, l'atteggiamento umano, culturale ed artistico che motivarono Tomaso Binga (vale a dire Bianca Menna) e con lei Filiberto Menna ad aprire un centro d'arte contemporanea.

Il Lavatoio è stato, ed è, anzitutto un luogo di incontro di amici, quelli *vecchi*, quelli di sempre, e quelli che, mano a mano, si sono aggregati, venendoci, magari, la prima volta per passare una sera. Amici che si incontrano attorno all'arte, ai discorsi che ad essa sono legati, alle sperimentazioni (vecchie e nuove), ma che si trovano assieme soprattutto, o almeno in primo luogo attorno al *gioco* dell'arte. Lì dove il termine gioco non va inteso in termini limitati e limitativi ma come una delle caratteristiche, o se si vuole anche delle *stravaganze* dell'arte contemporanea. Ma che vuol dire che l'arte entra ed è entrata nel Lavatoio contumaciale in rapporto col gioco? Anzitutto che, a volte, il fatto estetico era letteralmente giocato con leggerezza e disinvoltura, senza paludamenti o mascheramenti iniziatici, di modo che fosse presentato come qualcosa di vicino e di prossimo, pur nella sua no-

vità e, magari, nel suo estremismo formale. E poi, anche più specificamente se si vuole, che spesso al Lavatoio si è giocato in questi anni all'arte, nel senso proprio che vi hanno avuto luogo eventi – d'arte di poesia di teatro – che invitavano a giocare, a partecipare, coinvolgendo il pubblico in una maniera molto diversa da come avveniva in molte delle altre *catacombe* culturali, dove l'arte, a partire dagli anni Sessanta e Settanta, ha continuato a lavorare e produrre saperi alternativi a quelli di una cultura ufficiale sempre più decotta e sclerotica.

Il gioco dell'arte è il contributo personale e particolare di Bianca e del suo centro alle cose dell'arte di questi anni. Un contributo che si è accompagnato e fuso in primo luogo con quello di Filiberto, ma poi anche con quello di tutti gli altri *amici*, che in realtà erano e sono artisti e intellettuali di prestigio della vicenda dell'arte e della cultura italiana di questi anni. A scorrere rapidamente la serie di eventi infiniti che nel Lavatoio hanno trovato accoglienza, l'impressione è forte, per quanta della ricerca artistica e critica vi è passata attraverso. Testimoniando di un primo fatto importante: il Lavatoio ha accolto – direi proprio per vocazione – l'arte e le sue esperienze in quanto ricerca, sperimentazione ed innovazione dei linguaggi.

Dire arte e dire ricerca hanno significato, per il Lavatoio, dire la medesima cosa, perché l'arte è la sperimentazione che la motiva, quella ansia del nuovo che Bianca, come Tomaso, ha sempre immesso nel suo lavoro d'artista e di cui Filiberto ha fatto il suo credo come straordinario critico e storico dell'arte contemporanea. Ma questo nuovo, questa ricerca di innovazione, non sono mai arriva-

ti al Lavatoio quando erano fatti conclamati, semplici da scorgere perché oramai fuoriusciti dal laboratorio delle *catacombe* ed immessi in un circuito di più facile ed evidente visibilità. No, al Lavatoio il nuovo lo si è sempre trovato quando era nuovo, quando sperimentava la sua forza di innovazione nella sua stagione aurorale e giovane. Così tra gli eventi teatrali troviamo un Benigni scovato nelle notti dell'Alberichino, amaro e graffiante, e poi il Carrozzone di Federico Tiezzi, Sandro Lombardi e Marion d'Amburgo, quando i loro spettacoli erano sfumati in un'atmosfera onirica e visionaria, e poi Barberio Corsetti, la Raffaello Sanzio, che forse proprio qui, se ricordo bene, inaugurò la pratica delle *oratorie*, a metà fra il proclama di poetica e l'evento performativo e teatrale. L'elenco potrebbe proseguire ancora, coinvolgendo artisti di generazioni più recenti o fenomeni di cui, oggi, sembra persa la memoria, come quello dell'animazione, fatto d'arte che diventa impegno politico diretto, che tante discussioni animò negli anni Settanta. Tutto questo ed altro c'era al Lavatoio e non posso che rimandare allo straordinario campionario delle sue stagioni, che finirei per citare per esteso, se volessi soffermarmi su tutto, e non posso. E se parlo, in primo luogo del teatro, è perché questo ho finito per fare di mestiere, ma allora, al Lavatoio, ancora non lo sapevo e molte di quelle sono state tra le prime visioni di un teatro che non voleva più essere ciò che pretendeva una malintesa *tradizione*. Era inevitabile, anche non lo avessi voluto, che finissi per parlare in prima persona, che alla introduzione critica ed alla storia subentrasse la memoria.

Nel Lavatoio sono entrato giovanissimo (credo di non avere avuto più di diciassette anni) per ragioni di *famiglia* e quelle ragioni sono rimaste quando alla famiglia naturale si è aggiunta quella culturale, legata al lavoro di apprendimento fatto alla scuola culturale e *domestica* di Filiberto Menna. Al Lavatoio sono tornato negli anni, talvolta a vedere, talaltra a fare, come osservatore che si spendeva tra i fatti dell'arte e quelli del teatro senza aver trovato ancora una ragione per scegliere. E il Lavatoio si trasformava, negli anni, diventava diverso non solo rispetto a me che cambiavo ma anche rispetto agli eventi, alla loro tipologia, alla loro provenienza e natura. E questo cambiamento era lo stesso che attraversava il lavoro di Tomaso Binga, di Bianca da artista, che si avvicinava sempre di più e con maggior convinzione alla poesia, intesa come gioco visivo, dapprima, poi come esuberanza del linguaggio, come esplosione delle parole, come liberazione dall'oppressione del senso.

Mi piace usare questo termine perché è quello che usa Filiberto Menna a proposito di Grotowski e del suo teatro quando mette a confronto la sua ricerca intima, riservata, raccolta in uno spazio di alterità estranea quasi al reale, e sotterranea, con le esuberanze espansive delle avanguardie storiche, nel loro pensare all'arte come ad una necessaria ed esplosiva invasione degli spazi della realtà.

E il Lavatoio è diventato una delle case più fresche e vitali della ricerca visiva e sonora della poesia come dimostrano, soprattutto, le serie fortunate di *Paso Doble* che, nei primi anni Ottanta hanno spinto una serie cospicua ed importante di poeti a

confrontarsi con un modello ideale di riferimento storico, creando un tessuto tra passato e presente ricco di vibrazioni e suggestioni di lettura e di ascolto.

Seguire la vicenda e la programmazione del Lavatoio è qualcosa, allora, come leggere una mappa, la carta geografica di un viaggio culturale. Così è evidente come, a metà degli anni Ottanta, l'impegno che Filiberto sta mettendo per qualificare e definire gli statuti della critica da un lato, e dall'altro la sua attenzione curiosa verso l'affiorare di una nuova generazione di critici (quella *giovane critica* che diventò una sorta di etichetta che ha accompagnato molti di noi fino ai primi capelli bianchi, e talvolta anche oltre) si rivelano subito negli incontri che a quel tema furono dedicati. Vere e proprie serate di performance critica, nel senso che non c'era un clima da seminario accademico o da convegno mentre gli intervenuti erano chiamati ad *esporsi*, nelle loro scelte, nelle loro ragioni, nelle loro adesioni e nei loro rifiuti. Una critica che parla in prima persona, che parla di se stessa in una chiave metodologica, certo, ma anche a quel livello di esperienza del vissuto e dell'io che Menna introduce a conclusione del suo straordinario *Critica della critica*. Quelle serate, come tutte le altre, in fondo, in cui il gioco dell'arte lasciava il posto alla riflessione più teorica e problematica (dedicate oltre che alle arti visive, alla letteratura, alla poesia, al cinema, alla cultura nelle sue sfumature più varie) rivelano la natura tutta particolare del Lavatoio, perché si potrebbe essere tentati di pensare che il gioco abbia preso la mano, in questi casi, che l'esposizione performativa abbia snaturato la serietà

o la profondità degli assunti ed invece non è mai così. Al Lavatoio è possibile parlare di arte, di critica, di poesia, di filosofia con una disinvolta informalità che non sottrae mai nulla all'impegno ed all'approfondimento, creando un sottile, fascino, punto di equilibrio tra le ragioni dell'evento e quelle della riflessione e del dibattito.

D'altronde questa singolare condizione mi sembra dipendere, prima ancora che da una scelta culturale, prima ancora che da un atteggiamento individuale (quello di Bianca), dalla disposizione del luogo. In fondo, a pensarci bene, gli anni sono passati, gli eventi si sono succeduti disegnando una mappa d'arte e di vita, la storia, il mondo esterno (sia quello della città che quello dell'intera nazione), le facce degli *amici* sono cambiate, ma è rimasto uguale il luogo. Una stanza piccola, che si riempie sempre all'inverosimile creando, di necessità, una familiarità con gli altri anche per chi non la ricerca; quella piccola gradinata a semicerchio da un lato, di fronte una mezza parete che non arriva al soffitto. Uno spazio intimo che simula un abbraccio, che crea un contatto, che inibisce ogni divisione. Chi si trova a fare, ad agire è dentro questo abbraccio, è parte di questo corpo giocoso. È lì, non può nascondersi, il suo fare è vicino. Il Lavatoio è come naturalmente disposto alla performance, è uno spazio che altrettanto naturalmente si *in-teatra*, si disegna come teatrabile, al di fuori di ogni schema di spazio e di scena definito. Impone, così, come ogni autentico spazio *teatrabile* modi e maniere d'uso, scrivendo l'evento nella forma di un contatto e di una prossimità che acquistano un valore e un significato propri e particolari.

E se questo agisce, come è ovvio, sugli eventi più strettamente teatrali, tocca anche direttamente l'oratore e il poeta, mettendoli dentro un gioco che, volente o nolente, ne fa emergere le qualità performative. Di una performance del pensiero, certo, che ugualmente, comunque, si *inteatra* nell'abbraccio empatico di un ascolto che è fatto di orecchie vicine, dentro cui il pensiero corre in uno scambio che è risposta immediata, comunicazione diretta.

Di qui gli incontri che si sono sempre fatti, spontaneamente, conversazione. Non tanto perché ne seguisse il dibattito, ma per lo stesso clima e tono del dire. Per certi versi, disposta in quel modo, è come se la parola non potesse giocare a nascondersi nei suoi specialismi, ma dovesse esporsi per quello che è. Forse per questo (parlo per paradosso, è ovvio, perché la ragione dipende dalla vicenda artistica di Tomaso), il Lavatoio è diventato luogo di poesia, spazio dove la parola si denuda del senso e risale alla sua dimensione di forma, di immagine e di suono. Parola che si gioca come meccanismo, congegno, acrobazia, dicendosi in un faccia a faccia che la rivela come segno prima che come senso.

Ed ecco l'ultimo giocoso paradosso del Lavatoio: finisco per parlare di arte (nel senso di quella visiva) solo alla fine di questa introduzione. Eppure quel tipo particolare di arte è stato sempre il campo d'azione di Tomaso e quello di riflessione di Filiberto. E di arte, quella contemporanea, ce ne è stata tanta. Sotto forma di mostre e di dibattiti. Ma come questi si aprivano alla performatività quelle diventavano evento. Sia quando nascevano

come vere e proprie performances, che quando erano esposizioni.

In quel clima anche la sola esposizione si fa contatto, scambio diretto con l'opera e chi la ha fatta, rifuggendo la celebrazione del vernissage. E le opere esposte molto spesso sono state l'occasione offerta ad artisti giovani, che trovavano così il modo di uscire dai loro studi o dalle aule della accademie, per vedere cosa succedeva ai propri lavori una volta immessi nel circuito dello sguardo. In particolare, poi, si sono fatti eventi quelli che Bianca ha avviato come *operatrice*, la serie di *Ideazione/Esecuzione* (*I Racconti colorati*, le *Cravatte d'artista*, *L'infinto è finito...?*, *£'ira Addio!!*) in cui artisti di diversa provenienza sono stati coinvolti attorno a progetti ideati da Bianca e messi in opera in maniera composita e polifonica attraverso esecuzioni che diventano libere interpretazioni del tema.

Un'ultima scivolata nella memoria. La sala piccola, il buio, la ressa fin sulla porta, lo schermo. Tanti anni fa. Le serate di cinema curate da Edoardo Bruno, le prime visioni di Melies, di Griffith. La scoperta di un modo d'essere del cinema che era invenzione sperimentale.

Sembra incredibile che il Lavatoio sia stata casa anche del cinema, quasi a coprire, in una sorta di ideale gioco combinatorio, quel territorio di sintesi sperimentale delle arti che Bianca ha sempre amato e Filiberto ci insegnava, premuroso, a studiare.

*Il doppio di sé e la filosofia
della performance nella parola/azione*

di PIERFRANCESCO GIANNANGELI

Sebbene Tomaso Binga appaia nella vita di Bianca Menna nel 1971, è sei anni dopo che il tema del doppio viene celebrato con un matrimonio che fa apparire chiara la questione: *Bianca Menna e Tomaso Binga Oggi Spose* è infatti una mostra con performance che viene celebrata alla Galleria Campo D di Roma il 15 giugno 1977¹. Da questo momento sarà ancora più evidente – si direbbe meglio *definitivo* – come i due aspetti, quello del doppio e quello della performance, siano indicativi di una condizione artistica.

C'è un riferimento profondo alla tematica femminista nella scelta di Bianca Menna di presentarsi come Tomaso Binga e di celebrare così un matrimonio che sarà indissolubile, ma la decisione pone in essere una serie di meccanismi che non potranno più essere sottovalutati.

In principio c'è, appunto, il tema del doppio. Così come si concretizza nella disciplina d'arte di Bianca Menna/Tomaso Binga richiama due concetti filosofici fondamentali, sebbene lontani nel

¹ Vedi la cronologia di mostre e performance in S. Lux, M. Francesca Zeuli, a cura di, *Tomaso Binga. Autoritratto di un matrimonio*, Gangemi, Roma 2005, p. 138 ss.

tempo. Il primo è quello della *doppia verità* della Scolastica medievale, che afferma come si devono considerare sotto il medesimo rispetto, e dunque simultaneamente, le conclusioni, ancorché opposte, raggiunte attraverso la ricerca filosofica o conquistate per fede. Ricerca e fede (in particolare quest'ultima presa in esame nel significato confiante di *fiducia*) sono due facce della stessa medaglia nella restituzione artistica di Menna/Binga. La ricerca la conduce infatti su un territorio che le è proprio in quanto originalissimo, ma poiché viene espressa attraverso l'atto performativo, presuppone una fiducia da parte dello spettatore. Tale predisposizione mentale, che non esclude l'aspetto sensoriale, può condurre chi guarda anche a conclusioni, derivate dalle sensazioni elaborate dalla razionalità individuale, diametralmente opposte rispetto alle intenzioni dell'artista. Risiede proprio in questo aspetto una delle potenze espressive di Menna/Binga, capaci di lasciare un segno diverso nelle diverse coscienze di chi assiste alle sue performance.

Immediatamente collegata a questa teoria c'è quella prettamente novecentesca del cosiddetto *doppio legame*, una definizione la cui paternità risale a Bateson, viene in seguito ripresa da Watzlewick, ma il suo perfezionamento si deve alla Scuola di Palo Alto. Stavolta in campo viene messa l'analisi delle strutture verbali, che in Menna/Binga diventano destrutturazioni e ricostruzioni poetiche. La contraddittorietà dei messaggi inviati è il centro di questa analisi: un termine che, se riferito alla nostra artista, acquista un'accezione positiva, poiché è proprio dall'incertezza provocata nello

spettatore dalla situazione che si può cominciare il processo verbale ricostruttivo, facendolo procedere in diverse e sorprendenti direzioni.

In questo contesto appare altresì evidente il sottofondo delle tesi di Antonin Artaud, espresse nella celebre, illuminante, profetica raccolta di scritti che va sotto il titolo di *Il teatro e il suo doppio*. In particolare, nel procedimento artistico di Menna/Binga c'è quella rimessa del teatro «sul piano della creazione autonoma e pura», con al centro l'idea di «un nuovo linguaggio fisico a base di segni e non più di parole». Dunque non più un teatro psicologico, ma l'esperienza metafisica che trasforma gli attori, o i performer, in «geroglifici animati». La parola, espressa attraverso il corpo e la voce, diventa così un nuovo segno, e quando tutto ciò viene presentato in pubblico, ecco che – come dice ancora Artaud – siamo di fronte a un'opera che si crea direttamente sulla scena, nel momento stesso del suo farsi. Doppio e atto performativo si fondono così in una sintesi capace di portare lontano, molto lontano, dalle premesse, in un territorio nuovo e originale, la cui esplorazione coincide con la curiosità e la predisposizione d'animo dello spettatore. Quanto più si lascerà catturare dal gioco e sarà aperto a soluzioni impreviste, tanto più saprà scoprire nuovi orizzonti, prima di tutto interni a se stesso.

In quest'ultimo percorso interiore, poi, sarà aiutato da una peculiare caratteristica delle performance di Menna/Binga: l'ironia che sempre le accompagna, quello specifico saper indirizzare verso un moto dello spirito che spesso si volge dalla parte di un sano interrogativo, un dubbio saggio che

non riguarda gli impossibili massimi sistemi, ma partendo da una situazione esperienziale comune a tutti, conduce verso inaspettate soluzioni. Poesia e ironia, che aprono lo sguardo verso altri mondi possibili, dove ciascuno può creare le sue combinazioni. C'è qualcosa di metafisico, allora, nella proposta dell'artista, ma con grande attenzione questo aspetto resta sullo sfondo, mentre sulla ribalta si impone una fisica del gesto, del corpo e della parola, che parla in modo tale un linguaggio diretto e facilmente comprensibile. Il linguaggio della parola/immagine fulminante. L'ironia fa il resto, rappresentando il valore aggiunto imprescindibile su cui poggia la complicità dello spettatore con l'azione scenico/verbale che gli si dispiega davanti ai sensi, pronta per essere razionalizzata.

Se la performance è la totale identificazione – che è qualcosa di estremamente diverso dall'immedesimazione di Stanislavskij – dell'artista (e non solo attore) con ciò che sta realizzando, nel qui e ora davanti al pubblico, che ne è insieme testimone e protagonista, allora appare necessario cercare di capire qual era il clima negli anni Settanta, il periodo in cui Menna/Binga sceglie questa strada per presentare una parte consistente e importante della sua produzione. In aiuto ci vengono le parole di Renato Barilli, fondamentale testimone e interprete di quella stagione e delle operazioni, multiple e multidisciplinari, che l'attraversarono: «È fondamentale, al concetto di performance, come già a quello di comportamento, l'indicare una presenza totale dell'operatore, corpo e mente, protesi naturali (mani, gambe, organi sensoriali) e protesi artificiali (i vari strumenti), impegnati a

eseguire qualcosa fino in fondo, staccandosi così dalla routine incolore di tutti i giorni, senza tuttavia portarsi necessariamente nell'area «attrezzata» e specialistica dello spettacolo vero e proprio. Ma conta soprattutto l'idea di esserci dentro per intero, vale a dire, di rifiutare le varie forme di delega e di riduzione che fin qui apparivano inevitabili, soprattutto nelle arti visive»². In questo passaggio del suo scritto, Barilli mette in luce una serie di termini decisivi per capire il lavoro, svolto in quegli anni e nei decenni successivi, fino a oggi, da Menna/Binga. Innanzitutto la parola *comportamento*, che induce a riflettere sul fatto che l'atto performativo sia qualcosa che incide profondamente sulla relazione tra Arte e Vita. Se la performance non è solo ripetizione di gesti tecnici, quanto piuttosto espressione di una matrice comportamentale, allora viene in soccorso la definizione del filosofo Tilgher per l'autore Pirandello: il contrasto tra la Vita e la Forma. Nel nostro caso, la performance è dunque un'azione vitale (dove l'ironia aiuta l'espressione della vitalità) che tende a scardinare le strutture chiuse e rigide del fare artistico. Il risultato è ancora più spiazzante e «vivo», poiché non c'è dubbio che il procedimento di rimodulazione della Forma grazie all'energia ininterrotta della Vita conduca a una nuova Forma tendente anch'essa alla cristallizzazione, ma in questa determinata situazione

² R. Barilli, *La performance oggi: tentativi di definizione e di classificazione*, in AA.VV., *La performance*, atti della Settimana Internazionale della Performance (Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna, 1-6 giugno 1977), La Nuova Foglio Editrice, Pollenza-Macerata 1978, s.p.

non c'è il tempo, inteso come *crònos*, necessario affinché ciò avvenga, in quanto la performance è qualcosa di simile al *kairòs* (l'occasione, l'attimo) che mette in relazione con l'*aiòn* (l'incommensurabilità dell'eterno, lì dove tutto è perfetto). Pertanto, o si è pronti a cogliere quell'attimo, acciuffandolo per i capelli, oppure lo si perde e non si può sapere quando l'occasione tornerà, e se tornerà. È «l'esserci dentro per intero» di cui scrive Barilli, una condizione che riguarda sia il performer che lo spettatore.

