

Titolo: Mirella Bentivoglio, il corpo delle parole

Arianna Di Genova

Non è raro, sfogliando i cataloghi delle mostre in cui Mirella Bentivoglio (nata a Klagenfurt nel 1922 da genitori italiani, vive e lavora Roma) figura come ospite o anche solitaria protagonista, incorrere in folgoranti testi “propedeutici”, composti a mo’ di prologo per i lettori e, per un altro verso, prezioso archivio teorico per la scrivente stessa. Storica con illuminazioni venate di antropologia, critica, organizzatrice di mostre (con un’attenzione rivolta soprattutto alla creatività femminile) e artista lei stessa, Bentivoglio può essere considerata una pioniera degli studi sulla verbovisualità: in Italia – e anche all’estero - è colei che ha definito con grande erudizione i confini del libro-oggetto, introducendo a una nuova categoria di opera da riconoscere in tutta la sua autonomia di linguaggio.

Una passione quest’ultima venuta da molto lontano che, in modo quasi rocambolesco, andava a ricongiungere il dna ereditato per via paterna a quello proprio: racconta infatti Mirella di essere vissuta in una casa dove le pareti erano invisibili, ricoperte di librerie inzeppate di volumi. L’aria che circolava in quelle stanze era densa di germinazioni future: suo padre scienziato e bibliofilo, lei affascinata dalla convivenza magica fra segno (alfabetico) e immagine, ritrovata anche negli ideogrammi d’Oriente, in particolare giapponesi.

L’opzione intuitiva e poi intellettuale di operare nell’area che interseca competenze linguistiche e iconografie universali è all’origine dell’indissolubilità del duplice ruolo interpretato nel mondo delle arti visive e poetiche. Formatasi all’incrocio di diverse culture, padrona di più lingue, Bentivoglio mette alla prova se stessa e la resistenza (o dissoluzione) stessa del significato di ogni parola, muovendosi in quel territorio della verbovisualità che le ha permesso di scavalcare gli inflessibili steccati delle discipline e aprirsi a studi di avanguardia, dai calligrammi della microscrittura (a partire dalle sperimentazioni sui testi sacri di un sacerdote come Luigi Landi della prima metà dell’Ottocento, le cui acrobazie scritte in ridottissimi spazi conducevano al corpo del Cristo deposto) alla registrazione delle genealogie futuriste riscontrate nella *novo* poesia brasiliana. Il Brasile è stato un luogo importante, archetipico, uno spazio mentale di gestazioni inattese per lei: nei primi anni del secolo scorso, è qui che si recava suo padre per condurre esperimenti sui veleni dei serpenti, ma anche per spargere i semi del Futurismo: lo aveva fatto pubblicando un articolo a difesa della spericolatezza di quell’avanguardia su un quotidiano paulista nel 1914, articolo in cui molti anni dopo la figlia s’imbatteva per caso o, forse, per urgenza dell’inconscio.

Ha giocato spesso con le parole Mirella Bentivoglio, rivendicando un’ascendenza anglosassone - quella della sua formazione - per questa sua attitudine naturale. A guidarla fuori dai sentieri battuti, emarginando le regole del “logos” a favore del reperimento di miti collettivi e arcaiche costellazioni emozionali, ha contribuito anche il suo non scontato affondo nelle culture popolari, dai pupi siciliani ai riti primigeni che si consumano all’ombra della Storia. E’ il *métissage*, infatti, il marchio di fabbrica “Bentivoglio”. Così Ben Shahn, pittore americano scoperto alla Biennale di Venezia nel 1956, con i suoi dipinti venati da balbettii e principi di affabulazioni, da labili tracce linguistiche, può divenire una palestra di allenamento dove collaudare risultati e direzioni della propria ricerca (*Ben Shahn*, De Luca editore, 1963). E, in anni più recenti, adempie allo stesso compito la traduzione del progetto artistico di Marietta Angelini, la cameriera futurista in casa Marinetti che inventava tavole parolibere, rimaste allo stadio di bozzetto (*Futurismo Ex Novo*, 2009). Poi, ormai acclamata antesignana degli studi verbovisuali – nel 1978 sarà lei a redigere la puntuale voce *Poesia Visiva*, su richiesta di Giulio Carlo Argan, a supplemento dell’Enciclopedia Universale dell’Arte – Mirella Bentivoglio ha cominciato a comporre un particolarissimo “silenziario” con l’ausilio dei suoi libri di pietra. La gravitazione concettuale è precipitata intorno al contrario esatto di dizionario: fu Mario Praz a far scattare la

scintilla, paragonando quelle parole spesso graffitate su libri-oggetto marmorei a un certo poeta della Roma antica, Paolo Silenziario.

