



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

L'ESPRIT DU COLLAGE

a cura di Arnaud Maillet, Andrea Zucchinali

dicembre 2021

rivista elettronica

<https://elephantandcastle.unibg.it/>

ANDREA PITOZZI

## Scrittura “non creativa” tra appropriazione e collage

Parafrasando l'artista Douglas Huebler, che nel 1969 proclamava: “il mondo è pieno di oggetti più o meno interessanti; non ho intenzione di aggiungerne altri”, lo scrittore statunitense Kenneth Goldsmith ha da tempo deciso di intraprendere quella che definisce “scrittura non creativa”,<sup>1</sup> basandosi sul principio che “il mondo è pieno di testi più o meno interessanti; non ho intenzione di aggiungerne altri” (Goldsmith 2007: 361). Tra i principali rappresentanti della scena sperimentale che nei primi anni del nuovo millennio si è definita Conceptual Writing,<sup>2</sup> Goldsmith si interessa alle relazioni tra arti e scrittura più dal punto di vista dei processi in gioco che dei risultati, al punto da voler creare provocatoriamente delle opere che non richiedono tanto di essere lette quanto fruite come fossero oggetti concettuali, rivendicando così una “*thinkership*” più che una “*readership*” (Goldsmith 2008).

Evidente in questa linea di ricerca è certamente la presenza di Marcel Duchamp come nume tutelare o sorta di “avvocato”, come lo stesso Goldsmith lo considera in uno dei suoi testi teorici più recenti.<sup>3</sup> Proprio Duchamp, infatti, tramite l'invenzione dei *ready-*

---

<sup>1</sup> *Uncreative Writing* (2011) è anche il titolo di una delle opere teoriche più importanti di Goldsmith, nella quale lo scrittore traccia una sorta di genesi di questo metodo. Il saggio è stato recentemente tradotto in italiano per Nero Editions: cfr. Goldsmith 2019. Sempre sull'idea di una scrittura non creativa si veda anche il fondamentale Perloff 2009.

<sup>2</sup> Per un'introduzione alle pratiche e alle teorie della Conceptual Writing si rimanda alle antologie Dworkin, Goldsmith 2010 e Bergvall, Browne, Carmody, Place 2012. Si veda anche Pitozzi 2018.

<sup>3</sup> *Duchamp is my Layer* (Goldsmith 2020) è una riflessione sull'importanza dei procedimenti artistici messi in campo da Duchamp e sulla loro attualità nel sistema dei

made ha inaugurato un'estetica dell'opera d'arte che non si basa più sull'originalità del risultato ma sulla concettualizzazione di un procedimento creativo in grado di sovvertire molte delle convinzioni su cui l'arte si era basata fino a quel momento. Come sostiene Joseph Kosuth (2009: 27-29), infatti, a Duchamp si devono alcune delle idee più rivoluzionarie del pensiero estetico del Novecento, e tra queste l'impiego e la teorizzazione di procedimenti non creativi nel mondo delle arti e la conseguente possibilità di sfruttare materiali già esistenti per riorientarne e ridefinirne il portato semantico in nuovi contesti, aprendo di fatto la via all'arte concettuale. E se l'importanza di questo pensiero era evidente fin dall'inizio ai più attenti osservatori delle sperimentazioni duchampiane, dal canto suo Goldsmith pone in particolare l'accento sull'attualità di quei gesti artistici all'interno del sistema mediale contemporaneo soprattutto nell'ambito della scrittura. L'attuale testualità diffusa, amplificata dalla produzione e circolazione in rete di testi di varia natura (poetici, narrativi, informativi, autobiografici...) configura allora possibilità di riuso, o di *reframing* e *remixing* (Goldsmith 2011), ipoteticamente infinite.

Tutto ciò dà luogo a un sistema in cui "[l]'appropriazione e il plagio sono la norma. Il nostro lavoro è impiegare queste tecniche in modo più intelligente", come scrive ancora Goldsmith (2015: traduzione mia) in *Theory*, testo teorico organizzato in brevi paragrafi stampati ognuno su un foglio non numerato così da poter permettere una costante ricombinazione di tutte le formule contenute. Lungi dall'essere una semplice apologia del plagio fine a se stesso però, la scrittura non creativa si pone come una pratica anche critica strettamente connessa alla condizione di fruizione attuale dei materiali testuali. Considerata nella sua forma compositiva e artistica, inoltre, questa pratica rappresenta un terreno di intersezioni in cui, come vedremo, trova spazio anche una riflessione sulla forma collage e le sue risonanze come reagenti in grado di mostrare pratiche di lettura e scrittura non canoniche.