In Menna/Binga la parola/azione/comportamento – inteso come un unico aspetto della molteplice espressione – che scaturisce da processi di smontaggio e rimontaggio di significanti e significati rappresenta proprio questa occasione che vive il tempo della performance e dunque, sebbene e seppure sia da considerarsi *metodo*, non ha il tempo per diventare «forma», se non alla presenza dell'artista/alchimista. Ma in quanto presenza vitale ed energetica, le sue caratteristiche sono all'opposto di ciò che inopinatamente è destinato a ridursi a struttura statica. C'è qualcosa di rivoluzionario in tutto ciò. C'è un'emozione sensoriale che diventa ragione pensante, e al contrario c'è un'intelligenza razionale che si trasforma in sensazione lucida, relazioni in grado di scansare l'equivoco della performance, così come con esattezza lo descrive Giuseppe Bartolucci: «La predisposizione estetica è tradimento possibile ed in agguato, contro codeste esperienze, come è possibile ed in agguato un certo professionalismo sclerotizzante. Allora l'apertura è data da complicazioni di «basso» registro, da tensioni «urgenti», alternativamente, senza enfasi

di linguaggio, senza accumulazioni di materiali. Il passaggio dalla deviazione delle varianti alla ipotesi della globalità è un passaggio tanto più obbligato ideologicamente e tecnicamente, quanto più esposto ad una serie di esperienze di ricerca tragicamente contraddicentisi nella loro tensione liberatrice e chiarificatrice (come Benjamin ha ammonito in una sua bella offerta della ricerca per nulla formalizzate del surrealismo)»³. Così il matrimonio tra Bianca Menna e Tommaso Binga, che dura lo spazio dell'atto performativo mentre il resto è quotidiano dialogo artistico nella forma del doppio, nella dimensione di un'alterità non provocata bensì autentica, rilascia energie sempre rinnovate nel tempo del suo apparire. Un'azione non solo artistica, ma anche politica, da cittadini del mondo.

³ G. Bartolucci, *Mutations. L'esperienza del teatro immagine*, Out of London Press, Roma-New York e La Nuova Foglio Editrice, Pollenza-Macerata, s.a., pp. 11-12.

Nel corpo della parola poetica

di ANTONELLO TOLVE

«Non c'è palazzo reale o dimora di miliardario che abbia sperimentato, nell'ornamento», in qualcosa che *non è più un delitto*, «un millesimo delle cure di cui sono state oggetto le lettere dell'alfabeto nel corso della storia della cultura, sia per pura ricerca estetica sia per rendere loro onore» ha suggerito Walter Benjamin in un breve ma incisivo saggio del 1928. «Le lettere dell'alfabeto sono infatti gli stipiti di una porta», di un mondo *giovane e leggiadro* avvisa ancora Benjamin, che «[...] non dovrebbe intimorire i tanti bambini che, ogni anno, devono varcarla»¹. Così, per facilitare la «loro sequenza»² ai bambini, le lettere cominciano, col tempo, «a radunare attorno a sé una corte di oggetti». Ecco allora che è possibile veder «penzolare,

¹ W. Benjamin, *ABC Büchern vor hundert Jahren*, in «Für die Frau», inserto del «Frankfurter Zeitung», a. 3, n. 12, 12 dicembre 1928, p. 5; trad. it., *Abbecedari di cent'anni fa*, in Id., *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*, a cura di F. Cappa e M. Negri, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012, p. 75.

² W. Benjamin, *Der Lesekasten*, in Id., *Gesammelte Schriften*, IV, 1, hrz. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1976, p. 267; trad. it., *L'alfabetario*, in Id., *Figure dell'infanzia*, cit., p. 141.

pronto per essere indossato, il cappello dalla C, il topo roscchiare tranquillamente la T», o «riconoscere la R come la parte più spinosa della rosa»³.

A questo universo infantile, al mondo dell'*alfabetario* più precisamente – un mondo che, a detta di Benjamin, è *tutt'uno con l'infanzia*⁴ –, Tomaso Binga (nome d'arte di Bianca Pucciarelli Menna, nata a Salerno nel 1931) ha dedicato, negli anni, una serie di opere esemplari. Di azioni e di interventi che rispolverano l'abecedario per costruire una riflessione sulla società dei consumi, per avvicinarsi all'altro, per contestare il mondo degli uomini, per organizzare un discorso serrato sulla condizione femminile.

Una serie di lettere poste in cornice, di quadri-oggetto, di numeri, di carte da parati e di polistiroli. Ma anche di cieli, di tramonti calligrafici, di *riflessioni a puntate*, di *ritratti analogici*, di *dattilocodici*, di performances e di poesie. Attraverso queste ed altre forme creative il discorso affrontato da Tomaso Binga immette il suo spettatore in un regno fatto di immagini, di personali principi *acrofoni*, di parole, sillabe e segni che saltano lo steccato della convenzione (le convenzioni sono soltanto delle convinzioni sociali) per entrare in un nuovo ordine del discorso – un'azione protopedagogica – dove la poesia è parte integrante di un orizzonte disegnato dal corpo, da una *spietata topia* (Foucault) attraverso la quale *agire* nel mondo e *interagire* con l'altro per forzare i limiti della comunicazione. Fino a costruire un'analisi che crea cortocircuiti,

³ W. Benjamin, *Abbecedari di cent'anni fa*, cit., p. 75.

⁴ W. Benjamin, *L'alfabetario*, cit., p. 142.

interazioni erotiche ed eroiche, processi logici che creano uno scarto verticale tra significante e significato.

I *Ritratti analogici* del 1972-73 rappresentano, assieme alla performance *Vista Zero / Nomenclatura / L'Ordine Alfabetico* (1972), un primissimo tentativo di intervenire sulla lettera alfabetica «nelle sue caratteristiche convenzionali di segno simbolico ed estetiche di forma»⁵. Si tratta di un progetto relazionale che, partendo dalle iniziali (da nomi e cognomi) di amici o conoscenti, stabilisce un rapporto di compartecipazione tra i grafemi (il più delle volte costruiti con frammenti anatomici intimi e caratteriali) e la persona presa in esame. *L.P.* e *P.B.*, assieme a *Tauromachia*, a «*E*» come *emblema* e a *Cintura di castità* (opere che rendono meno accessibile l'identificazione del soggetto selezionato dall'artista) sono alcuni esempi di questo primo avvicinamento ad un mondo che porta l'artista a costruire un sillabario visivo sempre più fitto e profanatore, volutamente irruente e canzonatorio nei confronti dei poteri prestabiliti.

Due componimenti poetici, nel 1975, *Una vittoria zittita* e *A = B*, descrivono, poi, un'ulteriore evoluzione del lavoro di scavo nei territori dell'abecedario. Difatti, se *A = B* mette in campo un lavoro sul doppio a cui l'artista ritornerà più volte [*Bianca Menna e Tomaso Binga Oggi Spose* (1976), *Io e Me* (1976) e *Le straniere* (1978) sono alcune declinazioni], *Una vittoria zittita* presenta

⁵ M.F. Zeuli, *Opere - schede critiche*, in *Tomaso Binga. Autoritratto di un matrimonio*, a cura di S. Lux e M.F. Zeuli, Gangemi Editore, Roma 2004, p. 107.

il corpo dell'artista le cui movenze formano la *V di vittoria* legata ad un componimento poetico («**Abbiamo / Bisogno Come Donne E / Femministe Gestirci / Hanno Impunemente / Lordato Mondo / Non Operando / Positivamente / Questa Rivolta / Segna Tuttora / Una Vittoria / Zittita**») che ricostruisce, mediante le iniziali delle parole impiegate, ancora una volta l'ordine schematico e scolastico dell'*alfabetiere*.

Con l'*Alfabetiere Murale* del 1976, opera esposta per l'omonima mostra tenuta negli spazi della Galleria Luca Palazzoli di Milano nel '77 (ora nella collezione permanente del MADRE di Napoli) e *Mater o Litanie Lauretane* (dello stesso anno), meravigliosa installazione formata da 28 moduli (40×30 cm cad.) in cui il corpo dell'artista costruisce le lettere dell'alfabeto che compongono la parola *mater*, accanto a *Le straniere* (1978), un dittico in cui il corpo femminile rappresenta le due incognite matematiche X e Y, seguono da vicino questo discorso *totale* (così lo definisce Stefania Zuliani) attraverso il quale Binga «sfugge con inflessibile allegria agli obblighi del genere e vuole sopra ogni cosa *appartenere al mondo*» mediante un «alfabeto flessibile, fatto di segni e di gesti sonori, di accenti e invenzioni irriverenti, lavorando appunto sul corpo, sul suo stesso corpo di donna che, fuori dalle convenzioni, da ogni connotazione sociale, diviene inequivocabilmente lettera e simbolo»⁶. Un discorso che incalza, in seguito, con una serie di la-

⁶ S. Zuliani, *Tomaso Binga*, in A. Sbrilli e A. De Pirro, a cura di, *Ah, che Rebus! Cinque secoli di enigmi fra arte e gioco in Italia*, cat. della mostra tenuta a Roma negli spazi dell'I-

vori e progetti – la serie *Poesia e Dattilocodice* (1978-1982), quella del *Fai da te* (1981) e quella della *Scrittura in fiore* (1984) ne sono alcuni – in cui l'artista costruisce un vera e propria *scrittura del vivente* e, via via, *scrittura dell'ambiente*, fino a concepire quella che Lorenzo Mango ha definito essere una *Poesia per immagine*, intesa «come esito di un processo che non appartiene più all'aspetto logico discorsivo del linguaggio ma alle evocazioni che dalla parola, dalla lingua e dal segno stesso della scrittura possono scaturire»⁷.

Le parole e le cose diventano, man mano, tessere di un mosaico, di un ragionamento che l'artista utilizza per descrivere la realtà, per costruire una costellazione di segni nuovi, di scritture viventi – *Scritture viventi* è un macroprogetto portato avanti dall'artista lungo l'arco degli anni Settanta e Ottanta del Novecento – e di programmi sempre più ampi. Si tratta di un processo attraverso il quale l'artista trasforma la scrittura in struttura, descrizione, immagine, oggetto, segno grafico che si riversa nel vivo del corpus più strettamente poetico formulato dall'artista.

Sin dal 1971, anno della sua prima personale negli spazi della Galleria l'Oggetto (a Caserta), Tomaso Binga ha concepito, difatti, un discorso sull'arte che trasforma il corpo in parola, e la parola in presenza fisica che si mostra in tutta la sua fragranza reale e in tutta la sua fugace fragilità.

stituto Nazionale per la Grafica - Palazzo Poli, dal 17 dicembre 2010 all'8 marzo 2011, Mazzotta, Milano 2010, p. 47.

⁷ L. Mango, *Poesia dell'immagine*, in *Tomaso Binga*, cit., p. 15.

Nel 1977, in occasione della mostra *Distratti dall'ambiente* organizzata a Riolo Terme, l'artista elabora un progetto in cui il linguaggio è, ancora una volta, nucleo e grumo della riflessione artistica: «in un ambiente costruito da tre pareti tappezzate di carta da parati con scritte desemantizzate, indosso un vestito bianco con la medesima carta e resto lì immobile in mostra come un parato» suggerisce l'artista. «A tratti mi animo e, come un quadro vivente, recito la poesia *Io sono una carta*, alla fine mi allontanano e lascio il mio vestito di carta su una sedia a dondolo»⁸.

La scrittura è per Tomaso Binga una struttura utile a produrre nuove significazioni, azioni in cui il testo – il *textum* appunto – è un tessuto, una trama fitta che ordina il discorso per arricchirsi di spazio, di tempo, di materia, per generare una poesia sonora e visiva che sente l'urgenza di farsi performance lirica, canto carnale. Scrivere vuol dire, per lei, pianificare un programma che demistifica il consumismo, fino a segnare e disegnare uno scenario fatto di parole e di corpo per aggredire i perbenismi di turno, *organizzare un rapporto* (suggerirebbe Marcel Broodthaers) sulle degenerazioni delle istituzioni contemporanee.

Lungo questo orizzonte *Il corpo della scrittura* è, nella Pinacoteca Civica di Macerata, una prima retrospettiva – curata da Elverio Maurizi con il contributo critico di Gillo Dorfles – che presenta, già nel 1981, un felice bilancio del suo lavoro. Della sua investigazione analitica nei confronti di «un

⁸ T. Binga, *Io sono una carta* (1977), in Id., *Dall'Arte Visuale alla Poesia Performativa e Sonora*, inedito.

contesto che è quello casalingo, borghese, consuetudinario»⁹.

Così, ad esempio, la poesia performativa «capi-rei / capi rei, tutti i capi sono rei» o alcune azioni come *Parole da conservare / Parole da distruggere* (performance organizzata nel giugno del 1974, in occasione dell'apertura del Lavatoio Contumaciale)¹⁰, la sequenza-filastrocca *Io sono una carta* (1977) e la poetica intimità della corrispondenza *Ti scrivo solo di domenica* (1981) in cui «Binga» scopre «l'esistenza d'una domenica femminile e» la sfrutta «per dedicarla a un'altra donna, alla quale sono indirizzati 365 foglietti, sette per settimana, di cui i primi sei sono bianchi e il settimo contiene il messaggio epistolare destinato all'amica»¹¹, rappresentano, nel suo orizzonte creativo, alcune delle innumerevoli flessioni scritturali che pongono costantemente l'accento sul sociale mediante giochi ironici, scardinanti, demistificatori.

Dissacrante nei confronti della comunicazione, la sua linea di ricerca mira a scardinare le tre fasi dell'approccio socio-linguistico (dell'oralità primaria, caratterizzata dalla prevalenza dell'udito sugli altri sensi, dell'alfabeto fonetico e della stam-

⁹ G. Dorflès, *Tomaso Binga, il corpo della scrittura*, in E. Maurizi, a cura di, *Il corpo della scrittura*, cat. della mostra tenuta a Macerata negli spazi della Pinacoteca Civica, Macerata 1981, p. 18.

¹⁰ Per un'ampia lettura del Lavatoio Contumaciale e delle sue attività si veda l'indispensabile *Lavatoio Contumaciale. I Trenta Anni del Centro 1974-2004*, Edizioni Il Filo, Roma 2004.

¹¹ G. Dorflès, *Tomaso Binga, il corpo della scrittura*, cit., p. 18.

pa, caratterizzata dalla prevalenza della vista, e dell'oralità secondaria, di ritorno all'oralità sotto l'influenza della scrittura) per concepire una *semantica unificata*¹² utile a costruire un processo di significazione nella sua globalità fino ad implicare un'idea di *partecipazione*¹³, un progetto nel quale i suoi interlocutori hanno lo stesso peso e i destinatari possono agire anche come emittenti.

Nei suoi lavori l'atmosfera ortografica è, dunque, parte integrante dell'opera, struttura linguistica e, assieme, organizzazione spaziale, dilatazione analitica della parola al di là del linguaggio. Ma anche discorso visivo che trasforma il segno alfabetico in una attività grafica altalenante tra rappresentazione e scrittura.

L'ampio ciclo *Biographic* (1984-96), progetto in cui la scrittura «per osmosi diventa pittura», le *Bolle catodiche* (1995), *ScriptaPicta* (1997), i *Dittici interscambiabili* e la *Poesia a doppio finale* di ultima produzione (meraviglioso anche *Locus* del 2005), rappresentano, accanto ad una serie energica di performances e di operazioni artistiche di natura semiotico-concettuale, scavi continui nei dedali della quotidianità, preziosi progetti di ricerca che costruiscono un'ars combinatoria eteronoma, una espressività babelica in grado di accogliere e sintetizzare codici di differente estrazione e natura.

Anche i recenti progetti degli anni Novanta e del primo decennio del XXI secolo seguono questa in-

¹² Cfr. A. Anolli, *Psicologia della comunicazione*, il Mulino, Bologna 2002.

¹³ Cfr. A. Consonni, *Comunicare l'impresa*, IPSOA, Milano 1987.

confondibile inclinazione, questa strategia transemiotica, questa tattica pluricodica che mescola tratti semici elementari e complessi, questa abilità metamorfica che si avvale di relazioni e dipendenze tra segni negli spazi infiniti del discorso.

Riflessioni a puntate (1991), *La dieta* (1994), *Il confessore elettronico* (1989), *Pensieri catodici* (1995), *Vietato fare la mano morta* (1996) e *OC come sa di sal lo pane altrui* (2005) sono soltanto alcune delle stupefacenti audimmagini offerte da Tomaso Binga per edificare un continente immaginifico che trasforma le figure in icone e, viceversa, le icone in figure, con mai paga eleganza e sempre più brillante *intelligenza di cuore*.

Tomaso Binga. Bio-bibliografia ragionata

a cura di ANTONELLO TOLVE
e STEFANIA ZULIANI

TOMASO BINGA (all'anagrafe Bianca Pucciarelli Menna) è nata a Salerno nel 1931, vive e lavora a Roma. In arte ha assunto un nome maschile per contestare con ironia e spiazzamento i privilegi del mondo maschile. Si occupa dal 1971 di scrittura verbo-visiva ed è tra le figure di punta della poesia fonetico-sonora-performativa italiana.

La pratica dell'arte come scrittura, che persegue da più di trent'anni, si inserisce in quella forma espressiva identificabile nelle accezioni di Poesia-Visiva, Scrittura Verbo-Visiva, Nuova-Scrittura, che ha avuto origine in varie città italiane (Firenze, Napoli, Roma, Milano) tra gli inizi degli anni Sessanta e i primi anni Settanta e, con vari aspetti, ancora operante sperimentalmente.

Ha iniziato la sua attività assumendo in arte un nome maschile, giocando sull'ironia e lo spiazzamento e mettendo allo scoperto il privilegio maschile nel campo dell'arte: «l'Artista non è un uomo o una donna ma una PERSONA che non ha né età né nazionalità perché appartiene al mondo».

È stata docente presso l'Accademia di Belle Arti di Frosinone. Dopo una prima fase durante la quale realizza una serie di lavori nei contenito-

ri sagomati di polistirolo con inserti fotografici e sigle (ritratti analogici), elabora un esercizio di scrittura come *indistinzione* di segni *Scrittura Asemantica* (non cancellazione della scrittura ma scrittura come cancellazione) che presenta nel 1974 a Roma alla Galleria l'Obelisco con un testo critico di Ermanno Migliorini e nel 1975 a Milano alla Galleria Cenobio Visualità *Lettere liberatorie* con una lettera-testo di Giulio Carlo Argan.