Nonostante le metamorfosi cui è andata soggetta la sua produzione nel tempo, Bentivoglio non ha mai rinunciato alla doppia “carica” di critica e operatrice, dove l’influenza si è rivelata reciproca, quando non osmotica. Il lavoro maturo è costellato di esempi al riguardo: oltre alla già citate tavole reinterpretate con fedeltà all’originale stesura manuale di Marietta, lo studio dei comignoli di Borromini per Palazzo Falconieri ha prodotto poi l’installazione/poema del 2005 in alcune nicchie murarie, sul lungofiume di Praga. Si tratta di “volti della Roma Imperiale (matrone, e divinità fluviali maschili) ricalcati in terra e detriti da un artigiano seicentesco su progetto di Borromini – spiega l’autrice - per farne comignoli con cui decorare il tetto di Palazzo Falconieri a Roma”. Fotografati da Alessandro Alimonti, in maxiriproduzioni sono volati nella Repubblica Ceca per essere inseriti nelle finestrate del muro. “Il taglio rettangolare delle fotografie esclude significativamente l’ovale dei volti, e i segni dell’epoca e del genere”, puntualizza ancora. Dalla torre di Babele di Pieter Bruegel, anzi da una sua porzione di architettura che nel dipinto sembra si stia staccando, messa in luce da Bentivoglio, si origina invece il triplice pannello *La profezia* (2001-2002): il confronto puntuale è con le immagini degli scheletri delle Twin Towers di New York, all’indomani dell’attentato che le buttò giù, creando lo spazio svuotato di Ground Zero. Non è fortuito il ricorso, nel titolo, alle stesse lettere tipografiche che si utilizzano sulle lapidi cimiteriali.

L’inseparabilità dei due volti intellettuali in Bentivoglio è testimoniata anche da una certa felicità della scrittura con cui si è mossa lungo i sentieri delle esplorazioni altrui. Perseguendo la strada verbovisiva, Bentivoglio ha sempre sostenuto le produzioni delle artiste: quando nel 1978 curò la mostra *Materializzazione del linguaggio* per la Biennale di Venezia (Magazzini del Sale alle Zattere, 20 settembre – 15 ottobre) rivendicò in quella sede la primogenitura delle donne nel plasmare il mondo, nel sancire la realtà attraverso la manipolazione e la capacità semantica. Nella particolarissima rassegna innestò le sperimentazioni delle autrici a trascrizioni grafiche e prove anonime, procedendo verso la ricognizione di un “metalinguaggio” presente nella produzione femminile. “Comune è la radice ideopittografica di parola e immagine – scrive nell’introduzione al catalogo – per essere più esatti, di codice linguistico e codice iconico. Adottarli entrambi e stabilire dei nessi significa riattivare la sostanza atrofizzata dello strumento della comunicazione”.

I suoi testi spesso sono stati esplicitativi rispetto ai procedimenti del suo stesso demiurgico “fare” (autobiografie e filogenesi delle opere), altre volte si sono configurati come saggi tesi a riconsegnare la giusta posizione alla creatività femminile, di una futurista come Benedetta, o di Sonia Delaunay, nella rievocazione dell’esperimento da lei condotto con Blaise Cendrars per la realizzazione di libri a intaglio e pagine piegate, che andavano alla conquista di nuove spazialità.

Bentivoglio-critica si è affacciata in modo deciso anche nell’ambito della divulgazione giornalistica, scrivendo per un pubblico di non addetti ai lavori, da trascinare lungo i percorsi irregolari della sintassi contemporanea. E’ indubbio che, schizzando il vivido ritratto di Munari che qui proponiamo sia senz’altro riuscita a far amare incondizionatamente il protagonista del suo articolo, instillando nel lettore casuale il desiderio di saperne di più:

“Bruno Munari rifiutava ogni titolo, eppure è uno dei non molti che, in questo secolo, abbiano portato nelle progettazioni del design e nelle espressioni dell’arte una parola diversa e ‘futuribile’. Aggettivo che viene a proposito, perché egli iniziò in seno al futurismo. Ma restò estraneo ai dogmi ideologici del movimento ed evitò il ‘tuttopieno’ che ne caratterizzava le produzioni pittoriche e plastiche. Portò avanti invece, del futurismo, la disponibilità alla sintesi. Era nato nel Veneto e viveva a Milano; aveva gli occhi azzurri e volentieri sorrideva, come mostrano tutte le istantanee. Per il resto era la magica incarnazione di un giapponese (i giapponesi non sorridono); nel taglio degli occhi, nella statura, ma soprattutto nella sua poetica della semplificazione e dell’economia di spazio e di peso. E’ stato notato che anche il suo nome riecheggia il giapponese: ‘mu-nari’ ossia ‘fare con poco’. La traduzione non è

del tutto esatta, ma è certo che una simile designazione calzerebbe a pennello. Aveva immesso nell'arte italiana il suo spirito zen...". (Estratto dalla recensione del 27 ottobre 1999 uscita su "il manifesto", in occasione della mostra-omaggio a un anno dalla morte di Munari, presso il Centro Culturale Sincron di Brescia).

Data la difficoltà di fare ordine nella poliedrica attività di Mirella Bentivoglio e la sua sostanziale estraneità a qualsiasi classificazione, sarà utile procedere con alcune parole-chiave chiamate a una mansione aggregatrice, quasi fossero virtuali motori di ricerca che si attivano per accendere l'ordito della memoria e la trama della storia ad essa sottesa. Una sorta di abecedario declinato in magnifica soggettiva, un diario di bordo che avverte riguardo gli smottamenti, i passaggi e i fluidi slittamenti tra le diverse anime che coabitano in una personalità vulcanica, raffinata e sempre profondamente consapevole del suo *modus operandi*.

Alfabeto (e scrittura)

Una critica e artista che si muove lungo le frontiere aperte della verbovisualità non può trascurare l'inizio di tutto, l'Aleph ebraica, l'Alif araba, l'Alfa greca. Tra i suoi lavori, si segnala un *Libro Alfa* (1978) fatto con il pane e lo spago, in collaborazione con Maria Lai, ma anche una geniale interpretazione della corrida, il sanguinoso rito collettivo, nata dal suo interesse per la lettera A dell'alfabeto. "La corrida è un'arcaica, coordinata performance di poesia visiva", una prima codificazione della cultura umana. Secondo Bentivoglio, la sembianza del toro, assunta a simbolo in quanto "capofila di una sequenza di lettere", se stilizzata e capovolta si trasforma nella "A", portando con sé "la regalità del segno scrittoriale, forse perché emblema della fertilità". L'opera *Corrida* – "libro d'artista a leporello con sequenza citazionista e fotografia di oggetto trovato" – è il frutto di quegli intensi studi sulla lettera-regina, cui si dedicò nei primi anni Sessanta (la sua elaborazione digitale è però del 2011). Viene alla luce dopo un'indagine teorica, protrattasi nel tempo, sulle taumachie che hanno attraversato indenni i secoli.

Accanto a quelle indagini creative sulla "A" bisognerà inserire le divagazioni sulla "O" cui Mirella affiderà anche il suo stesso ritratto nella fotografia che la riprende in piedi, dentro quel vuoto azzerrante (eppure geometricamente "confinato"), con le mani aperte per consigliarne la grafia corretta. La naturale trasformazione di quella "O" sarà l'uovo. Anche quando presenterà "il primo libro asemantico della storia dell'arte", *Contemplazioni* di Arturo Martini (del 1918) vi rintraccerà, oltre ad uno spartito musicale scolpito, liberato dalla griglia del pentagramma, un "modello di primarizzazione delle convenzioni scritturali nella loro unità minimale", tra cui le tacche per la numerazione su legno e lo zero romboidale di derivazione Maya (in: *Il librismo. 1896 – 1990*, catalogo per la mostra di Cagliari alla Fiera Campionaria tenutasi dall'8 al 21 giugno del 1990).

Futurismi

O meglio sarebbe dire, in principio furono le Futuriste. E' su di loro che si sofferma l'attenzione vivida di Mirella Bentivoglio. Le tira fuori dalla polvere del tempo e restituisce loro il maltolto, per dimostrare come sovente si smarcassero dall'ideologia futurista (maschile) severamente disciplinata, avventurandosi su sentieri inediti. Del movimento d'avanguardia, l'autrice ha colto e tesaurizzato quella "onomatopea del visibile" che i Futuristi inscenavano con i loro giochi di parole in libertà, ma fin dall'inizio volse il suo sguardo verso le artiste, le antesignane di quella de-strutturazione del linguaggio che migrava lungo i confini di un pianeta a-logico, iconico, estroverso per un lato e, per un altro, foriero di numerosi *calembour* dell'inconscio. Intorno a Benedetta (da lei descritta come "bellissima, scrittrice, pittrice, scenografa, come altre futuriste si firmò sempre col solo nome, rifiutandosi alla prassi patriarcale del cognome maschile") e alle sue varie colleghe aeropittrici lavora anche in tandem con la studiosa Franca Zoccoli, nell'importante volume *Le futuriste italiane nelle arti visive* (De Luca, 2008). Di Benedetta evidenzia l'educazione da parte di madre valdese che molto