---

media contemporanei. In particolare, a partire dalle idee di Duchamp, Goldsmith si concentra sull'esperienza di cultura militante, politica e pragmatica del sito-archivio *UbuWeb* da lui fondato nel 1996. Cfr. <https://www.ubu.com/resources/>.

## Appropriazioni e Collage

Testi già esistenti diventano quindi la materia su cui intervenire attraverso pratiche più o meno stabilite a monte nei minimi dettagli, e l'artista/scrittore assume il ruolo di selezionatore e compositore che interviene su elementi definiti per farne saltare la struttura data. Un esempio emblematico è rappresentato da *Day* (2003), volume di oltre ottocento pagine in cui Goldsmith trascrive parola per parola l'intera edizione del *New York Times* del primo settembre 2000, riportando anche didascalie, slogan pubblicitari e ogni altro elemento alfanumerico. Da una parte, proprio perché si fonda su un plagio, una simile operazione mette volutamente in discussione la nozione di autorialità – anche in termini legali –, svuotandola di ogni principio creativo e facendo invece dell'autore nient'altro che un "organizzatore di informazioni", come lo stesso Goldsmith definisce il proprio ruolo (2007). Dall'altra parte, per quanto riguarda la procedura stessa – il gesto compositivo – emerge qui un punto essenziale relativo alla messa in discussione del principio di stabilità del testo in direzione di una sua ricontestualizzazione. In altre parole, azioni volte a trasformare o "trattare" materiali testuali preesistenti vanno nella direzione di strappare quegli stessi materiali alla forma stabile e definita della configurazione assunta (il quotidiano nel caso della copia del *New York Times* usata da Goldsmith) per delineare nuovi parametri organizzativi e formali.

Una simile idea di appropriazione applicata alla scrittura rinvia quindi a pratiche molto vicine a quelle del collage, soprattutto attraverso la linea del "found object" o "objet trouvé" dadaista, poiché fin dalla citazione vista in apertura risulta evidente che nelle sperimentazioni di Goldsmith – e della Conceptual Writing più in generale – i testi sono primariamente considerati nella loro forma più oggettuale. Il principio appropriativo che regge le operazioni di "dislocazione", come le definisce ancora Goldsmith,<sup>4</sup> rimanda insomma in manie-

---

<sup>4</sup> Si veda a questo proposito soprattutto *Against Translation*, cofanetto che raccoglie il testo *Displacement Is the New Translation* e sette sue traduzioni in altrettante lingue. Il saggio è dedicato proprio alle infinite possibilità di "dislocazione" dei testi e dei materiali culturali presenti all'interno del sistema dei media contemporanei.



Fig. 1  
Pablo Picasso (1912), *Comptoir avec fruits, violon et verre*, collage, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

ra piuttosto diretta alle sperimentazioni artistiche delle avanguardie nell'ambito delle arti visive e plastiche, ma continua ad essere guardato con sospetto in ambito letterario (Goldsmith 2019: 130). Provando a tracciare qui una linea degli antecedenti, quella forma d'introduzione nell'opera d'arte di oggetti comuni che con i *ready-made* di Duchamp trova forse la sua applicazione più estrema e radicale, si può per certi versi riconoscere già a partire dai *papiers collés* cubisti, diretti antesignani della forma collage.<sup>5</sup> Sotto questo aspetto, la tendenza diffusa tra i critici è di datare la nascita del collage attorno al 1912, in diretta relazione con l'impiego che Picasso e Braque facevano di frammenti di carta (giornali e riviste, ma anche illustrazioni e altri materiali) all'interno delle loro opere [Fig. 1].<sup>6</sup> Ma, se una prima definizione ristretta di questa pratica artistica è legata soprattutto alla presenza concreta di carta e colla, e quindi alla materialità di oggetti 'esterni' che entrano nel quadro, è anche vero che fin da subito si è fatta strada una riflessione sul collage in chiave più ampia e astratta, ad opera in particolare di artisti appartenenti

---

Una traduzione italiana di questo testo si legge in "Against Translation. La dislocazione è la nuova traduzione", in *Il Verri*, n. 75 (2021) pp. 50-57.

<sup>5</sup> Per una ricostruzione delle linee di sviluppo del collage nella storia dell'arte si rimanda qui in particolare agli studi recenti Dragu 2020 e Cran 2014.