Nello stesso periodo, tra il 1974 e il 1978, partecipa a numerose mostre femminili e femministe organizzate in primis dalla gallerista Romana Loda che si pone subito all'attenzione internazionale con una serie di manifestazioni come *Coazione a mostrare* (Erbusco, 1975), *Magma* (Museo di Castelvecchio, Verona 1977 / Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1977) e *Il volto sinistro dell'arte* (Galleria De Amicis, Firenze 1977). Le mostre favoriscono il sodalizio con la fotografa Verita Monselles, dalla cui collaborazione nasce il progetto sulla *Scrittura vivente* (è un segno-gesto che tenta di conferire alla scrittura un senso più globale, una polivalenza di significati da opporre ad ogni specializzazione riduttiva).

Nel 1976 stringe un sodalizio con la fotografa Verita Monselles per organizzare una serie di mostre e performances ispirate al movimento femminista: *Litanie Lauretane*, *Poesia Muta* e *Ti scrivo solo di Domenica* ne sono alcune. Sempre nel '76 partecipa alla mostra *Tra Linguaggio e Immagine* curata da Mirella Bentivoglio presso la Galleria il Canale di Venezia. Ancora nel '76 si serve della sua esperienza di scrittura desemantizzata sulla

carta da parato per tappezzare una casa in Via dei Parioli a Roma.

Nel 1977 presenta a Milano alla Galleria Luca Palazzoli *L'Alfabetiere Murale* con una testimonianza poetica di Vincenzo Agnetti. Nello stesso anno partecipa alla mostra "Metafisica del quotidiano" alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna, a cura di Franco Solmi, con un lavoro/ambiente ed una performance ispirati alla condizione femminile *Io Sono una Carta da Parato*.

Nel 1978 partecipa alla Biennale di Venezia alla mostra *Materializzazione del Linguaggio*, curata da Mirella Bentivoglio, con un nuovo tipo di scrittura *Il Dattilocodice* dove la sua esperienza scritturale compie una inversione di marcia. Il *Dattilocodice*, infatti, è il risultato di una sovrapposizione di battute dei segni della macchina da scrivere per cui i grafemi, per condensazione, tendono ad acquistare una nuova iconicità. Nello stesso anno è presente a Bologna, con una personale, alla Galleria Fabio Basaglia con uno scritto critico di Italo Mussa, e partecipa alle mostre *Concreto & Visuale*, organizzate da Giulia Niccolai, presso le Università di Sidney e Melbourne.

Nel 1979 è presente alla mostra, curata da Mirella Bentivoglio a New York presso la Casa Italiana di Cultura della Columbia University, *From Page to Space*.

Nel 1981 partecipa a Roma alla grande mostra organizzata da Nello Ponente presso il Palazzo delle Esposizioni *Linee della ricerca artistica in Italia 1960/1980*, ancora nel 1981 presenta, presso la Pinacoteca Comunale di Macerata, la retrospettiva *Il Corpo della Scrittura* con testi critici di Gil-

lo Dorflies ed Elverio Maurizi, e partecipa alla XVI Biennale di S. Paulo do Brazil per la sezione italiana curata da Mirella Bentivoglio.

Nel 1983 è presente a Vienna, presso l'Istituto Italiano di Cultura, nella mostra femminile *Attraversamento su Klimt*.

Nel 1985 la scrittura, con la serie *Biographic*, per osmosi, diventa pittura: è il supporto che l'assorbe, dilata, trasforma. Mescolando l'archetipo ed il futuribile, l'arazzo ed il computer, le lettere e le parole diventano personaggi, animali, cose. Nel 1986 partecipa, con questo nuovo tipo di scrittura, alla XI Quadriennale di Roma nella sezione *Arte come Scrittura* presentata da Matteo D'Ambrosio.

Nel 1987 presenta alla A.A.M. di Roma la retrospettiva *Storie di ordinaria Scrittura 1970/87* con un incisivo saggio introduttivo di Francesco Moschini. Sempre nel 1987 partecipa alla mostra *Pittura-Scrittura-Pittura* curata da Filiberto Menna, Fulvio Abbate e Matteo D'Ambrosio. La mostra, partendo da Erice *La Salerniana*, viene successivamente presentata al Museo d'Arte Moderna di Suzzara ed al Centro Bellora di Milano.

Nel 1988 a Milano, presso lo studio Spazio Temporaneo, presenta i suoi nuovi lavori di scrittura/oggetto nella personale *Binga si mangia la coda e poi si eleva* con un testo critico in catalogo di Francesco Leonetti.

Sempre nel 1988 è presente nella mostra *Passages* presentata alla galleria Banchi Nuovi di Roma con un testo critico, in catalogo, di Luciano Carmel. Nel 1990 partecipa a diverse manifestazioni femminili: a Ferrara presso la Galleria d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti alla IV Biennale Don-

na a cura di Marisa Vescovo e a Rende, presso il Museo Civico, alla mostra *Le Muse Inquietanti* curata da Tonino Sicoli, con una installazione e la performance *Il Confessore Elettronico* del 1989. Sempre nel 1990 partecipa alla mostra *Sottosuolo del Linguaggio* presso la galleria Ezio Pagano di Bagheria, con un testo introduttivo di Francesco Gallo e un saggio teorico di Filiberto Menna che definisce l'area linguistica della Scrittura/Pittura ripercorrendo le vicende dell'ultimo ventennio. Nel 1991 partecipa a Gallarate, presso il Museo Civico d'Arte Moderna, alla mostra *Parola Immagine* a cura di Vincenzo Accame, Luciano Carmel, Luciano Caruso, Eugenio Miccini. Nello stesso anno recupera il più rigido spartito scritturale inviando ogni mese, per un anno, a 280 persone di tutto il mondo, una cartolina-messaggio *Riflessioni a puntate* come testimonianza artistica ma soprattutto punto di riflessione sull'attualità e per creare quella catena energetica necessaria per accedere a modalità diverse di rapporto con la materia, con la dimensione spazio-tempo, con il fare arte. Nel 1992 presenta questo lavoro a Napoli, alla Galleria Scalise, con un testo di Gabriella Dalesio e successivamente a Roma allo Studio Bocchi. Nel 1994 a Spoleto, presso il Museo Comunale d'Arte Moderna, partecipa alla collettiva *Disgregante Aggregante* con testi in catalogo di Anna Cochetti e Mario Lunetta. Nel 1996 partecipa alla XIII Biennale di Penne *Tempi Ultimi* a cura di Lucia Spadano e Paolo Balmas, e sempre nello stesso anno inizia nuova operazione artistica strettamente legata all'attività del Lavatoio Contumaciale (Associazione culturale diretta, sin dal 1974, dalla stessa

Binga): *Ideazione/Esecuzione* progetto multisensoriale per portare avanti, con un più ampio coinvolgimento di operatori artistici, amici dell'arte e neofiti, un discorso ludico, estetico, comportamentale e sociale che tuttora va perseguendo. Nel 1997 è presente a Roma presso L'Accademia d'Europa, con Giovanni Fontana e Lamberto Pignotti, nella mostra *La Poesia é un Gioco dello Sguardo*, testo critico di Lorenzo Mango, con un'operazione artistica durata un anno: *Diari 1985/1995* a conclusione di una ricerca su antichi manoscritti ritrovati iniziata nel 1995. Nel 1998 è presente a Mantova, Palazzo della Ragione, nella grande mostra internazionale *Poesia Totale* curata da Enrico Mascelloni e Sarenco. Nel 1998 a Parigi presso la Galerie Satellite è presente nella mostra *Playgraphies* insieme a Giovanni Fontana e Lamberto Pignotti, testi critici in catalogo di Paolo Guzzi e Mario Lunetta, Francesco Muzzioli. E sempre nel 1998 è presente a Marsiglia, Palais des Arts, nella mostra Artisti Italiani Contemporanei *Europa Era Dea*, a cura di Antonio Natale Rossi. Nel 1999 partecipa a Roma alla IX Settimana della Cultura Scientifica Italiana *I Materiali della Scultura*, organizzata dal MUSIS dell'Università La Sapienza di Roma e dall'Associazione Culturale Progetto, a cura di Adriana Cian.

Nel 2000 partecipa, presso l'Istituto Italiano di Cultura di Rabat, alla mostra al femminile *Care Nemiche* a cura di Patrizia Ferri e Massimo Scaringella. Nel 2001 espone a Padova alla Galleria civica diverse opere degli anni '70 nella grande mostra *(S)cripturae. Le scritture segrete delle artiste tra linguaggio e immagine*, a cura e con testo in cata-

logo di Mirella Bentivoglio. Sempre nel 2001 è presente alla 49. Biennale di Venezia, *Bunker Poetico*, dove espone, sulla rete degli Arsenali, una sua poesia-oggetto ed esegue una performance di forte impegno sociale. Nel 2002 è presente alle rassegne *Mangiata la foglia?* Mövenpick Central di Roma, alla *II Biennale d'Arte Contemporanea* di Porto Ercole e all'*Europa Festival* di Fiuggi e partecipa a *CiberPoesia*, X festival di Polipoesia Catalana a cura di Xavier Sabater tenuto presso La Farinera del Clot di Barcellona. Nel 2004 partecipa al festival di *CiberPoesia* di Roma, a cura di Xavier Sabater, e alla mostra *Le voci della città. Poeti a Roma 1950-2000*, a cura di Mario Lunetta, Roberto Piperno e Maria Ida Gaeta (con presentazione critica di Aldo Mastropasqua) tenuta negli spazi della Casa delle Letterature. Nel 2005 il Museo Laboratorio d'Arte Contemporanea dell'Università La Sapienza di Roma organizza la retrospettiva *Autoritratto di un matrimonio*, a cura di Simonetta Luz e Maria Francesca Zeuli, in cui l'artista riunisce una serie di lavori realizzati nell'arco degli ultimi trent'anni. Tra il 2006 e il 2007 vengono organizzate due personali, la prima a Buenos Aires, a cura di Carlos Espartaco e Rosa Maria Ravera, negli spazi della Fondazione Federico J. Klemm, la seconda, *Viaggio nella parola*, a La Spezia, a cura di Bruno Corà. Nel 2008 partecipa al VI Festival Internazionale Art Action organizzato a Modena e a Ivrea, negli spazi del Museo della Carale Accattino, nella rassegna *La Parola mostra il suo Corpo*, a cura di Adriano Accattino.

Nel 2013, accanto all'Honoris Causa conferitole dall'Accademia di Belle Arti di Macerata, è sta-

ta organizzata una mostra antologica, *Scritture Viventi*, a cura di Antonello Tolve e Stefania Zuliani, realizzata negli spazi della Galleria Galeotti, in collaborazione con la Fondazione Filiberto Menna di Salerno e la Fondazione Carima di Macerata (con il patrocinio del DISPAC dell'Università di Salerno). Sempre nel 2013 un suo lavoro è inserita nel progetto *Per-formare una collezione #1* del Museo Madre di Napoli, a cura di Andrea Villani, Eugenio Viola e Alessandro Rabottini. È presente, nel 2014, a Palazzo delle Esposizioni (Roma), nell'ampia retrospettiva dedicata agli *Anni 70. Arte a Roma*, a cura di Daniela Lancioni.

Dalle prime performances affidate al gesto (*Vista Zero* del 1972), al gesto e alla scrittura (*Nomenclatura e l'Ordine Alfabetico* del 1973-74) è passata, nel 1977, con *Poesia Muta, Ti scrivo solo di Domenica e Io Sono una Carta*, a performances poetiche affidate esclusivamente alla sonorità della parola di chiaro segno femminista e di denuncia di tutte le più scottante problematiche sociali.

L'ironico, il grottesco, il dissacrante, il non sense, il luogo comune, la filastrocca e successivamente il sonoro più stereotipato del mondo tecnologico sono stati gli ingredienti delle sue poesie performative, che, con la poesia sonora, si sono arricchite dell'energia corporea necessaria per stabilire un tramite più diretto tra il testo ed il fruitore. Seguendo questa inclinazione poetica, dal 1982, ha preso parte a vari gruppi di poesia sonora e performativa. Tra questi si ricordano almeno *Paso Doble* (1982) con Claudio Angelini, Vito Riviello, Ro' Rocchi, Carlo Villa e Giorgio Weiss, *AvanPoesia* (1982) con Vito Riviello, RO' Rocchi e Gior-

gio Weiss, *Trio Phoesia* (1989) con Arrigo Lora Totino e Giuliano Zosi, *Fuoritesto* (1990) con Pino Blasone, Vitaldo Conte, Vanni De Simone, Giovanni Fontana, Berta Furlani, Enzo Minarelli e Nicola Paniccia, *Gruppo Baobab* (1994) con Antonio Amendola, Enzo Berardi, Ivano Burani Carla Bertola, Corrado Ciccirelli, Cristiana Coen, Vittorino Curci, Franco De Marco, De Zordo, Giovanni Fontana, Aldino Leone, Arrigo Lora Totino, Enzo Minarelli, Massimo Mori, Nicola Paniccia, Gianfranco Roffi, Luisa Sax, Miriam Scotto Di Santolo, Maurizio Spatola, Manuela Vigorita, Alberto Vitacchio, Giuliano Zosi e Bruno Zuccheromaglio.

Tra le più significative manifestazioni di poesia sonora e performativa cui ha partecipato negli ultimi anni sono da ricordare, poi, *Poesia Erotica*, con Marcia Theophilo, presentata da Dacia Maraini (Rio de Janeiro, Istituto Italiano di Cultura 1987), *Poesia performativa*, a cura di Pino Blasone (Piazza Margana, Roma 1988), *Le voci della Scrittura*, a cura di Giorgio Weiss e Antonio Capurso (Roma, Orto Botanico, Roma 1988), *Milano-Poesia. Festival Internazionale*, a cura di Antonio Porta, Giovanni Sassi (Milano, 1988/89/92), *Poesia femminile e femminista italiana*, a cura di Sharon Wood (Università di Strathclyde, Glasgow 1990), *La Scrittura come parola e immagine*, a cura di Rosa Maria Ravera (Istituto Italiano di Cultura, Buenos Aires 1992), III Festival Biennale di Poesia Versi Controversi – presentazione del Gruppo Baobab a cura di Enzo Berardi (Pescara 1994), *Elektronik Art Cafè*, a cura di Umberto Scrocca – presentazione del Gruppo Baobab romano a cura di Achille Bonito Oliva (Palazzo delle Esposizioni, Roma

1995), III Festival de Polipoesia de Barcelona / per l'Italia T. Binga e E. Minarelli, a cura di Xavier Sabater (Barcellona 1995), IX Festival di Poesia del Mediterraneo a cura di Gino Locaputo (Conversano 1996), *Sia Poesia Yes Poetry. Net Work Europeo della Oralità*, a cura di Enzo Minarelli (Bologna 1997), *Poeti e Poesie sulla Spiaggia*, a cura di Elio Pagliarani con Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini, Lello Voce (Rimini, 1998), Festival International d'Art Vivant Polissonnerys, a cura di Sylvie Ferre (Lione, 1999), Europa Festival *Sinergie della Esattezza, Flash Opera* a cura di Antonio Poce (Ferentino, 1999), *Art Media*, VII Convegno Internazionale di Estetica dei Media e della Comunicazione, a cura di Mario Costa (Salerno, 1999), 21 Marzo. Prima Giornata Mondiale della Poesia, *Classico Village / La Festa della Poesia* a cura di Nanni Balestrini, Maria Teresa Carbone e Franca Rovigatti (Roma, 2000), XLIX Biennale di Venezia, *Bunker Poetico*, a cura di Marco Nereo Rotelli (Venezia, 2001), *Le voci della città. Poeti a Roma 1950-2000*, a cura di Mario Lunetta, Roberto Piperno e Maria Ida Gaeta (Casa delle Letterature, Roma 2004).

Tra i suoi vari volumi pubblicati si ricordano *E non uscire di casa*, presentazione di Giorgio Cortenovà (Nuova Foglio, Macerata 1977), *Abbecedario* (Magma Edizioni, Roma, 1977), *Poesia S.P.A* (Quasar, Roma 1981), *Il Corriere delle Signore* (Campanotto Editore, Udine 1981), *Storie di Fuoco* (Artein, Roma 1984), *Sono stanca a più non posso*, a cura di Gianna Sarra (Rossi & Spera, Roma 1987), *Indovina cos'È*, presentazione di Cesare Milanese (Hetea, Alatri 1987), *Rimerotiche*, pre-

sentazione di Lina Wermuller (Gradiva Editrice, Roma 1992), *Vorrei Essere un Vigile Urbano*, presentazione di Arrigo Lora Totino (Umberto Sala Editore, Pescara 1995), *Autoritratto a Scatto!*, presentazione di Marie-Claude Vettraino-Soulard (Le Impronte degli Uccelli, Roma 2000), *Come Come ta poesia in Contumacia*, presentazione di Aldo Mastropasqua (Il Filo, Roma 2003), *Poesia ma non solo*, a cura di Lidia Pucciarelli (Edizioni Lidia, Roma 2005), *Riflessioni a Puntate*, a cura e con incisioni di Cosimo Budetta (Ogopogo, Magnano di Latronico 2008), *Sence e non sence* (Edizioni Granaroli, Roma 2009), *Al dà al Berto*, con una incisione di Alda Merini, a cura di Alberto Casiraghi (Edizioni Pulcinoelefante, Osnago 2009) e *Valore vaginale*, prefazione di Gillo Dorfles (Edizioni Tracce, Pescara 2009) e *Raccontini demenziali* di sfranta politica a cura di Lidia Pucciarelli, (Edizioni Lidia, Roma 2012).

Ha inoltre prodotto libri-oggetto e libri fatti a mano in copia unica o numerata. Tra questi, *Io sono una carta* (1977), *Ti scrivo solo di Domenica* (1977), *Scrivo sulla carta da parato* (1977), *Necessaire per artista* (1977), *Sonata per un telefono* (1977), *Il Dattilocodice* (1981), *È Vietato l'ingresso alla Poesia* (1981), *Si fa per Scrivere* (1983), *Riflessioni a puntate* (1992), e *Manoscritto trovato* (1994). È presente in numerose raccolte di poesia e libri d'arte e tra questi si ricordano almeno *L'Arte Moderna*, a cura di Gillo Dorfles (Fratelli Fabbri Editori, Milano 1975), *Nuovi Segnali*, a cura di Vitaldo Conte (Maggioli Editore, Rimini 1984), *Coscienza Evanescenza*, a cura di Franco Cavallo (Società Editrice Napoletana, Napoli 1986), *Verde*

Verticale, a cura di Flavio Manieri (Mazzotta, Milano 1988), *Arte Contemporanea. La linea dell'Unità*, a cura di Lara Vinca Masini (Giunti Editore, Firenze 1989), *Sine Aesthetica Sinestetica*, a cura di Lamberto Pignotti (Edizione Empiria, Roma 1990), *La pittura in Italia* (Electa, Milano 1993), *Letteratura Italiana del '900 - Sezione poesia fonetica e sonora* (SEI, Torino 1997), *Art Actio*, di Richard Martel (Éditions Intervention, Québec 1998), *Storia dell'Arte Italiana del '900*, quinto Volume, a cura di Giorgio Di Genova (Edizione Bora, Bologna 2000), *Storia dell'arte italiana del '900*, a cura di Giorgio Di Genova, Edizioni Bora, Bologna 2000, *L'Arte del Novecento dall'Espressionismo al Multimediale*, a cura di Lara Vinca Masini (Giunti e Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2003), *La Voce in Movimento*, a cura di Giovanni Fontana (Edizioni Harta performing e Momo, 2003), *Artiste* di Martina Corgnati (Bruno Mondadori, Milano 2004), *La Pittura Napoletana del '900*, a cura di Maria Antonietta Picone (Di Mauro Editore, Sorrento 2005), *Teatro e No*, di Paolo Guzzi (Giubbe Rosse, Firenze 2004), *Il Suono e Le Parole*, a cura di Alfonso Malinconico (Edizioni Marcus, Napoli 2006), *La Voce Regina*, a cura di Enzo Minarelli (Manni, Lecce 2006), *Poesia a Comizio*, a cura di Marcello Carlino e Francesco Muzzioli (Edizioni Empiria, Roma 2008), *Dove l'Acqua del Tevere s'insala. Il Tevere tra natura, poesia e storia*, a cura e prefazione di Filippo Bettini (Edizione Mura, Roma 2009), *Vitaldo Conte & Altri Body Artwriter, pulsione di sconfinamento* (Gepas, Avola 2010), *L'Amore è un topo strabico*, antologia di racconti a cura di Mario Quattrucci

(Robin Edizioni, Roma 2010), *Ah, che Rebus! Cinque secoli di enigmi fra arte e gioco in Italia*, a cura di Antonella Sbrilli e Ada De Pirro (Mazzotta Editore, Milano 2010), *Inverse 2008-2009 Italian Poetry in Translation*, introduzione di Rosa Filardi (John Cabot University Press, Roma 2011), *Centrosei Storia di una Galleria*, a cura e testo in catalogo di Christine Farese Sperken (Mario Adda Editore, Bari 2012), *Pulsional Gender Art*, di Vitaldo Conte (Edizioni Avanguard, 2012) e *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni settanta*, di Raffaella Perna (Postmedia Books, Milano 2013).