spiega della sua spregiudicatezza di pensiero in una Italia all'epoca così chiusa nel cattolicesimo, ed esamina con perizia critica le "tavole tattili". Bentivoglio decodifica anche un suo quiz parolibero, che ribalta il *mépriser la femme* di stampo marinettiano, incalzando un'idea di libertà creativa e sociale che viene rilevata nell'artista (e poi ancora in Marietta, la domestica alle prese con gli sconvolgimenti linguistici del Futurismo).

Va ricordato, inoltre, che i primi passi di Bentivoglio furono mossi in campo letterario, proprio nella poesia, come testimonia la raccolta *Giardino*, recensita da Caproni nel '43 e come recentemente dimostra il libriccino *La guerra in piccolo, scritti ritrovati 1943-45* (De Luca Editori d'Arte, 2014). L'inquietudine intellettuale dell'autrice cominciò però, fin da subito, a provocare dei microsismi, fino al primo shock, quello che preluderà agli sviluppi futuri e alla metamorfosi semantica. Di fronte alle pagine stampate, la giovane scrittrice Mirella fu colpita negativamente dal fatto che le parole "non avevano ritmo, a me interessava lo spazio fisico, la parola-immagine". Il treno da prendere per lei passerà negli anni Sessanta, col diffondersi della poesia concreta. Le parole allora vennero strette in una morsa irreversibile e si spezzarono, si passò così dalla registrazione grafica al simbolo. Iniziò una fervida attività all'estero, costellata di esposizioni, intensificò la sua presenza in collettive e personali anche in Italia e nel 1969 era Venezia, in Biennale. "Una volta che ho cominciato a usare liberamente la parola, mi è venuto naturale dialogare col supporto. Sono approdata così ai libri di pietra". Il segno grafico si era riappropriato della sua realtà fisica. In questa riscoperta della sua materialità, non poco aveva influito l'osservazione delle tante lapidi disseminate per Roma, che concorsero a "incidere" quella nuova storia.

Libro-oggetto

Nella duplice veste di teorica dell'arte e produttrice di senso in quel medesimo territorio, Bentivoglio, in occasione della rassegna che si tenne al Moma di New York nel 1992, *The Artist and the Book in Twentieth Century Italy*, proprio parlando del lavoro che presentava in quel contesto – *Il disgelo del libro*, un'opera dell'86 in onice – ha offerto una insuperata definizione del libro-oggetto, cioè "un libro che non si dà esclusivamente come mezzo, strumento, veicolo d'informazione, ma come messaggio nelle sue proprietà fisiche di oggetto tridimensionale". Svanita quindi l'emergenza semantica, si allentano le funzioni primarie e affiora invece un'essenza tutta da sfogliare, spesso una deviazione pericolosa dal "logos" che lì dentro dovrebbe essere contenuto, così come poi sarà l'Uovo, scelto quale icona ricorrente lungo tutto l'arco di un'esistenza: un segno "mater", la matrice originaria, la continuità della vita. Superata la poesia concreta, rimane però "la sua lezione di rigore, fondata sulle esperienze della Bauhaus e del costruttivismo".

A volte, i due opposti – libro e uovo - si uniranno (l'opera *Poema totale* del 1974 o *Il seme del libro*, 1979), in una riconciliazione ibrida, che promette nozze alchemiche. Oppure, il libro-oggetto inviterà a un atto sovversivo per infrangere la quotidianità domestica - come quel *Cucinare parole* del 1995, manuale d'artista realizzato con la deformazione del piano per i fornelli della macchina a gas, che si diverte a impigliarsi in un doppio senso, smontando lo stereotipo del "fare senza pensiero" femminile. In altri frangenti, Bentivoglio si diventerà a pescare figure dalle fiabe popolari: ne *La Bella addormentata* (1988), un fuso antico imbozzolato ancora nella lana andrà ad ammorbidire la pietra silente del supporto-libro, mutandone la valenza simbolica. Sull'onda del suo amore tributato a quel manufatto l'autrice non mancherà, infine, di pedinare in giro per il mondo stupefacenti esempi di "non-libri", quegli esemplari che ne fingono la forma, dalla copertina alle pagine, per poi divenire scaffali, cornici, piedistalli – in una ricca tipologia di sculture illusorie. Passione questa che la porterà a uno studio intenso e meditato sul *livre feint*, quel libro-inganno, involontario, anonimo che ciclicamente ritorna in ogni epoca storica. La ricerca fra le "curiosità" - le cose orfane, non viste da altri, gli atlanti del grottesco – si distingue come una costante della sua produzione. L'affinità tra parole e forme, tra natura e segni astratti è la fucina in cui nascono cortocircuiti fecondi. Come quando, nell'estate del