<sup>6</sup> Il critico Clement Greenberg attribuisce proprio a Picasso e a Braque l'invenzione della tecnica del collage, considerata anche come una dei maggiori punti di svolta nell'evoluzione del Cubismo e di conseguenza uno degli "snodi fondamentali di tutta l'arte moderna" (Greenberg 1961: 70).

ai movimenti surrealista e dadaista. Le pratiche messe in campo da questi gruppi sembrano infatti rifuggire una definizione rigida di collage, e un simile atteggiamento si può sintetizzare nella nota formula di Max Ernst: "se sono le piume a fare il piumaggio non è la colla a fare il collage".

Dal canto suo, Louis Aragon, nell'introduzione alla raccolta *Les Collages* (1965) indicava proprio il passaggio dall'uso del termine *papiers collés* a *collages* in relazione alla graduale introduzione nei quadri di materiali sempre più variegati. Come evidenzia Gerard Dessons (1993: 16), proprio qui si apre anche un passaggio dal risultato – quello relativo all'uso di frammenti di carta all'interno della tela cubista – a un procedimento creativo, il che mette necessariamente in atto anche una concezione nuova della dimensione pittorica e una concettualizzazione dell'operazione stessa implicata dal collage. Non si tratta più solo di introdurre il reale all'interno dell'opera d'arte attraverso l'inserimento di oggetti quotidiani, ma è necessario anche che il collage si configuri come l'inaugurazione di una nuova portata di senso. È ancora Ernst a dire, in questa direzione, che "il collage nasce dall'incontro tra realtà differenti su un piano che non sembra essere appropriato – e dallo scintillio di poesia che sorge dall'incontro di queste realtà".

Ora, questo "incontro tra realtà differenti" non è soltanto l'introduzione di una dimensione reale e concreta nell'opera ma diventa una forma di negoziazione di senso che genera un inedito valore poetico e potrebbe per certi versi prescindere dalla materialità e dalla eterogeneità delle forme. Ancora Aragon evidenzia infatti come sia proprio con Ernst che "il collage diviene un procedimento poetico, che si oppone in modo perfetto quanto ai fini al collage cubista la cui intenzione è puramente realista" (1965: 29). Non si tratta soltanto di dare maggiore realtà al quadro quindi ma di configurare una poetica radicalmente nuova grazie, da una parte all'incontro tra diverse realtà e dall'altra allo stridere e all'"inappropriatezza" delle configurazioni e degli accostamenti prodotti. Su questa linea anche Alain Jouffroy, considera proprio Ernst come "l'indiscusso inventore del collage, overosia della libera utilizzazione di tutte le immagini non artistiche esistenti, per fini completamente diversi da quelli ori-

ginari" (1996: 30).

Diversamente da quanto accadeva in Picasso, insomma, per Ernst, così come per i surrealisti, il collage era una "tecnica di veggenza" (ibidem), la possibilità di scorgere nell'accostamento casuale di materiali eterogenei una chiave di lettura del caos sotteso all'esistente. Da qui si apre dunque una riflessione essenzialmente estetica sul collage che si ritrova negli stessi anni in una poesia fatta di frammenti di testo già esistenti e ricombinati, in linea con quanto accadeva nell'arte pittorica. Non solo le poesie dadaiste di Tristan Tzara, quindi, con il loro rimescolare casualmente frammenti diversi al fine di ottenere nuove configurazioni e nuove poesie, ma anche una vera e propria forma di creazione poetica appropriativa e non originale, come rivendicata anche da André Breton, che con Aragon condivideva la passione per l'"objet trouvé" anche in formato testuale.

### Paradigmi del non creativo

Ma se in questo caso un ruolo importante era affidato all'inconscio, nella selezione degli "oggetti" e dei "testi", e al caso, nel loro assemblaggio, la posizione assunta da Duchamp con i suoi *readymade* sembra qui introdurre uno scarto ulteriore nella direzione che vogliamo seguire. Il *readymade*, infatti, e del resto questo è anche il fondamento del lavoro artistico di Duchamp, non assume valore in quanto risultato ma come procedimento volto a definire quel "nominalismo pittorico" (De Duve 1984) in cui l'oggetto e l'opera si riconfigurano come materia essenzialmente concettuale, a partire da una sorta di "indifferenza visiva, unita al tempo stesso ad un'assenza totale di buono o cattivo gusto... di fatto un'anestesia totale" (Duchamp 1993: 29). Per altri versi, Rosalind Krauss vedeva già in Picasso un primo segnale in direzione più concettuale della tecnica del collage, oltre il semplice impiego di materiali reali sulla tela come risultato, e, in prospettiva linguistica, parlava invece di un "metalinguaggio" (Krauss 1981: 19). Ciò che Krauss riconosce all'interno dei collage di Picasso, soprattutto tramite l'inserimento in essi di segni linguistici, è quindi la capacità di significare un'origine assente e allo stesso tempo di rappresentare quell'assenza referenziale, manife-

stando così la possibilità rappresentativa stessa.