Suoi testi sono stati pubblicati in numerose riviste fra le quali, Avanguardia, Arti Visive, Baobab, Bollettario, Bollettino della Vittoria, Carte Segrete, Data, Dismisura, Fermenti, Filosofia e Società, Folium, Gala, Geiger, Homo Nuova Scienza, Il Margutta, Intergruppo, L.I., L'Area di Broca, La Taverna di Auerbach, Le Arti News, Momo, Offerta Speciale, Orizzonti, Secondo Tempo, S.P.A., Spazio Arte, Tam Tam, Techne, Tempo Presente, Terra di Fuoco, Territori, Testuale, Tracce, il Verri e Zeta.

Ha partecipato a numerose trasmissioni radiofoniche e televisive sulla Poesia Sonora e fra queste: nel 1992 Radio Rai Tre *Audio Box*, a cura di Pinotto Fava. Dal 1990, Canale 5, al M. Costanzo Show e Buona Domenica, nel 1997 ha ideato e partecipato su Radio Rai Tre alla trasmissione, in 13 puntate, a cura di Giuseppe Neri, *Come Cometa ovvero Poesia in Contumacia* insieme a Vito Riviello, e sempre su Radio Tre, nel 1998, a *Follia e Poesia* insieme a Maria Roccasalva. Ha partecipato, nel 2000, su Rai Educational, alla trasmissione di arte

e poesia *L'Ombelico del mondo*, un viaggio nella poesia, curata da Nanni Balestrini, Franza Di Rosa e Lello Voce, nella puntata dedicata al *Gioco* con Umberto Eco.

Dirige dal 1974 l'Associazione Culturale Lavatoio Contumaciale di Roma e, dal '92, partecipa in qualità di Vice Presidente alla gestione della Fondazione Filiberto Menna in Salerno promuovendo numerose manifestazioni nell'ambito della Poesia, delle Arti Visive e dei Nuovi Media. Collabora dal 1997, con il MUSIS dell'Università La Sapienza di Roma e fa parte del Consiglio Direttivo, come Socio Fondatore, dell'Associazione Culturale Internazionale *Immaginare l'Europa*.

Antologia critica

*La scrittura desemantizzata**

di ERMANNO MIGLIORINI

La novità di questa mostra (in realtà un intervento critico e soprattutto teorico) è la riunione sotto la categoria della scrittura di oggettività di valore artistico che intenzionalmente si presentano come provviste di un senso diverso: beninteso, possono anche presentarsi, letteralmente, come *scrittura*, ma la loro omologia non indica identità. Di fatto qui sono riunite opere (operazioni) che provengono dalle direzioni più diverse: e sono riunite unicamente sotto il segno della scrittura, soltanto perché in esse compare una grafia che in qualche modo allude alla rappresentazione di una lingua parlata, a un codice di comunicazione di secondo grado. Si potrebbe pensare a una sopraffazione (e magari qualche anno fa lo si sarebbe proprio pensato), ma non è così. L'esperimento tentato con questa mostra è finissimo e significativo: non deve sfuggire la sua rilevanza euristica. La scrittura è una nuova categoria che aggredisce e cancella i faticosi portamenti della storia e della biografia, un ponte gettato tra forme differenti, riu-

* Il testo di Ermanno Migliorini è stato pubblicato come *Presentazione* per la personale di Tomaso Binga organizzata negli spazi della Galleria L'Obelisco di Roma nel 1974.

nione del non unibile, assimilazione del non assimilabile. La scrittura è qui proposta come un nuovo sistema che è capace di inserire in una nuova rete di significati opere che sino ad oggi eravamo capaci di leggere solo ponendole contro (o dietro) venerande impalcature assiologiche. E non importa se il nuovo sistema proposto ha un carattere sperimentale: l'importante è che un consimile esperimento si faccia, e non si faccia usando solo il discorso, ma maneggiando le cose, presentandole, ostendendole nella loro fisicità nel loro accostamento su una parete, in uno spazio. Ché così, fattualmente si sono costituiti talora nella storia annosi e gloriosi istituti, con l'illuminazione violenta che può derivare da un rivelarsi improvviso o ineluttabile di connessioni che prima non erano né viste né visibili.

Perché nel processo (nei processi) riduttivi comuni a tutte le aree dell'arte contemporanea, l'approdo alla scrittura è frequente, se non inevitabile. Sembra che un destino comune abbia segnato il cammino delle *singole arti*, le arti ovviamente del sistema. Alla scrittura si giunge dalla parte delle arti figurative, con modalità diverse ma significativamente convergenti: il dipinto della tradizione si tramuta in segno, in graffito, in traccia, in grafia, in parola, in concetto espresso, mediante la sottile provocazione del lemma di un dizionario, della definizione stampata. Alla scrittura si giunge dalla parte della poesia, la quale in una estrema riduzione di sé, può cercare di rompere il muro del significato per affondarsi nell'universo *autre* del significante (conquistando così valori essenzialmente diversi, grafici appunto), e quindi nuove dimensio-

ni e nuove risonanze. Ma alla scrittura si giunge anche dalla parte della musica e dalla parte dell'architettura.

La scrittura è dunque uno dei luoghi dove può terminare il processo riduttivo delle arti. E in questa considerazione la scrittura assume ovviamente sensi diversi a seconda della prospettiva in cui viene a collocarsi: se essa, cioè, è il risultato della destrutturazione di un testo letterario, poetico, acquisterà di diritto (dovranno esserle attribuite) valenze in qualche modo letterarie, poetiche, e così, se essa si presenta come il sostituto di una pittura irrimediabilmente sottratta, saremo obbligati ad una lettura che ravvisi, sul fondo dell'operazione riduttiva, come un barbaglio delle forme e dei colori perduti, e comunque tutta la storia dell'istituto dell'arte figurativa; e così se ci troviamo di fronte ad essa come musica, come risultato di una distruzione della musica, dietro di essa, lontano da essa, risuoneranno ancora gli echi delle note smarrite; e ancora se non ci si presenta come architettura (al posto dell'architettura) dovremo leggerla contro un orizzonte di colonne ed archi, di campanili e cupole, in un intenzionamento, insomma, squisitamente architettonico. Gli oggetti che si costituiranno al termine di ogni operazione saranno comunque sempre oggettività della cultura (reali-irreali) situabili in qualche determinata regione assiologia.

Ma riunendo queste opere, che si presentano come separate, sotto un unico segno, quello della scrittura, le si priva proprio del loro orizzonte, delle loro specifiche risonanze (o almeno di quel poco che di specifico può essere in esse rimasto: ed è tanto), delle loro suggestioni, delle loro particolari

valenze. Se le opere (operazioni) si presentano come risultati di un processo riduttivo, destrutturante, ma sempre con l'ombra della struttura presente sul fondo contro il quale esse debbono essere lette, interpretate, allora è evidente che qui si toglie senso proprio a ciò verso cui esse sembravano soprattutto tendere; si toglie senso al processo di destrutturazione che le animava, che ne era la profonda ragione, si scarta il negativo, il vuoto residuo alla sottrazione, si toglie senso all'analisi con cui le arti hanno tormentato se stesse, e per profonde ragioni storiche, ormai da circa un secolo. La scrittura, da risultato di un processo analitico non privo di spietatezza, è colta ora nella sua emergenza naturale, come fenomeno da osservare in una considerazione del tutto *priva di presupposti*. Il passato dell'arte (delle arti) è cancellato nell'ostensione di una similarità che è di per se stessa significativa, teoricamente rilevante. Private dell'ombra degli istituti tradizionali, dei riferimenti alle arti del sistema, le scritture, ridotte alla loro essenza di scritture, restano indifese, possono offrire, nella crudele indistinzione a cui le si condanna, solo la propria nuda apparenza. È una prova dura, un *experimentum crucis* ottenuto proprio mediante l'accostamento fisico delle opere per similarità esterna piuttosto che per dissomiglianza interna. Viene così a cadere (proprio per l'indistinzione consapevolmente prodotta dall'accostamento fisico) ogni suggerimento di lettura, ogni obbligazione ermeneutica: ogni opera si offre liberamente ad ogni interpretazione, la sua capacità è infinita. Rimane tuttavia un limite, che è poi il limite del sistema, quello che è comunque invalicabile: queste opere si pre-

sentano, vogliono essere comprese, interpretate, tutte, *come arte*. Può apparire dunque legittimo sperimentare in ognuna di esse (in una qualsiasi di esse, quale che sia la sua storia, il suo passato) un'interpretazione *poetica* ma anche, al tempo stesso, una *pittorica* oppure *musicale*, o *architettónica*, nella confusione e con l'indifferenza che derivano da una lucida consapevolezza critica. Perché esse sono soltanto scritte.

Scritture che intenzionano, in ogni caso, l'arte. Che la definiscono, così come possono, con i mezzi che hanno a disposizione, e che sono in genere privi di qualsiasi gratificazione che non sia ridotta al minimo della sensibilità e della poeticità. Ciò che si trova sul loro orizzonte non può ormai essere che l'arte stessa, questo autovalore vagheggiato con nostalgia e rimpianto. Con i mezzi più consapevolmente dequalificati, sia che si tratti di significanti che di significati, giocando sul limite stesso del sistema, in uno spazio sempre più ristretto e ambiguo, le arti sembra che vogliano alludere soltanto all'arte, scrivere l'arte. E privandole delle antiche divisioni, della loro amata specificità, l'operazione critica, qui ostensivamente condotta, non fa che rendere visibile e tangibile questa loro condizione terribile e altissima.

Senza titolo*

di GIULIO CARLO ARGAN

Cara Binga,

dopo aver veduto, nel suo studio, il Suo recente lavoro di artista, bisogna pure che le dica quanto mi abbia interessato nella sua duplice ricerca del riporto d'immagine nelle forme cave e candide del polistirolo e delle scritte immaginarie o delle *lettere liberatorie*.

Il suo lavoro sull'ambiguità semantica è molto sottile e convincente, nell'uno e nell'altro gruppo dei suoi lavori; e maggiormente, mi pare, nelle lettere, dove la regressione della parola a segno (ma la parola è data come già letta e recepita) conserva e comunica, anzi intensifica, il senso della comunicazione. L'immagine, insomma, è consegnata direttamente alla memoria, eludendo la presenza di un referente: come in una poesia, di cui si perdano le parole, ma si conservino il senso e la metrica.

* La presentazione/lettera di Giulio Carlo Argan, datata in basso (Roma, 25 marzo 1975), è stata scritta in occasione della mostra *Alfabetiere murale*, organizzata a Milano negli spazi del Cenobio Visualità nel 1975.

...& non uscire di casa*

di GIORGIO CORTENOVA

Credo che qualsiasi operazione di scrittura abbia subito e subisca, prima o poi, l'impulso ad uscire dai limiti del foglio, del quaderno, della tela, per fluire liberamente nello spazio.

Lo scrivere sull'acqua non è più un modo di dire che rappresenta un momento negativo e incompiuto, della scrittura: rintracciando un suo scopo logicamente premeditato, un simile stimolo si avvale di una strategia tipica della suspense culturale moderna, che sembra voler giocare sul filo di rasoio di un'autoidentificazione mai definitiva, sempre sul punto di sciogliersi e frantumarsi: mi perdo così per un colpo di vento, e mi ritrovo in ciò che scorre e va continuamente perdendosi. E allora perché scrivere parole definitive o comunque definite? Sarà invece il caso di recuperarle perdendole, di abbassarne la definizione grafica a quei livelli *più alti* di puro esercizio psicofisico. Non scrivo una parola, una proposizione, una variante di prototipo grafico, ma penetro all'interno del significante stesso, espandendomi graficamente. Attesto

* Il testo di Giorgio Cortenova è apparso per la prima volta come Prefazione al libro/catalogo *& non uscire di casa*, La Nuova Folio, Pollenza 1977.

una presenza usufruendo dell'assenza del leggibile, ma siccome non racconto attraverso la scrittura racconto lo scrivere; non traccio degli appunti, ma appunto delle tracce.

Un critico entra in un'abitazione, vi trova mobili, soprammobili, tende, quei profumi caratterizzati che ne fanno un organismo irripetuto. Gli sembra di scorgere un lattimo veneziano su di una mensola, poi vede la carta da parati che ricopre i muri con una traccia di scrittura: pensa alle impronte di un insetto meticoloso, reso folle dal verticalismo della decorazione di fondo, e crede di aver capito. Si accorge in seguito che le cornici dei quadri, dorate, *perbene*, ottocentesche, sono vuote, e con il loro vuoto interrompono per un attimo (inquadrono) il flusso ininterrotto della scrittura: senza però riuscire a trattenerla, perché, ed è naturale, la fuga e il ritmo continuo ne vengono accentuati. Allora il critico comprende qualcosa di più e pensa che quello scrivere sia stato un processo di familiarizzazione con il proprio ambiente storico-culturale, con la prigione delle *quattro mura*: fino a sconfiggerne la presenza attraverso il processo liberatorio e liberante del gesto stesso, anzi, di quella strategia fitta e premeditata dello scrivere. Fuor di metafora, siccome tra l'altro l'autrice di questa scrittura gli sottopone una serie di fogli a filastrocca, vecchia fiaba della casa trattata con l'ironia irriverente della nuova coscienza critica femminile, allora il critico sa come collegare le piste segnate, su cui scorre lo sguardo, con i nodi storici di quel sesso che, con ambigua cavalleria, si ostina a chiamare gentile.

*riflettendo il lavoro di Tomaso**

di VINCENZO AGNETTI

Di belle cose seminate con le dita
sul proprio corpo come altra terra
inconsci del perseverare inutile sulla pelle amica
divulgatori di dissapori assaporando l'incognita
di quando ella o colui.
Poi scendendo a pari passo come fanno i babbuini
rammentare favole di coloro.
Abbiamo preso tempo al via
e partendo in antefatto dire dicendo
cose che stanno a picche.
Picchiata d'altro fondo
come bucare il cielo
o altro sentimento.

* La presentazione poetica di Vincenzo Agnetti è stata scritta in occasione della mostra *Alfabetiere murale*, tenuta nel 1977, negli spazi della Galleria Palazzoli di Milano.

*Senza titolo**

di ROMANA LODA

Tomaso Binga prosegue nella sua ricerca sulla scrittura coinvolgendo, questa volta, il proprio corpo e realizzando una sorta di scrittura vivente. Il discorso scorre su due livelli: la mano i traccia la sequenza degli omaggi alla vergine Maria, alla grande Madre, con un procedimento di occultamento del senso; il corpo ripete ossessivamente il termine MATER esibendo invece se stesso nella pienezza della propria fisicità. La situazione si capovolge: la donna afferma la propria presenza umana, il proprio diritto a esistere come totalità contro una assunzione simbolica nel dominio di

* Il testo è stato pubblicato in occasione di *Magma, rassegna Internazionale di donne artiste*, ideata e realizzata da Romana Loda, tenuta negli spazi del Museo di Castelvecchio (Verona, 1977), con testi e note critiche di R. Loda. Artiste in mostra: Marina Abramovic, Tomaso Binga, Marisa Busanel, Vana Caruso, Lygia Clark, Betty Danon, Hanne Darboven, Iole de Freitas, Valie Export, Nicole Gravier, Rebecca Horn, Suzi Lake, Liliana Landi, Ketty La Rocca, Lucia Marcucci, Libera Mazzoleni, Marisa Merz, Annette Messenger, Verita Monselles, Natalie LL, Stephanie Oursler, Gina Pane, Lucia Pescador, Diana Rabito, Edda Renouf, Andreina Robotti, Dorothea Rockburne, Ulrike Rosembach, Franca Sacchi, Sandra Sandri, Suzanne Santoro, Katharina Sieverding, Mariella Simoni, Betty Skuber, Nanda Vigo, Dorothee Von Windheim.

una trascendenza che è poi ancora una volta un recinto, un ghetto. Lascio la parola (la scrittura) a Binga: «Il corpo nudo esibito contro l'occultamento della fisicità, contro l'astrazione. L'imperfezione della concretezza fisica contro la purezza dell'essenza. Questo è il riscatto che chiedo, che chiediamo. È la rivalutazione dell'imperfetto, dell'errore, del disordine, del fuori posto. Non vogliamo più sentirci entità astratte ma PERSONE fisicamente, socialmente, politicamente umane».

*Il Volto Sinistro dell'Arte**

di ROMANA LODA

Già nei suoi contenitori bianchi di polistirolo del '71 (scatole forate con all'interno inserti fotografici) era presente una duplice operazione sull'oggetto e sull'immagine che mirava a sondare le possibili relazioni che si stabilivano tra loro. Operazioni su soggetti trovati che riacquistano una precisa esteticità proprio perché sottratti all'uso industriale e trasformati in camere oscure, schermi, finestre.

Anche le sue operazioni di scritte hanno un significato assai simile: la grafia viene accelerata nella sua gestualità; i segni convenzionali si appiattiscono e si modificano fino a perdere le caratteristiche iniziali per assumerne altre che ne accentuano la necessità di attenzione visiva e mentale.

I segni fatti sulle carte per pareti (ancora il recupero di un prodotto industriale) si collocano su un supporto che solo apparentemente è banale e anonimo. Infatti gli è costante il *decoro* fatto di arabi che sono desunti a loro volta da frammenti che già appartennero all'arte e che ora riprendono

* Il testo è stato scritto come Presentazione per il catalogo della mostra *il Volto sinistro dell'Arte*, organizzata negli spazi della Galleria De Amicis di Firenze nel 1977.

evidenza proprio attraverso la simmetria, ossessiva ripetività della stampa meccanica. Il segno su tale carta complica ulteriormente, l'operazione perché da un lato rompe la meccanicità del supporto e dall'altro lo riporta in grande evidenza mediante una stimolazione delle trame e la presenza nuova e felice di una manualità che rinnova emozioni credute ormai non più possibili.

Ma l'operazione di Binga (per la quale anche l'assunzione del nome maschile è rivelatoria di una beffarda denuncia della *sinistrorsa* collocazione della donna come già fecero George Sand e George Eliot) trova una motivazione che le è senz'altro più consona quando affronta in maniera più diretta, non più traslata, il tema scrittura-donna. L'operazione è semplice: il corpo nudo della donna è fotografato in posizione che *mimano* la orma delle lettere dell'alfabeto. Con le lettere così ottenute compone un nuovo sillabario interamente al femminile e, con esso, alcune parole chiave che, in questa nuova scrittura, si caricano di significati, che sono la sintesi, di tutto il processo che li ha generati.

Il corpo riceve dunque una nuova attenzione ed è impiegato per una complessa operazione semantica a più livelli, che si svolge secondo un preciso piano preordinato. Il corpo nudo ha una sua fisicità diretta che è denuncia dell'occultamento e dell'astrazione; è il riscatto dell'imperfetto, (del *sinistro*, appunto) contro ciò che è perfetto, positivo per definizione. Da ciò scaturisce una nuova pressante istanza perché (come lei stessa afferma) la donna sia considerata come persona e non più come incidente della natura.