1998, “visitando un suggestivo paesino del Lazio (Bassano in Teverina, *ndr*) – scrive Mirella per introdurre alla sua installazione nata per la rassegna d’arte contemporanea Stelle Cadenti – imboccai un viottolo che, ad una curva, consentiva la visione di una sottostante zona tutt’intorno alberata. Aveva una lieve pendenza, come di leggìo. L’ideale per il mio *Libro-campo*”. Tonnellate di zolle durissime concretizzarono quella prima folgorazione: vennero sistemate in monticelli dando luogo a un libro aperto, piedistallo monumentale e vegetale, con le pagine solcate da righe prive di scrittura. L’opera la finì un temporale improvviso: bagnò la terra e scompigliò le righe con un turbinìo di foglie cadute. Erano le nuove parole suggerite dalla natura.

Uovo (ma anche albero)

Con la sua adesione agli oggetti tridimensionali, si va strutturando anche un alfabeto personale, con la proposta di una serie di icone ricorrenti che, sia come studiosa che come operatrice sul campo, Bentivoglio non abbandonerà più nel corso degli anni. Due per tutti, l’uovo e l’albero. “Il mio primo uovo - racconta Mirella - era in vetro e conteneva la parola 'sub'. L’uovo ha un grande fascino. Mi ha sempre colpito il suo legame con la continuità della vita, il destino individuale, il mistero”. Il “sub” che vi appariva inscritto non è stato altro che “il luogo psichico dei miei prelievi semiologici”. L’uovo, inoltre, è disubbidiente ai codici e alla loro caparbia volontà di nominare le cose, è un’icona, quasi un fossile che non tende a non separare ma a contenere tutto: è in perfetto accordo con il potere maieutico del segno linguistico, che per Bentivoglio si eredita per via femminile (mater/matrice). Questa sua funzione è esplicitata al meglio nell’*Operazione Orfeo*, quando l’artista seppellì nella caverna del Monte Cucco un ex voto ovale, in cemento, di sessanta centimetri: con quell’atto magico e rituale ringraziava la Madre Terra scossa dal sisma per aver risparmiato la sua scultura costruita nel 1976, *L’Ovo* di Gubbio. Intervento simbolico e metalinguistico, quell’uovo monumentale è una controlapide. “La lettera O, iniziale del vocabolo ‘origine’ e segno di alternativa (o = oppure) – scrive nel catalogo di *Gubbio 76* – si è andata a poco a poco convertendo, nei miei testi logoiconici, nell’immagine stessa dell’uovo. Erige nella cittadina un grande uovo di sassi, che se ne sta “in piedi” come fosse un monumento umano. Lo considera un “uovo-lapide”, struttura simbolica da collocare in una piazzetta triangolare che, con i suoi spazi angusti, scongiurava le tentazioni di fuga. L’opera – che aveva uno scheletro in legno e cemento - ha resistito a diversi terremoti, ma è andata in frantumi con l’impatto di un camion e oggi non esiste più.

All’albero, invece, è affidato il compito di rappresentare il “logos”, il linguaggio. Nasce da qui, da questo amore per radici e rami dall’esistenza nodosa e centenaria, anche la performance di Gubbio del '76, diventata poi un libro-oggetto (edito da Eidos). Una sorta di favola dell’albero morto e capovolto a rappresentare una capanna, un rifugio. La carcassa della pianta era stata posta in piazza e i passanti erano stati invitati ad attaccare, al posto delle foglie, alcuni bigliettini con i loro messaggi sentimentali. Poi, come una cantastorie apparsa per caso, tre anni dopo aveva letto la “poesia fatta dalla città”, immergendosi in una sorta di rito collettivo. Quell’albero-feticcio ha mutato poi di segno, trasformandosi in una massiccia scultura in bronzo (dal titolo *Logos*, appunto), donata dall’artista al Maga di Gallarate.