*Il Dattilocodice**

di ITALO MUSSA

La *scrittura* di Tomaso Binga rivela una sua continuità stilistica e visuale, nonostante la presenza, ad esempio, di un *dislivello* estensivo tra le *lettere liberatorie* e il recente *dattilocodice*. Se nelle prime prevale la tautologia (esempio eloquente è *Alfabetiere murale*, lettere dell'alfabeto ottenute con le varie posizioni del corpo); nel secondo traspare la stilizzazione. Ma tra una tecnica d'immagine e l'altra non c'è contrapposizione, soltanto mediazioni tecniche: perché la *scrittura* recupera se stessa in ogni caso attraverso un flusso verbale, nel quale risuonano spazialità improvvise e ideogrammi fonetici. Tutto sembra o appare inafferrabile, e un'espansione *anonima* caratterizza il linguaggio, certo ricercato nell'imprevisto del quotidiano.

Nell'ambiguità propria del quotidiano, la *scrittura* di Tomaso Binga trova una *spersonalizzante* dimensione (che non vuol dire automatismo). La spersonalizzazione è un doppio, un modo per evidenziare l'artificio esistente tra pensiero e azione,

* Il testo di Italo Mussa è stato pubblicato come *Presentazione*, nel catalogo della mostra tenuta nel 1978, negli spazi della Galleria Fabjbasaglia di Bologna.

oppure il punto estremo dell'intersoggettività. Qui il silenzio del pensiero e il suono dell'azione s'incrociano, contaminando in misura infinita nascenti flussi verbali. Così la *scrittura* ha una sua identità visiva: luogo in cui rimandi verbali e combinazioni visuali aprono spazialità fatte di desideri e ricordi. Il desiderio e il ricordo sono lo specifico dell'immaginario dell'artista. E Tomaso Binga l'utilizza per raggiungere una *bella scrittura* e per evidenziare *tutta* la sua esperienza, senza allontanarsi dal loro silenzio magico.

Il *dattilocodice* (poema visivo ottenuto *sovrapponendo* lettere alfabetiche con la macchina da scrivere) rappresenta il momento di maggior silenzio nella *scrittura* di Tomaso Binga.

La sovrapposizione non fornisce testi illeggibili (come quelli lettristi), e neppure giochi ottico-visuali), quando suggerisce, è una finissima stilizzazione di segni, in cui le lettere alfabetiche non rassomigliano più a se stesse, ma alla loro contaminazione che le fa scomparire o allontanare. Fittissima la contaminazione dà luogo a improvvise sequenze di ideogrammi inventati dal caso. Così i *dattilocodici* significano un momento di passaggio dalla tecnologia nuovamente alla natura.

*Materializzazione del linguaggio**

di MIRELLA BENTIVOGLIO

Recupero invenzione dell'archetipo linguistico attraverso la tecnologia, il dattilo-codice, sul quale fonda i suoi esperimenti Tomaso Binga, nasce dal procedimento della sovrapposizione di due differenti segni alfabetici di una comune macchina da scrivere. Gli pseudo ideogrammi miniaturizzati che ne derivano sembrano indicare le comuni radici pittografiche delle differenti scritture, riunificando nell'originaria magia iconica l'odierna lettera occidentale. A questa fase l'operatrice è giunta attraverso la desemantizzazione ambientale (scritture su carte da parati) e la rivisitazione della lettera alfabetica attraverso gli atteggiamenti del corpo.

* Il testo di Mirella Bentivoglio è stato pubblicato come *Presentazione* nel catalogo della mostra *Materializzazione del linguaggio*, Biennale di Venezia 1978.

*Tomaso Binga, il corpo della scrittura**

di GILLO DORFLES

Lavoro – quello di Tomaso Binga – sulla scrittura, ma spesso inserita in un contesto che è quello casalingo, borghese, consuetudinario. Però: demistificata, de-semantizzata, degradata. E, finalmente, re-incarnata *in carne ed ossa* nelle strutture stesse del proprio corpo. E ancora, l'aggiunta di queste scritture sulle carte da parato, l'isolamento di queste carte mediante una cornice aulica che decontestualizza l'amorfa – anche se decoratissima superficie istoriata e ne provoca l'immediata metamorfosi. Per cui si giunge ad una ironizzazione dell'ambiente borghese, ma anche ad una *messa in cornice*, a una *ostranenie*, del singolo dettaglio, che acquista così una nuova valenza semantica. Queste, alcune soltanto, delle molte operazioni che Binga – partendo da taluni ancora incerti tentativi oggettuali con l'uso del polistirolo e poi con l'aggiunta alle immagini di singole parole (attorno al '72) – è andata perseguendo in questi ultimi anni con una logica e una precisa volontà analitica.

* Il testo di Gillo Dorfles è stato pubblicato come *Presentazione* nel catalogo della mostra *Tomaso Binga, il Corpo della Scrittura* tenuta, nel 1981, negli spazi della Pinacoteca Comunale di Macerata.

Già nella serie ... & non uscire di casa l'uso della scrittura sulle carte da parato, dentro le cornici che incorniciano il nulla, era una affermazione del proprio *diritto* a proiettarsi attraverso un esercizio grafico spontaneo nello spazio circostante: questo spazio carico di memorie e di tabù che andavano sconfitti.

La scrittura – anche quando sia logorata, appiattita, dissociata, sino a diventare totalmente, amorfa – conserva pur sempre l'impronta della singola personalità e trasforma le cose e le situazioni anonime in *opere firmate*. (Del resto quante firme illustri a lato d'un disegno, d'uno schizzo – nei tempi del feticismo dell'unicum artistico – erano più importanti dello stesso lavoro creato dall'artista).

Binga ha voluto affermare decisamente l'autonomia della sua personalità – della sua *persona* (fuori da ogni distinzione di sesso, di provenienza, di ambiente) e, al tempo stesso, ha accompagnato l'aspetto grafico-pittorico della sua opera con alcune componenti concettuali che lo arricchiscono e lo integrano: parole, cifre, racconti di sogni, simbologia della *donna-dado* ricondotta al 6. (Non il 666 della Bestia Apocalittica, ma il sei dei fondamentali aspetti della donna di sempre).

Anche nella sequenza-filastrocca *Io sono una carta...* (del '77) – che potremmo per pignoleria far rientrare nell'ambito della poesia visiva – Binga si vale del materiale carta e scrittura per costruire una sorta di autoproiezione di se stessa analoga a quella tentata con la serie dell'alfabeto corporeo ideato in precedenza.

Sono, in definitiva, tutte quante forme di estrinsecazione e affermazione del proprio sé (un sé de-

cisamente femminile anche se paludato dal nome maschile) che, proprio dalla femminilità della loro natura traggono quel tanto di ambiguità che le rende più suasive. Ed è anche qui che risulta più convincente l'adozione di panni – solo anagrafici – maschili, che mettono in risalto e sottolineano le caratteristiche del sesso che ama celarsi dietro al travestimento.

Molto diverso da questa serie, invece, l'esperimento del dattilocodice, uno degli ultimi ideati dall'artista: una sorta di sincretismo poetico-concreto ottenuto con la sovrapposizione di diverse lettere scritte a macchina. Il risultato è, in questo caso, piuttosto grafico che di *scrittura*. I testi che ne derivano sono del tutto illeggibili ma portano alla costituzione di strani e eleganti ideogrammi (o forse sarebbe meglio definirli pseudo-ideogrammi, giacché la loro apparente iconicità non è comunque decifrabile).

Un'altra opera di Binga *io sono una carta* (a differenza dell'ultima serie che qui presentiamo *Ti scrivo solo di domenica*) è rivolta soprattutto a un *fruitore* maschile. Carta e donna, carta, cartone, cartuccia *che va sparata*, è il richiamo immediato a un'antropomorfizzazione decisamente androfila (forse *malgré elle*).

Invece nella sequenza *Ti scrivo solo di domenica* il discorso è decisamente rivolto a una donna, a un'amica. È un discorso a una sola dimensione, dove il dialogo è precluso all'altro sesso. Chi ci aveva mai pensato? che la domenica è *l'unico giorno femminile*. La domenica: il *giorno del signore*, ma anche il *giorno del sole* per i tedeschi e gli anglo-sassoni, il *giorno del non-lavoro* per gli slavi;

ma il giorno femminile per gli italiani (forse per un invincibile nostro mammismo).

Binga ha scoperto l'esistenza d'una domenica femminile e l'ha sfruttata per dedicarla a un'altra donna, alla quale sono indirizzati i 365 foglietti, sette per settimana, di cui i primi sei sono bianchi e il settimo contiene il messaggio epistolare destinato all'amica.

Ma osserviamo più da presso come si articola quest'ultimo lavoro.

C'è un'azione: l'artista che siede dietro un tavolino al lume d'una lampada e legge: «mia cara amica, ti scrivo solo di domenica perché è l'unica giornata femminile della settimana». A questa frase fanno seguito i brevi testi dei 52 messaggi che, ogni domenica, scandiscono un episodio della vita d'ogni giorno, il progetto d'un viaggio, la sua proroga, il suo abbandono. E, lo dice la stessa Binga, «la scansione delle domeniche: prima domenica, seconda domenica, terza domenica... ricorda le litanie appena sussurrate, sofferte in tutte le domeniche della nostra vita, del nostro passato...».

Come si vede questa operazione – che consiste d'una breve performance, ma anche della presentazione delle lettere e della trascrizione di alcune di esse sulle carte da parato – non è soltanto un seguito alle altre tappe – assai fitte nel breve giro di cinque o sei anni che in parte ho cercato di ricordare – percorse dall'artista, ma è qualcosa di più complesso e di più completo perché unisce alla ricerca grafico-visuale una affermazione di solidarietà umana con il prossimo e svela proprio quel nuovo aspetto femminile di far valere la propria autonomia creativa; e non solo creativa, esistente.

*Tomaso Binga, ti scrivo solo di domenica**

di ELVERIO MAURIZI

Un'analisi della ricerca artistica di Tomaso Binga chiarisce come le diverse vie percorse dalla giovane artista campana conducano, in effetti, verso un unico obiettivo culturale: la denuncia dell'ambiguità interpretativa sulla quale sembrano fondarsi temi, spazi e situazioni tali da esaltare la funzione dichiarativa assunta dal grafema in un momento storico dato. Quella che ormai potrebbe essere denominata la società delle immagini, a ben guardare la sostanza dialettica suggerita da performances, dattilocodici, poesie e dalla costruzione di un sistema iconico-provocatorio, instaura, dunque, un processo di comunicazione diretta del prodotto con segni apparentemente semplici, dal significato però complesso.

Le differenze tra poesia visiva e scrittura, nel caso in esame, risultano continuamente superate dalle strette correlazioni riscontrabili nei diversi ruoli affidati dall'autrice al fatto compositivo che, di volta in volta, si dimostra condizionato dagli strumenti linguistici e visivi adoperati. Si rileva, quin-

* Il testo di Elverio Maurizi è stato pubblicato nel catalogo della mostra *Tomaso Binga, il Corpo della Scrittura* tenuta, nel 1981, negli spazi della Pinacoteca Comunale di Macerata.

di, come spesso l'immagine soccorra la parola e, tal'altra, come il fonema aiuti l'immagine a precisare i fini dialettici dell'azione, denunciando magari verità prima ignorate. La documentazione grafica, letteraria e fotografica esposta invita, perciò, a una riflessione non solo sul materiale storico proposto, sia esso rappresentato da riproduzione di opere, di performances o da poesie, illustranti la singolare duttilità dell'artista rispetto ai mezzi di comunicazione, ma soprattutto induce a considerare come siano gli stessi mass-media a essere piegate per gli scopi prefissati dall'autrice.

Luciano Ori, quando in un suo testo del 1979 parla di *guerriglia semiologica*, il cui fine principale sarebbe quello di «spiazzare messaggi e significati» attraverso cambiamenti di segno e il ribaltamento dell'interpretazione, in pratica dà l'esatta dimensione delle contrastate problematiche affioranti nell'ambito territoriale della scrittura, suggerendo l'importanza del contesto per la comprensione del testo. In effetti, il fruitore assiste nelle proposizioni dell'artista a un continuo esporre e negare la concretezza del materiale iconico che, a sua volta, mutua una specie di rapporto enigmatico insinuatosi tra immagine e parola, per dimostrare come la metafora visiva porti a un discorso tutto mentale e, comunque, tale da sopravanzare le voci del singolare vocabolario corporale o meccanico, usato da Tomaso Binga per approdare a una diversa articolazione dell'impianto logo-rappresentativo, dimostratosi, fin lì, di particolare efficacia.

Dagli elementi prefabbricati di polistirolo espanso con applicazioni superficiali di fotografie, di scritte e di elementi vari – la tecnica del collage –,

a loro modo invitanti a sottolineare il «senso acuto di aderenza alla materia prescelta», alle «parole regredite a segno», alla «ambiguità semantica», alle «Lettere liberatorie... che aprono una serie di poetiche associazioni visive e mentali», alla realizzazione di una «sorta di scrittura vivente», il percorso culturale dell'artista appare, pur nella disparità degli indirizzi, di una straordinaria coerenza. I rimandi a una specularità inventiva, rivolta più verso una alterità di comunicazione sottintesa che alla esplicita lettura, formalmente aderente al lavoro discusso, allacciano il discorso alle esperienze futuriste, alle ricerche grafico-poetiche di Apollinaire e, persino, agli esempi di impaginazione costruttivista. Non mi sembra, tuttavia, giusto legare l'insieme delle investigazioni della Binga con un collante genetico tanto affascinante quale una visione strettamente storicistica consiglierebbe, perché ritengo sufficientemente aperte le risultanze suggerite dai reperti, sia fotografici (vedi *Tomaso Binga e Bianca Menna, oggi spose*), sia sintetizzati dal singolo fotogramma (vedi *Ti scrivo solo di domenica*), che con la misteriosa cadenza decorativa, emergente dalla carta da parati de *La casa descritta di Roma*, dove la banale presenza floreale del fondo, decisamente settecentesca, acquista una strana suggestione dalle scritte illeggibili inserite con precise cadenze nel contesto.

Insorgono, qui giunti, alcune considerazioni abbastanza determinanti per comprendere appieno le poetiche affrontate dall'artista. Prima tra tutte quella riguardante l'organizzazione della mostra antologica da considerare quale necessità personale dell'autrice per prendere le distanze da una pre-

cisa etichettazione che, nell'ansia di pervenire a una unità del discorso, potrebbe rivelarsi fuorviante sulla natura delle ricerche; la seconda, riferita all'opportunità di tracciare con nettezza i confini tra le varie esperienze per scandire attraverso di esse la natura costitutiva delle indagini concettuali, corporali o grafiche, permettendo così di leggerne le motivazioni sia esplicite che segrete.

Quando, Mirella Bentivoglio, parla di «rivisitazione della lettera alfabetica attraverso gli atteggiamenti del corpo» e del «recupero-invenzione dell'archetipo linguistico attraverso la tecnologia», praticamente invita a un'analisi tipologica sugli elementi dialettici proposti dall'autrice come occasione di comunicazione intellettuale, vista in una precisa dimensione spazio-temporale. La lettura di quelle componenti, in realtà, conduce a una presa d'atto simbolica degli strumenti mentali e grafici adoperati e delle relative risonanze ambigualmente evocate, in particolare, dai dattilo-codici, i quali, al di sopra e al di là della semplice formulazione di una identità riferibile alla icasticità del calligramma, abbandonano la rigidità meccanica della propria origine per dare nobiltà espressiva a una proposta sottilmente ironica.

Il trasgredire la tecnica consueta della costruzione linguistica si pone, insomma, dinanzi all'universo consumistico per vanificare la risonanza di talune connotazioni formali, costrette a esprimere i nessi riduttivi di una frequentazione culturale contraria ai rinvii emozionali. Ciò significa che il discorso dell'autrice, nella sua rigidità strutturale, appare come manifestazione tecnicamente raffinata di una diretta comunicazione, capace di evitare

la retorica narrativa per verificare i contenuti iconici reali e psicologici appropriandosi dei ritmi e delle cadenze proprie di una impaginazione poetica tutta mentale. Il recupero di quegli scarti stilistici che privilegiano le componenti plastico-figurali fanno, perciò, della scrittura-immagine di Tomaso Binga un mezzo di rilettura desemantizzata dei contenuti soggettivi presenti nel prodotto artistico, ottenendo quel coinvolgimento spirituale dell'osservatore, scopro primario della sua ricerca. Mi sembra che ciò basti a definire la personalità dell'artista.

*Seduzioni della scrittura,
tentazioni della pittura**

di FRANCESCO MOSCHINI

All'interno del lavoro complessivo di Tomaso Binga, dal 1970 ad oggi, possono essere individuati alcuni precisi momenti che, pur presentando delle zone di mediazione e di scambio, hanno indirizzato la ricerca su versanti sostanzialmente differenziati e indipendenti l'uno dall'altro. Ai primi lavori di assemblaggio realizzati partendo dai contenitori in polistirolo è seguita la più ampia, e anche emozionalmente intensa, fase della *scrittura*, nelle sue varie articolazioni, per giungere infine, più recentemente, ai *biographic*, che si caratterizzano per il loro aspetto più ostentatamente pittorico.

Una zona, che si può definire *di frontiera*, o di scambio, per quel suo darsi come fatto autonomo e per quel suo porsi come elemento conflittuale tra momenti più eterogenei, occupa un luogo significativo nell'ambito della produzione di T. Binga, sia come passaggio tra due fasi della ricerca, sia come continuo ritorno più riflessivo. Ma l'idea di passaggio è anche cronologicamente evidenziata

* Il testo di Francesco Moschini è apparso nel catalogo della mostra *Tomaso Binga, storie di ordinaria scrittura 1970-1987*, organizzata a Roma negli spazi A.A.M. / COOP. Architettura Arte Moderna, nel 1987.

come momento di incontro e verifica di tecniche diverse: polistiroli e scrittura, carta da parati e scrittura, ancora scrittura e biographic. Tuttavia la dialettica che si instaura tra le diverse tecniche elabora sintesi tali da configurare vere e proprie opere autonome, se esaminate a prescindere dalla sua opera complessiva. Evidentemente l'elemento di riconnessione è costituito dalla scrittura che occupa un ruolo centrale nelle varie e diverse forme artistiche e poetiche in cui viene elaborata da T. Binga. Ma, nello stesso tempo si dà come produzione autonoma attraverso la costruzione di opere come l'Alfabetiere, il dattilocodice, la scrittura asemantica, la poesia visiva, ecc. Il ruolo della scrittura allora appare chiaramente definito e limitato dai polistiroli, da un lato, e dai biographic dall'altro. Scrittura come ponte, allora, che unisce, comprende e controlla il lavoro su elementi materiali, i polistiroli, e quello sulle forme: dalla manipolazione dell'esistente alla creazione dell'immagine.

I polistiroli di T. Binga sono nati intorno agli anni '70, in un periodo in cui l'interesse verso la realtà metropolitana e soprattutto gli atteggiamenti polemici nei confronti del consumismo, rinnovavano l'attenzione per i cosiddetti materiali di scarto, i rifiuti. Ma nonostante il momento sia suggestivo e stimolante, l'operazione di T. Binga si caratterizza in modo del tutto personale, priva di intenti polemici e di pura volontà di contestazione. Il vuoto contenitore di polistirolo si presenta come un dato ed è accettato *passivamente* dall'artista, fuori da connotazioni critiche. Ma proprio in questa accettazione, in questo accogliere e raccogliere, l'oggetto viene sublimato, da contenitore anonimo e

passivo di merci diventa il luogo attivo che suggerisce scene, condizioni, situazioni sulle quali aleggia un sentimento misto di ironia e ingenuità primordiale: teatrino ironico e divertito luogo di ambigue rappresentazioni. Non si tratta del duchampiano artista-eroe che sublima la merce in virtù del suo carisma fino a renderla opera d'arte, quanto piuttosto di una attenzione che riscopre, nel quotidiano stesso, una vocazione artistica, la potenzialità a farsi opera d'arte, a contenere idealità e poesia in sé, da un lato nella propria capacità di evocare e suggerire, dall'altro nella disponibilità a contenere anche quanto sembrava collocarsi in un altrove del desiderio, della memoria, del gioco. Allora scopriamo, in questa capacità di porsi all'ascolto e insieme nell'irrompere dell'atteggiamento ludico, Bianca Menna, la natura femminile di Tomaso Binga, il suo disperato difendersi dietro uno pseudonimo maschile, anche questo un gioco, senz'altro, ma dai toni quasi drammatici, di necessità, in difesa del proprio sentire *in quanto* femminile. Per esprimere la propria visione del mondo protetta da pregiudizi e discriminanti, Bianca Menna diventa Tomaso Binga, ma questa debole maschera, pur nella forma della provocazione, diviene l'offerta, la messa in gioco della propria femminilità.

Ma la fase di lavoro senz'altro più importante di T. Binga è quella legata alla scrittura, in essa prende corpo infatti una particolare visione del rapporto tra l'artista e l'opera. Il discorso artistico si ribalta e richiude narcisisticamente su se stesso, in una utopia di autosufficienza analoga a quella con la quale, nel 1977, era stato dato l'annuncio dell'improbabile matrimonio tra Bianca Menna e To-

maso Binga. Rapporto artista-opera postulato quasi come una identità: l'artista si guarda come opera, e l'operazione è esasperata fino a far coincidere l'artista e l'opera nella compilazione dell'*Alfabetiere*. Qui infatti l'artista propriamente non si guarda né è guardato come opera, ma è l'opera stessa, realizzata attraverso il proprio corpo. Il legame corpo scrittura è sempre presente in tutta l'opera di T. Binga, nella quale anche la scrittura poetica è una espressione del corpo, imprescindibile dal suono, dalla voce, che rende *servile* il testo pur nella sua apparente autonomia.

Accade così che la stessa carica narcisistica, che negli anni '70 era diretta contro le strutture logiche e concettuali del reale si esaurisce nella propria autocontemplazione e nello sguardo puntato verso il proprio residuo infantile ed erotico, fino a quella che potremmo definire una forma autistica della creazione artistica. È sempre il corpo dell'artista ad essere chiamato in causa per esprimere, per dire il proprio desiderare, fuori da false morali e pudori. Corpo e scrittura coincidono sempre, anche quando sembrano distanti, come per esempio nel dattilocodice, li troviamo congiunti attraverso le parole di una poesia («con un solo dito / batto un tasto / lo stesso tasto batto / e ribatto ancora / fino a nove / immagini nuove...»). Cioè il dattilocodice non è il prodotto di alcuna logica, di alcuna razionalità, è privo anche di tensioni formalizzanti o estetiche, è puramente il prodotto del battere del dito sul tasto della macchina da scrivere, non una scrittura casuale, ma del corpo, progettata, pensata e realizzata dal solo corpo, a suggerire una comunicazione extralinguistica. Procedimento per altro

che ritengo sia molto chiaro all'artista che infatti dichiara di non voler inventare alcun nuovo codice, «la mia è una scrittura subliminale, nel senso che essa agisce (vorrei che agisse) dentro di noi senza essere distratti dal significato corrente delle parole; e senza essere frastornati dal suono, delle parole stesse... nei miei lavori le parole crescono e si moltiplicano come esseri viventi». Lo stesso processo si ritrova in *Io sono una carta* identificazione con il supporto in una scrittura tautologica. E spiega anche una produzione poetica il cui tema centrale è costituito essenzialmente dal corpo femminile e dal suo desiderio.

Nelle carte da parati invece la scrittura era colta nel suo processo, non in quanto significante, ma in quanto dispiegantesi, avvolgente come flusso continuo l'ambiente, ma il fiume che scorre sulle pareti delle case e delle stanze di queste case è lo stesso che come mero suono si esprime nelle poesie. Ma mentre la voce modula e scandisce ritmi diversi, qui l'ossessiva ripetizione, quella sorta di coazione a ripetere diluita nel decoro del fondo, tende ad un più rasserenante e rappacificante dilatarsi e intrecciarsi del segno nel luogo abitato.

Ora, con il nuovo ciclo dei *biographic*, T. Binga rientra in una logica del fare artistico più tradizionale, di distacco dall'opera piuttosto che di identità. Certo la forma allude pur sempre ad una scrittura, ma si dilata fino a perdere il proprio carattere di segno per occupare come una mappa geografica le grandi superfici della tela. Forse si potrebbe parlare di una vera e propria mappa della scrittura nella quale segno e territorio coincidono in un dispiegarsi proteiforme, nel quale prende corpo e forma il

colore. Il colore infatti rappresenta forse la più grande novità nella sua opera caratterizzata da una quasi totale assenza di colore, ad eccezione di rari monocromi che supportano i precedenti grafemi.

In questa più recente fase dunque del lavoro di T. Binga sembrerebbe privilegiato il versante pittorico come se ci fosse stato e come sta in realtà accadendo a molti artisti del versante della scrittura visiva, un naturale slittamento dalla scrittura alla pittura. Ma le permanenze già indicate di quel mondo di segni, di cifre e di riferimenti ancestrali ancora una volta indicano una aspirazione alla continuità con tutto il suo lavoro precedente. Qui tuttavia l'opera di T. Binga anziché darsi come costrizione alla ripetizione sembra esigere per sé una nuova collocazione proprio a partire da una esibita esasperazione dimensionale. Non siamo più in presenza di intimiste e solipsistiche scritture quanto piuttosto di esibiti ed enfaticizzati messaggi visivi. Il naturale supporto allora non poteva più essere la carta della scrittura privata ma la tela che permettesse un più disteso fare alla grande. La tela non viene qui utilizzata però come supporto, ma come grande schermo delle apparizioni in cui le immagini possono passare senza fissarsi. Ed è questa instabilità della visione che sembra perseguita da T. Binga sino a costringere perciò le già rarefatte presenze a ridursi a semplici comparse, a sagome da colpire per poi farle ricadere nel vuoto di quel bianco inospitale per il proprio silenzio, per il proprio darsi come assenza. E le stesse figure, pur se sembrano rivendicare una loro costruzione ed un loro spessore, proprio attraverso la novità del colore o con la proiezione d'ombra appena indica-

ta, in realtà esibiscono sempre il loro strutturarsi per tracce ossessivamente lasciate con la velocità del gesto, timoroso di lasciarsi invischiare troppo, quasi a ribadire la propria distanza dalla pittura, se non il celato timore e il disperato bisogno della pittura. Dove allora possibili elementi di condensazione pittorica sembrerebbero abbandonarsi a creare *mistici golfi* di poesia, dovuta ad un ispessimento dei valori pittorici, un incrociato lavoro di autocancellazione interviene a ristabilire gli equilibri. Da una parte una sorta di cancellazione per evanescenza del materiale impiegato, portato a lasciare di sé solo la propria parvenza di larva spettrale, dall'altra una sorta di terremoto visivo che conferisce all'immagine una precarietà dovuta a vibrazioni se non a movimenti tellurici da immagine televisiva colta nel suo dissolversi. Ma il vitalismo che sembrerebbe leggersi tra quelle immagini scosse da calamitazioni esterne o fatte disperdere nell'abbacinante campo visivo quasi per l'esplosione di nuclei di deflagrazione non può certo essere scambiato per un riesumato piacere della pittura. Anche quando le immagini si fanno più arabesche, più estenuate nel loro sinuoso passaggio sullo *schermo*, è sempre avvertibile il loro essere quasi a forza strappate e tirate ai lati, come si trattasse di farle uscire di scena, di togliere loro ogni aspirazione alla stabilità, alla riconoscibilità, infine alla perentorietà di un'immagine unitaria sempre evitata. Quelle figure allora librate nell'aria quasi a danzare, o portate ad attraversare velocemente il campo, evitano così ogni parvenza di permanenza in un luogo possibile. Anche quando sembrano radicarsi prepotentemente per rigonfiamento delle pro-

prie estremità, dei propri appoggi, in realtà tentano di fuoriuscire, non per una implicita voglia di trabordare dell'opera come accadeva nella *felicità*, nella fiduciosa euforia dell'espressionismo astratto, ma per andarsene proprio così come sono comparse. Se si fermano è solo per intrecciarsi, rifrangersi e frastagliarsi ancor più e togliersi di dosso quella solidità infine che solo le indicazioni d'ombra sembravano poter loro conferire.

Allora forse questo abbandono, che appare sempre più definitivo, della scrittura, e delle tematiche che in essa confluivano, sembra esprimere una nuova e diversa stagione creativa per T. Binga. Una sorta di percorso iniziatico, di vero e proprio rito di passaggio che, approdato alla scrittura come corpo femminile e attraversata, sembra ora riemergere con il nuovo vigore di una consapevolezza di sé conquistata lungo il difficile tirocinio della conoscenza. Preludio forse anche alla caduta di quella maschera che sembra farsi sempre più inutile e superflua.

*E la scrittura diventa momento di libertà**

di PAOLO BALMAS

Tomaso è un nome da uomo. Tomaso Binga è invece una donna. Una donna artista che oltre 15 anni fa ha scelto questo nome maschile per aggirare l'ostacolo delle discriminazioni e dei pregiudizi contro il suo sesso. Un paradosso tutto femminile che ci riporta ad un clima che non c'è più, a delle tensioni che molti hanno riconosciuto sacrosante ma che non si sa bene dove siano andate a finire. «L'artista non è un uomo o una donna, ma una persona» scriveva qualche anno fa Tomaso Binga in una sorta di manifesto, l'antologica di suoi lavori dal '71 ad oggi organizzata dalla A.A.M. cooperativa di Roma non contraddice questa affermazione, ma sembra aggiungerne un'altra: «Una persona riesce ad essere tale quanto più riesce ad esprimere la sua personalità ed in fatto di personalità essere uomo o donna non è affare di poco conto».

L'universo poetico di Tomaso Binga è quello della scrittura intesa come manipolazione di lettere, segni alfabetici, piccoli sintagmi, tratti calligrafici. Uno dei luoghi comuni della nostra cultura (o sottocultura) insiste sul fatto che l'uomo ha una

* L'articolo di Paolo Balmas è apparso su «Paese Sera» il 15 giugno 1987.

naturale tendenza all'astrazione, ai grandi progetti, mentre la donna è molto più attenta al dato particolare, alla natura tangibile delle cose, alla concretezza del mondo. Non so se questo argomento, che in determinati contesti ha avuto anche illustri sostenitori, sia mai stato tacciato di maschilismo, attorno ad esso sembra comunque ruotare la ricerca di Tomaso Binga in tutte le fasi documentate dalla mostra: quella dei *polistirotoli*, quella della «scrittura asemantica», quella della scrittura realizzata col corpo, quella del *dattilo-codice* e infine quella dei cosiddetti *Biografics* (vere e proprie tele nelle quali le lettere dell'alfabeto sono trattate e deformate pittoricamente). In tutti i casi, infatti, Tomaso Binga non sembra interessata a ciò che costituisce la condizione di esistenza della scrittura, cioè il suo dover corrispondere attraverso tutta un'economia di tratti distintivi ad un ben preciso sistema di relazioni tra fonemi, ma a ciò che costituisce il suo ambito materiale di variabilità. L'argomento di cui sopra sembra, però, acutamente rovesciato: solo attraverso il contatto con la materia, solo attraverso il *corpo*, si può sperimentare la scrittura come luogo dell'espressione individuale e quindi come momento di libertà.

*Indovina Cos'È**

di CESARE MILANESE

Il ritmo del corpo costituisce il tema. È un corpo che vuole essere acerbo e gioca in regressione. La regressione è voluta e quindi è un'astuzia. È un'arguzia. Ha la sua forma nella filastrocca e il suo congegno nell'indovinello. È l'intreccio di senso e di non senso. Tutto ciò è divertente e tutto ciò è irriverente. Tutto sembra buttato sottosopra, alla spensierata. «Cianfrusaglie dell'inconscio» le chiama Tomaso Binga. L'inconscio è cianfrusaglia, si sa, ma non è affatto innocente come vorrebbe lo spirito del gioco. Il gioco stesso è tutt'altro che candido. Certamente non è la bonarietà il suo buono. Nel gioco poetico, soprattutto. La movenza, che è movenza del corpo, è esultante e vanesia, perché è il provar piacere che lo esige, ma niente affatto gratuita. Ciò che la guida è una psicologia sottile e fermissima intenta crudelmente a colpire il corpo di un bersaglio. È un corpo a corpo.

Tutti sanno che per godere di Tomaso Binga non basta leggerla, bisogna vederla dire di viva voce. Allora il ritmo si incorpora e si favolizza. Miman-

* Il testo di Cesare Milanese è stato pubblicato come *Presentazione* nel libro poetico di Tomaso Binga, *Indovina Cos'È*, Edizioni Hetea, Alatri 1987.

do il conturbante rende presente il perturbante. Svela la serietà dell'indovinello, che è sempre una metafora con cui si gioca. Ma se l'oggetto è il padre, se l'oggetto è il maschio, il perturbante si fa dramma diretto. "Per me sì, per me no" è un tirarsi a parole con il padre dei padri, addirittura Dante. Ah! Che edipo (che e-tipo di donna) è Tomaso Binga! Tutta un dispetto, più che un dispetto. Se osa confrontarsi con tanto archetipo bisogna proprio che la spinta salga dal fondo. Lei magari si schermisce. «Si fa per scrivere» dice. Come se scrivere fosse l'equivalente di scherzare. Ma non lo è. Questo tipo di cosa si fa *per vivere*.

Si fa per mettersi in pulsione. Per mettersi in metamorfosi. È diventare la finzione di un mito. In questo caso il mito dell'ermafrodito. Nome da uomo e sostanza di donna. «Un filo dritto e uno rovescio». Il telaio è ben sostituito dall'alfabeto. La tessitura dalla scrittura. L'affermazione è un atto di negazione: «Io non te la do». L'ermafrodito non ha bisogno di darsi o di ricevere, può fare tutto da sé. È uomo e donna. Ma anche non è né uomo né donna. È esibizione dell'angelo, il feticcio femminista che mescola il sacro e l'empio. Il motto d'animo, oltre che di spirito, è il desiderio di fare un poco di scempio del corpo idolatrato. È il modo di far dispetto al maschio. E il corpo sono me, la padrona del gioco, che è esuberante e liberante, spiacente all'ideale ma compiacente al pulsionale.

*Ai confini della parola e della pittura**

di ANGELO TRIMARCO

Tomaso Binga lavora, tra poesia e pittura, ai confini della parola e ai bordi della pittura: bordi e confini che interroga e forza per ridefinire il campo di questi esercizi antichi, pratiche che s'inseguono e s'intrecciano per, poi, tornare a separarsi. *Ut pictura poesis* è, d'altra parte, uno dei grandi modelli, proposti dalla cultura occidentale, per regolare gli spazi e i ritmi delle parole e dei segni pittorici. di discipline che, pur nella loro differenza, vogliono vivere una accanto all'altra e forse, qualche volta, nell'altra.

Tomaso Binga, in questi vent'anni di lavoro, ha seguito tutte le vicende e le avventure delle *parole nella pittura*, sperimentando forme e modelli, strumenti e tecniche, risoluzioni suggestive e insolite. Adoperando, per rendere più inquietante e stretto il legame, non soltanto le parole e le immagini, ma anche la voce e il corpo, la gestualità e il suo essere. Facendo così, di questo viaggio ai confini delle parole e della pittura un dramma, un'azione dram-

* Il testo di Angelo Trimarco è stato pubblicato, come articolo, in «il Mattino», 18 maggio 1992. Ora anche con il titolo *Tomaso Binga*, in A. Trimarco, *Napoli ad arte. 1985/2000*, Editoriale Modò, Milano 1999.

matica. la parola, smembrata, ricondotta ai suoi elementi primari essenziali (vorrei ricordare la mostra *Alfabeti* del 1984 a Catania, Conte e Varale) e l'immagine, mobile e perturbante, si accompagnano alla voce che, talvolta, come è capitato da Scalise, non fa che raddoppiare un'altra voce registrata, si radicano in un corpo, il suo corpo, a sottolineare che il poetico e il visivo non sono separati dalle sensazioni e dai desideri, dal dolore e dal pensiero. il corpo e l'esperienza diventano, così, per Tomaso Binga il luogo dove le parole e i segni grafici, il visivo e il letterario, il poetico, si attraversano e s'intricano.

L'esperienza è un divino «spazio di *transizione*», ha detto Gabriella Dalesio, una frontiera dove si riconosce l'altro, la differenza, e lo si custodisce per poter proseguire il faticoso cammino. Non a caso, fin nella loro costruzione, per Tomaso Binga, poesia scritta, poesia visiva e poesia detta, messa in scena, sono scansioni di una stessa idea: del progetto di negare ogni separatezza, ogni distinzione radicale, fra poetico, visivo e movimento drammatico. Di fare, appunto, della drammaturgia del corpo l'orizzonte che accoglie e riconosce le differenze.

Il corpo, dunque, ma anche l'attualità, di cui i desideri e le sofferenze, le attese e le ansie sono intessuti. Così, la corporeità, luogo delle differenze, è anche il teatro del presente e dei suoi intrighi: *La droga no, Un golpe al cuore, un colpo al Gorby, Per gli involontari di guerra*.

Da queste forme, ha scritto Lorenzo Mango, «viene fuori una sorta di diario dei nostri giorni: la

Guerra del Golfo, la droghe, il golpe dell'Urss. L'artista si fa testimone del suo tempo».

Una sottolineatura che dice come questa esperienza, ai confini della parola e della pittura, lavora, oggi, con lo sguardo attento a cogliere, oltre la stessa latitudine del linguistico, le lacerazioni che solcano il corpo sociale.

Senza titolo*

di FRANCESCO MUZZIOLI

Niente affatto minimalista, né chiusa nel quotidiano come molta poesia *al femminile*, *Valore vaginale* di Tomaso Binga è in senso forte *poesia femminista* e non solo per la rivendicazione espressa dal titolo e non solo perché la sua autrice ha deciso fin dall'inizio della sua carriera artistica di assumere uno pseudonimo maschile come provocatoria sottolineatura di uno svantaggio preventivo comminato al soggetto-donna; c'è un intento combattivo in questa poesia che si infonde in una ricerca d'impatto, nella volontà di presa della parola, nella pulsione sonora ad alta gradazione. E penso in particolare a due testi decisamente efficaci come *Sogn'ogn'ora* (il testo che rilancia l'utopia: «sogno un mondo più gentile / sogno un mondo più civile») e *Porcon di ciò* (il testo che rivendica una parità vera e non solo una *par condicio* a parole; e dove si scandisce lo slogan «L'utero non è Lutero», cioè non è sufficiente alle donne una semplice riforma, sia pure *pro-*

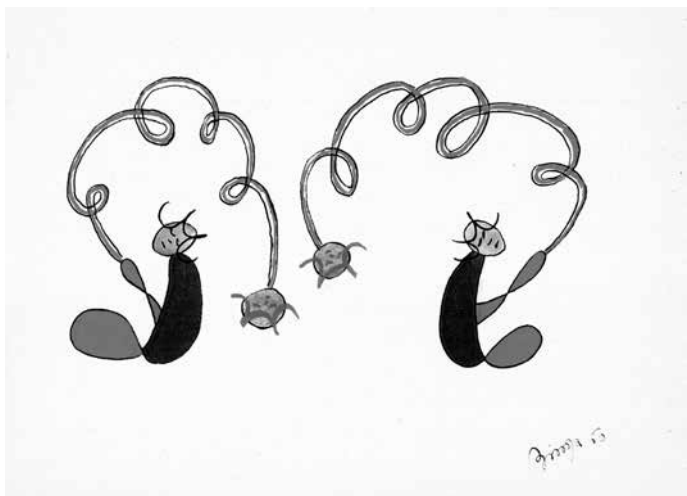
* Il testo è la Relazione scritta per il Premio Ferronia 2010 (Città di Fiano), sezione poesia, conferito a Tomaso Binga per il volume *Valore vaginale*, Tracce Edizioni, Roma 2009.

testante, non le si sconfigge con una normale *bol-la papale*).

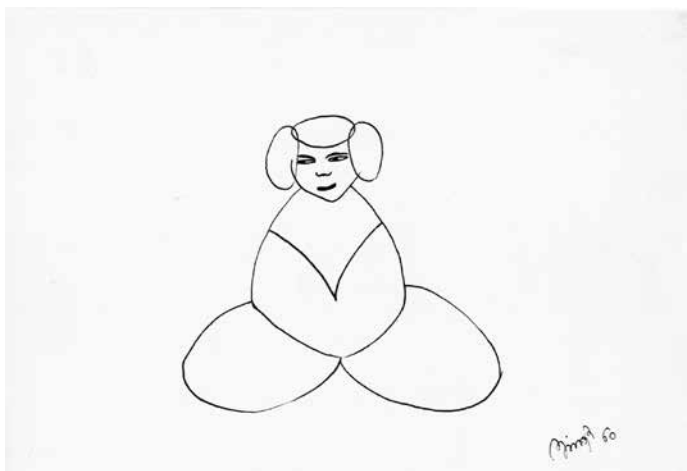
Diciamo subito e a scampo di equivoci che una tale vocazione femminista riesce a evitare qualsiasi ideologismo o essenzialismo proprio perché si accompagna alla scelta estetica della poesia sonora: e la poesia sonora, richiedendo la *presenza* della voce in pubblico, è esattamente il contrario di un atteggiamento ripiegato nel privato e nell'interiorità. Rinviando a tutta la tradizione novecentesca delle avanguardie, la poesia sonora si costituisce sugli accostamenti del significante, sicché opera decisamente quello scarto alternativo che Francesco Orlando definiva il "ritorno del represso nella forma". Mentre nel linguaggio pratico i significanti sono di necessità sottomessi ai significati che si vogliono comunicare, invece nella poesia sonora possono liberarsi e tornare a sbizzarrirsi come nell'infanzia; possono andare a costituire con le loro associazioni, la struttura stessa del testo; VALOR E VAGINAL E (V-A-L-E) è proprio un costrutto allitterante di questo tipo. Nei testi di Tomaso Binga lo sprigionarsi del significato dal significante è all'opera dappertutto, ma assume un particolare valore nei confronti del nome proprio, nei componimenti dedicati agli autori del passato o agli amici contemporanei: le lettere del nome, infatti, si dimostrano portatrici di tutta una serie di conseguenze inaspettate, mentre, nello stesso tempo, l'identità si ritrova disseminata e dispersa (del resto lo stesso pseudonimo assunto dall'autrice dimostra che l'identità è flessibile). La sonorità, per altro, non è pura fonosi, né allusiva musicalità: il testo di Tomaso Binga, costruito apposta per la lettura ora-

le, si appoggia molto sul ritmo e non disdegna di riavvicinarsi alla metrica, soprattutto quando si tratti di recuperare la cadenza dell'ottonario, quella che subito ci rimanda a un poetare di tipo comico e burlesco. Tuttavia il significante, con le sue specifiche somiglianze, non è fine a se stesso, è semmai la bacchetta da raddomante per andare a snidare un significato non banale e non scontato. «Après vous, mon beau langage», come diceva Breton: si tratta di farsi guidare dalla scia vitalissima e inventiva del *gioco verbale* per raggiungere il cuore del problema con la massima incidenza («come un colpo al tirassegno / che si infilza dentro gli occhi!!»). E, quindi, se il bisticcio dei suoni è da un lato certamente latore di riso ironico e autoironico, di questi tempi, di fronte a un potere che ama fin troppo scherzare, dall'altro lato il gioco si fa polemico, la poesia si impegna in favore di un *vivere civile* che sia degno di questo nome («che la gente bieca e vile / ridiventi più civile», dice *Sogn'ogn'or*; e civile vi fa rima con femminile). Ecco i toni del grido di rivolta e della *poesia a comizio*. A metà tra il ludico e l'impegnato sta esattamente il tema della corporeità, tema centrale nella poesia performativa dove tutto il corpo del poeta si fa poema. E tema particolarmente caro a Tomaso Binga. Ad esso rimanda il *valore vaginale* del titolo e le stesse immagini di copertina del libro, tratte dalla *Scrittura vivente*. Poesia totale (per dirla con Spatola, altro grande pioniere della poesia sonora, cui è dedicato il testo «TOLA S. p. A.», terminante in un irruento tam-tam), poesia totale, dicevo, alfabeto corporeo, corpo-segno che si sottrae al codice repressivo, forme d'arte intermo-

dali, intrecciate tra loro e votate allo sperimentalismo critico e alla *igiene letteraria*. E l'insegna dello spazio di ricerca animato da Tomaso Binga, il *Lavatoio contumaciale*, la dice lunga in proposito: qui si lavora per la *nettezza* del nostro immaginario collettivo.



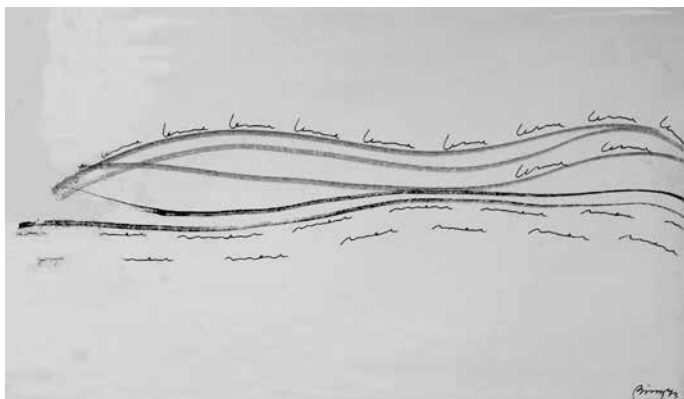
Giochi minati, 1960, acquerello,
tempera e china su carta zigrinata, cm 14×9.



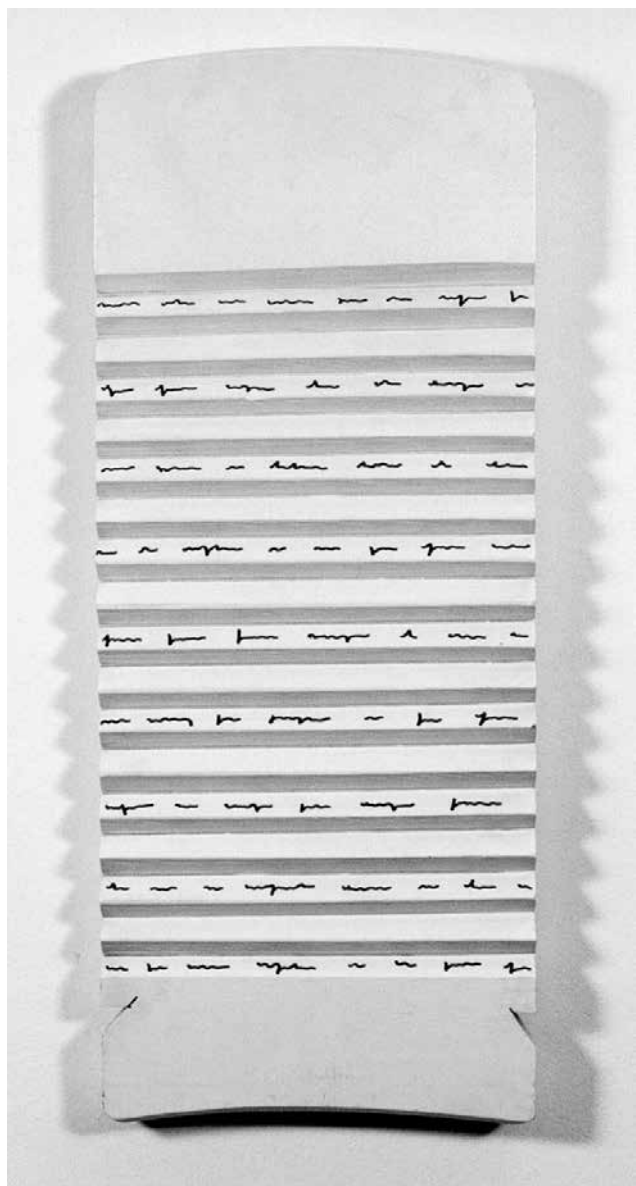
bozzetto per scultura, 1960,
china su carta zigrinata, cm 14×9.



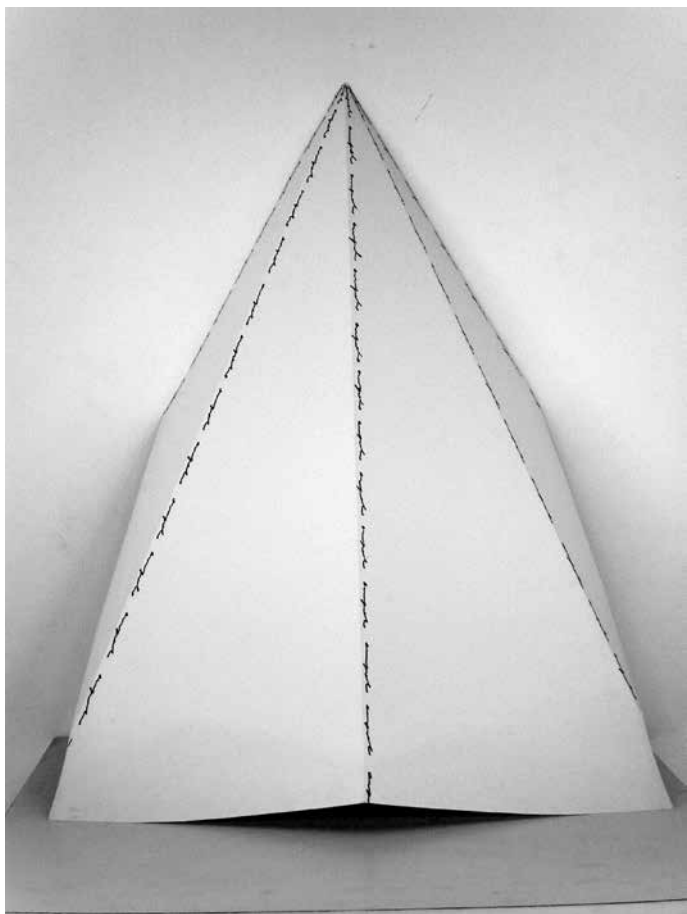
La sfida, 1971, tecnica mista su polistirolo, cm 29×35.



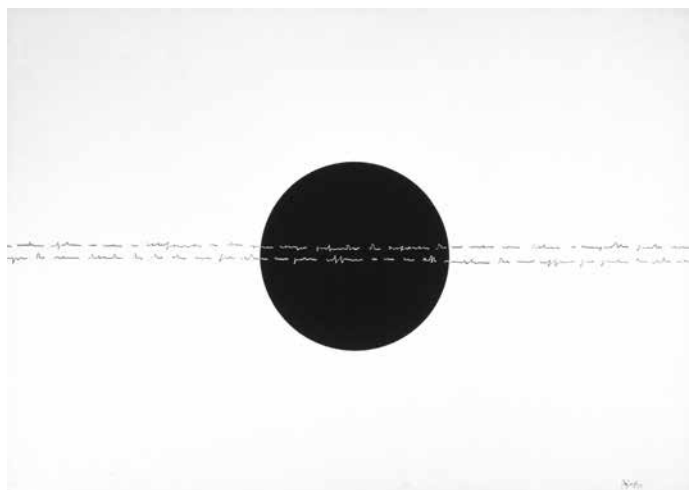
dalla serie *Paesaggi*, 1973,
pennarello su carta martellata, cm 23,5×31.



Strigatoio n. 3, 1974, dalla serie *Strigatoio*,
vernice bianca e pennarello su legno, cm 24×59.



Angolare, 1974, dalla serie *Tautologie geometriche*,
pennarello blu su cartoncino bistol, cm 50×69,8.



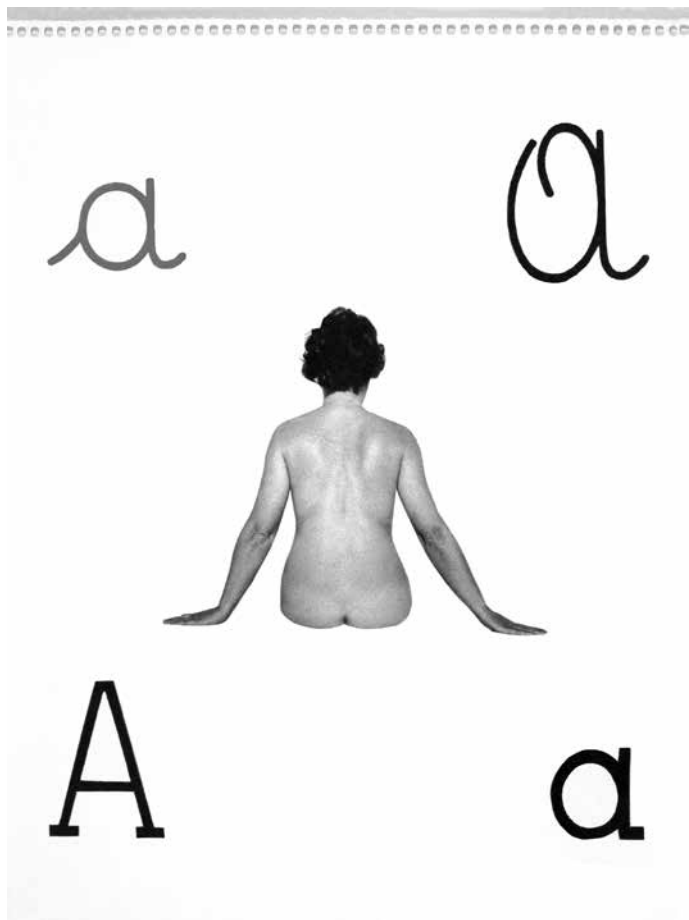
dalla serie *Scrittura desemantizzata*, 1975,
china su carta prestampata, cm 50×70.



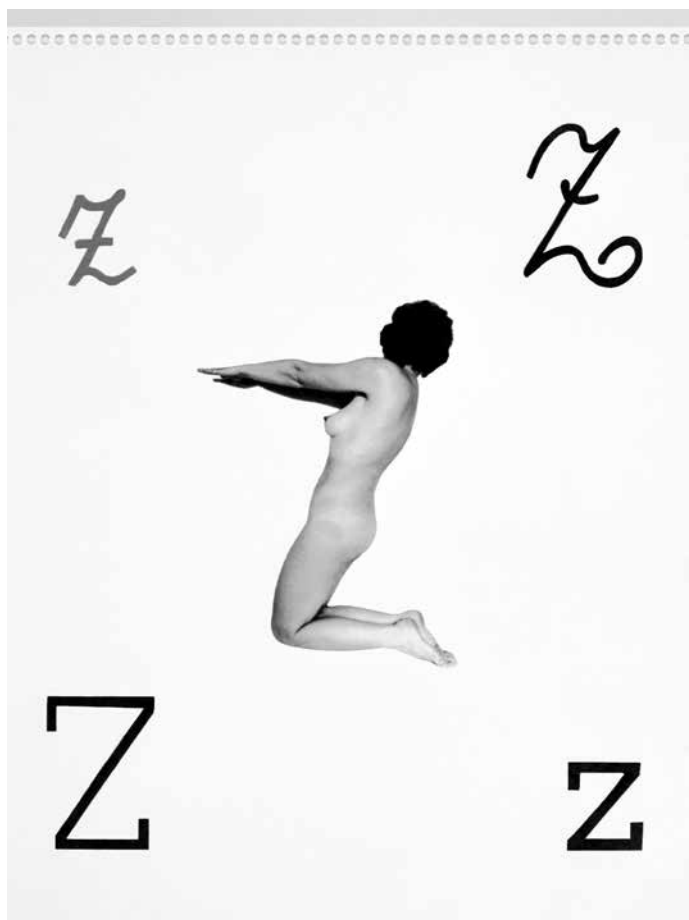
Io e Me, 1976, dalla serie *Scrittura vivente*,
2 composizioni fotografiche (foto di Verita Monselles),
più scrittura con inchiostro di china, cm 30×40 cad.



Io e Me, 1976, dalla serie *Scrittura vivente*,
2 composizioni fotografiche (foto di Verita Monselles),
più scrittura con inchiostro di china, cm 30×40 cad.



Lettera A, 1976, da Alfabetiere murale, cm 24×32,5.



Lettera Z, 1976, da Alfabetiere murale, cm 24×32,5.

"ALFABETIERE MURALE" di TOMASO BINGA"
(Foto-collage 1976)

L'OPERA è composta da 21 lettere/parole
da cm 32,5 x 24 caduna.

È la prima opera del progetto:

"Scritture vivente" dove il corpo dell'artista
si propone come scrittura.

Le foto sono state ingiunte da Dentelhousselles
tra il 1975-76

In fede

Tommaso Binga 1976

TOMASO BINGA

"A" 1976

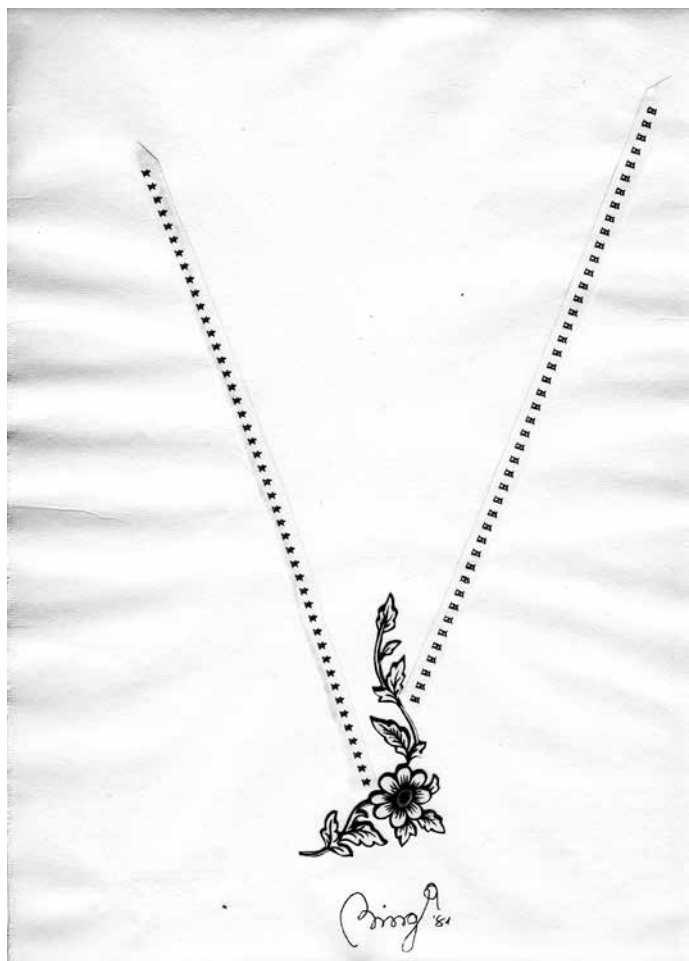
Alfabetiere Murale, 1976, retro della Lettera A, cm 24 x 32,5.



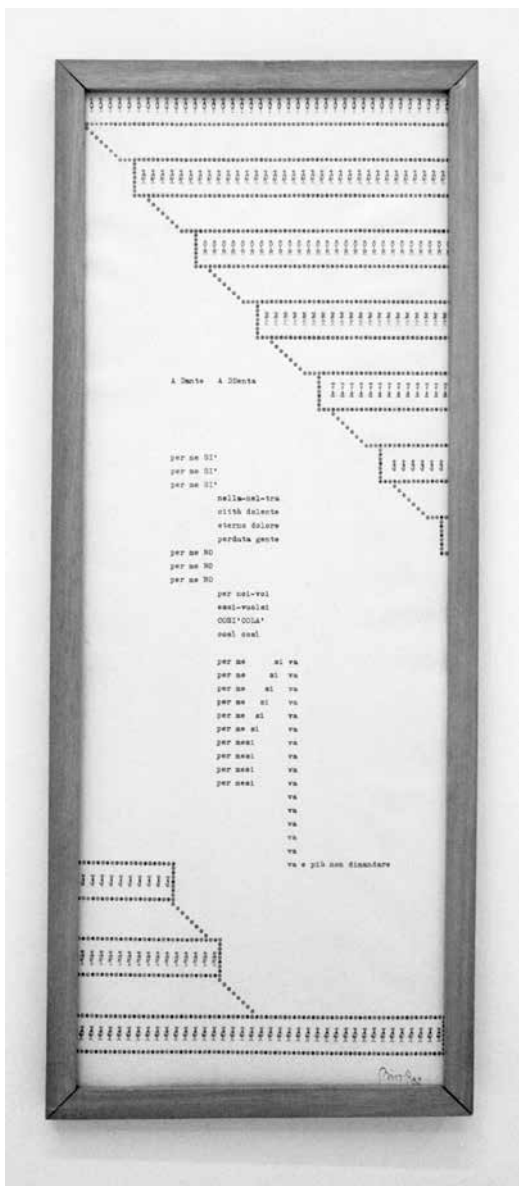
Carte da parato, 1977, carta da parati
e scrittura desemantizzata, misure variabili.



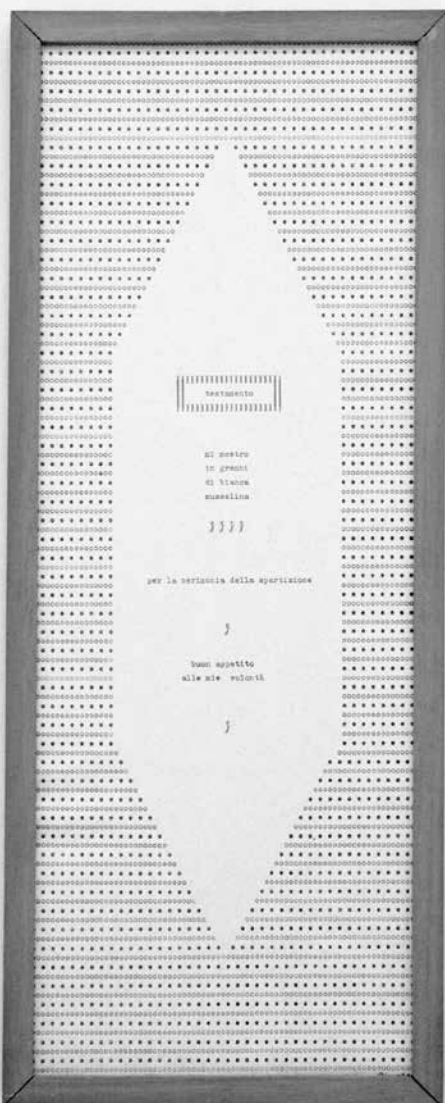
*Il corriere delle Signore 7, 1980,
dalla serie Poesia e Dattilocodice,
caratteri dattilografici sovrимpressi su carta, cm h 23,4×30.*



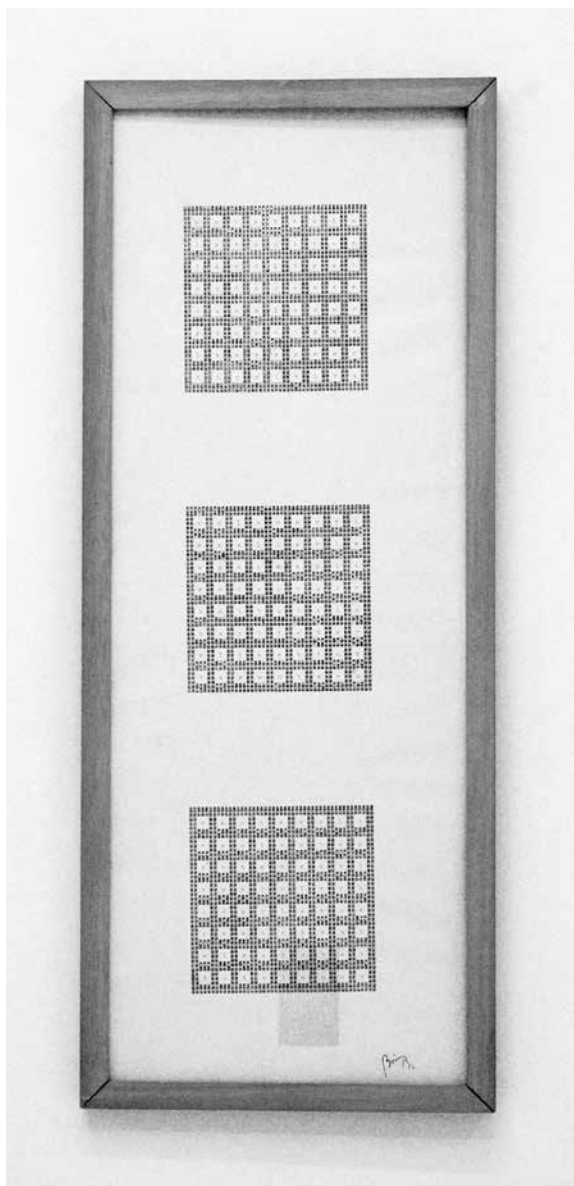
*Cornici, fiori e dattilocode, 1981,
dalla serie Poesia e Dattilocode,
caratteri dattilografici sovrimpressi su carta, cm 35×56.*



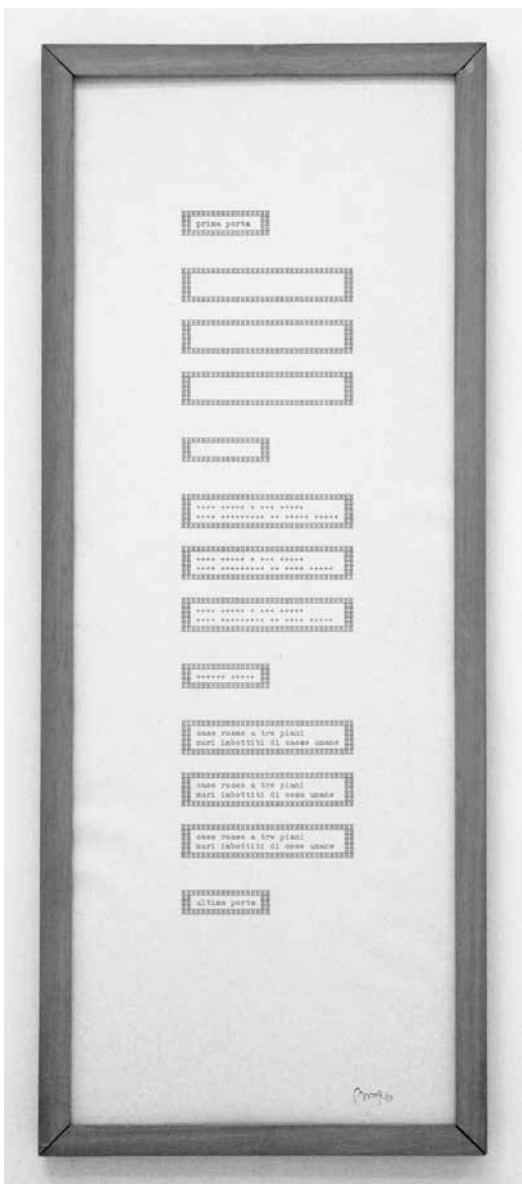
A Dante A DDenta, 1982, dalla serie *Poesia e Dattilocode*, caratteri dattilografici sovrappresi su carta, cm 35×56.



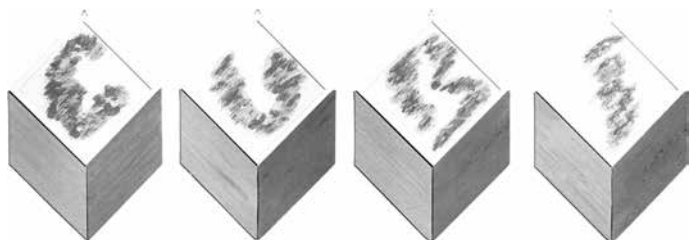
Testamento, 1982, dalla serie *Poesia e Dattilocodice*, caratteri dattilografici sovrapposti su carta, cm 35×56.



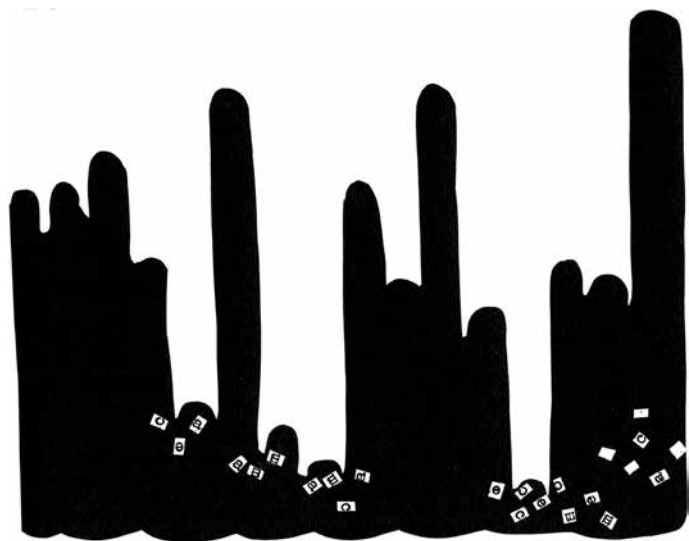
Prima porta, 1982, dalla serie *Poesia e Dattilocode*, caratteri dattilografici sovrimpressi su carta, cm 35×56.



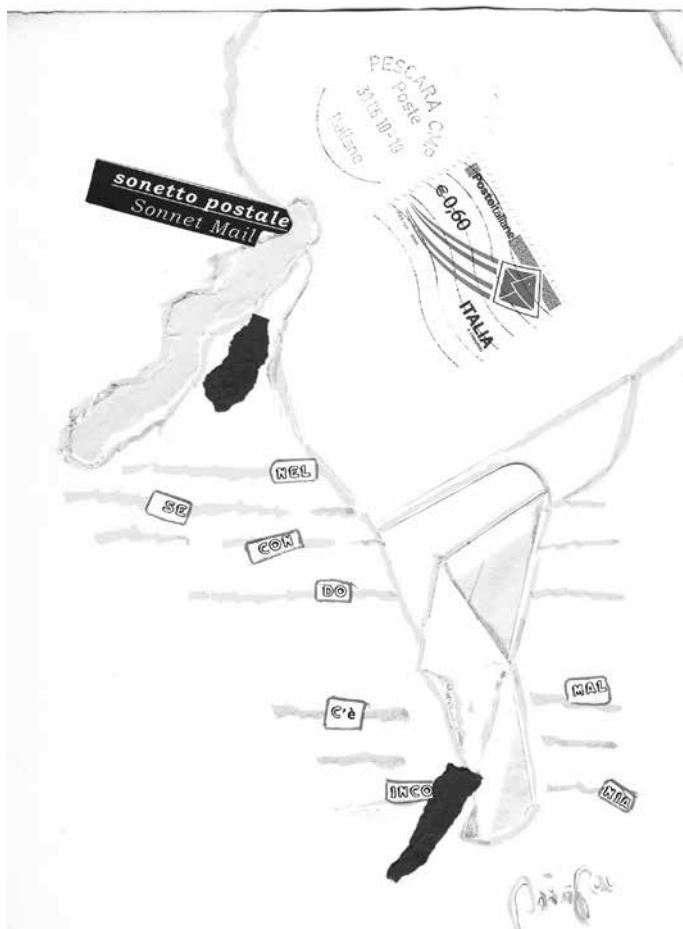
Ho battuto le mani, 1982, dalla serie *Poesia e Dattilocode*, caratteri dattilografici sovrimpressi su carta, cm 35×56.



Biografic oggettuale - Cubi medi, 1985, su 4 tavole, acrilico e pennarello su carta-tela con cornice e vetro, cm 54,5×38 cad.



Paesaggi di Parole n. 2, 1991, collage su carta, cm 36×25.



Sonnet Mail, 2010, collage su carta, 10 postic cm 9,5×9,5.

TrA

le “*ootta80ntaa*” annate

Io Le ricorDo

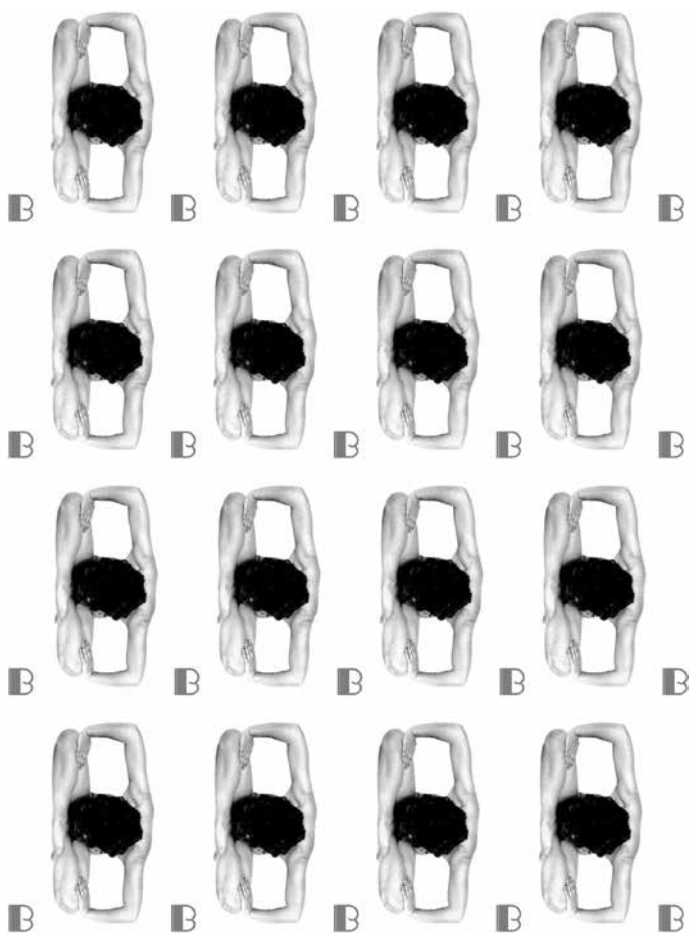
le g*a*ie gi*Ornate*

GiooooooOCate A *cuoooOore*

con gli amici!!!!

Pimp 2010

*Per Iole, 2010, dalla serie Poesie esagerate,
poesia e collages, cm 29,5 x 21.*



Bicchieri e **B**aci

*Vetri lucenti e la **B**Bra/Segni d'Amore*

*Bicchieri e Baci, 2010, dalla serie Alfabeto vivente poetico,
lavoro in progress.*

niente Poesie ...

per *fa* vo re **!!!**

perché stanotte ho sentito

urlare

))) il vento (((

Niente poesia, 2010, dalla serie *Poesie esagerate*,
poesia e collages, cm 29,5 × 21.

Bianca Gucciarelli Sed. Menne
in ARTE Tommaso Primp

Notizie sugli Autori

Pierfrancesco Giannangeli (1967) insegna Storia dello spettacolo all'Accademia di Belle Arti di Macerata e Legislazione ed economia dell'arte dello spettacolo all'Accademia Albertina di Torino. Critico teatrale, collabora regolarmente con quotidiani e riviste specializzate. Tra i suoi *Adriano Tilgher. Filosofia del teatro* (2008), *Invisibili realtà. Memorie di Re Nudo e Incontri per un nuovo teatro 1987-2009* (2010), *La creazione impaziente. Pier Luigi Pizzi e il teatro di prosa* (2011), *Generazione erasmus. Un laboratorio con Edoardo Erba al Teatro Stabile delle Marche* (2012). Ha curato di recente la raccolta e la cura degli scritti pirandelliani di Adriano Tilgher in *Pirandello o il dramma di vedersi vivere* (2013), e il volume *Compagnia della Rancia. 1983-2013: un racconto di emozioni* (2013). Ha realizzato, insieme a Pier Luigi Pizzi, un adattamento di *Corruzione al palazzo di giustizia* di Ugo Betti per lo Sferisterio Opera Festival 2009.

Lorenzo Mango (1957) insegna Storia del teatro moderno e contemporaneo all'Università Orientale di Napoli. È codirettore di *Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione*. La sua ricerca scientifica è prevalentemente diretta all'approfondimento di questioni storiche e teoriche nell'ambito del teatro moderno e contemporaneo. A questi temi ha dedicato numerosi volumi, occupandosi tra l'altro della ricerca di Federico Tiezzi, della figura di Grotowski e dell'esperienza del Living Theatre. I suoi interessi di studio sono orientati anche al rapporto tra teatro ed arti visive, come attesta il recente catalogo, curato con

Achille Bonito Oliva, *Shozo Shimamoto. Samurai, acrobata dello sguardo*. È direttore della Dipartimento di teatro del Museo Laboratorio Hermann Nitsch di Napoli.

Antonello Tolve (1977) critico d'arte e curatore indipendente, insegna all'Accademia di Belle Arti di Macerata. Studioso delle esperienze artistiche e delle teorie critiche del Novecento, con particolare attenzione al rapporto che intercorre fra arte, antropologia e pedagogia, ha pubblicato in questo ambito numerosi saggi e la monografia *Ubiquità. Arte e critica d'arte nell'epoca del policentrismo planetario* (2012). Dal 2008 collabora con la Fondazione Filiberto Menna e, dal 2013, cura il progetto editoriale *Critical Grounds* per la rivista *Arshake*. Tra i suoi libri *Gillo Dorfles. Arte e critica d'arte nel secondo Novecento* (2011), *Giuseppe Stampone. Estetica neodimensionale* (2011), *Bianco-Valente. Geografia delle emozioni* (2011), *Maria Crispal. Icona connettiva* (2012), *ABOrigine. L'arte della critica d'arte* (2012). *Esposizione dell'esposizione* (2013). Ha curato, di recente, *l'Introduzione all'arte del nostro tempo* di Giorgio Castelfranco (2013) e un *Omaggio a Modigliani* (2013).

Stefania Zuliani (1968) è docente di Storia e teoria del museo in età contemporanea e di Teoria della critica d'arte all'Università di Salerno. Studiosa dei rapporti fra arte, poesia e critica d'arte nel Novecento, ha dedicato numerosi saggi a temi e protagonisti dell'arte e della riflessione critica del secolo scorso. Più di recente, ha preso in esame aspetti e problemi del contemporaneo sistema internazionale dell'arte orientando la sua riflessione alle relazioni che legano la produzione artistica degli ultimi decenni alla forma-museo e al sistema espositivo, oggetto di analisi nei volumi *Effetto museo. Arte critica educazione* (2009) ed *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea* (2012). Nel 2013 ha curato il volume *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente* (2014). Critico d'arte, responsabile per le arti visive della Fondazione Filiberto Menna, ha curato numerosi cataloghi e mostre.

Altri titoli in Collana

1. *Disegni critici*, a cura di A. TOLVE e E. VIOLA, pp. 000.
2. A. DEMMA, *Libri e biblioteche d'artista. Un percorso nell'arte contemporanea*, pp. 000.
3. S. TACCONE, *Hans Haacke. Il contesto politico come materiale*, pp. 148.
4. *Lavori in corso. Giovani critici in dialogo con Angelo Trimarco*, a cura di S. ZULIANI, pp. 96.
5. M.G. MANCINI, *L'arte nello spazio pubblico. Una prospettiva critica*, pp. 148.
6. *Tomaso Binga. Scritture viventi*, a cura di A. TOLVE e S. ZULIANI, pp. 136.

Finito di stampare nel giugno 2014
presso Grafica Elettronica srl, Napoli
per conto di Plectica editrice sas, Salerno