In questa chiave, proprio l'operazione compiuta con *Day*, così come quella fatta con *Seven American Deaths and Disasters* (2013), libro in cui Goldsmith trascrive per intero o in parte registrazioni d'epoca di trasmissioni radiofoniche o televisive relative, nell'ordine, all'omicidio di John Fitzgerald Kennedy e poi del fratello Robert Kennedy, all'assassinio di John Lennon, all'incidente dello Space Shuttle Challenger, al massacro di Columbine e alla morte di Michael Jackson, si possono concepire come estremizzazioni delle operazioni messe in gioco fin dagli albori del collage, pur a fronte di un impiego di materiali eterogenei che però sono ricondotti tutti a un unico formato testuale anziché mantenere la propria specificità mediale. Infatti, mentre la tecnica del collage nasce con l'inserimento 'fisico' dei giornali e della cronaca (come aspetti della quotidianità) nello spazio artistico, l'operazione compiuta con *Day* sembra concettualizzare quel processo e funziona come una sorta di trattino di congiunzione tra i collage di Picasso e le forme più concettuali dei *ready-made* di Duchamp. Se nel collage cubista il giornale entrava concretamente nello spazio ancora "sacro" del quadro introducendo un portato di realtà e quotidianità con l'intento dichiarato di segnalare una continuità tra vita e arte pur mantenendo però ben distinte le reciproche specificità formali e istituzionali, in *Day* e in *Seven National Deaths and Disasters* subentra un procedimento trasformativo per cui il giornale stesso (così come il radiogiornale e il telegiornale) *si fa* libro, si configura nello spazio "sacro" della scrittura e ne destabilizza radicalmente l'autorità e l'istituzione, in direzione del progetto "sovversivo" di Duchamp. Inoltre, nelle opere di Goldsmith l'impatto visivo che contribuiva all'efficacia del collage cubista è quasi completamente azzerato in una sorta di uniformazione testuale di ogni differenza dei materiali selezionati, portando tutta l'operazione a un piano linguistico e concettuale appunto.

Non sorprende allora che proprio a Picasso e Duchamp guardi Goldsmith (2019: 129-131) nel tracciare una differenza nella sua riflessione sull'appropriazione. Semplificando al massimo la posizione dell'autore, da una parte Picasso sembra proporre un metodo sintetico ma ancora creativo, in cui frammenti di elementi già

esistenti sono mescolati e *remixati* al fine di ottenere una nuova configurazione artistica; dall'altra parte, invece, Duchamp mette in campo un movimento rivoluzionario di appropriazione che scardina i presupposti delle stesse istituzioni artistiche, revocando in dubbio l'idea di arte creativa. Detto altrimenti, laddove Picasso si concentrava più sulla resa "artistica" del suo gesto, l'operazione di Duchamp produce un meccanismo di destabilizzazione delle forme armoniche ed estetiche consolidate per attuare un sovvertimento che è anche e soprattutto valoriale. Per questo Goldsmith sostiene che "l'azione di Duchamp è generatrice [*generative*] – dando vita a mondi di idee – mentre quella di Picasso è assorbente [*absorptive*], ci tiene vicini all'oggetto e ai nostri pensieri" (2019: 132; corsivi miei).

Inoltre, è a partire da una nozione di appropriazione considerata nei termini di Duchamp che Goldsmith trae la sua idea di *reframing* come dinamica di spostamento e ricontestualizzazione in opposizione proprio al *remixing*:

uno [*il reframing*] è un modo per *ricontestualizzare* qualcosa attraverso un gesto creativo e attivo, mentre l'altro [*il remixing*] resta un atto più convenzionale di creazione. Inoltre, nell'atto del *reframing* ci si appropria di qualcosa, si ruba qualcosa che non è nostro, e questa è una sfida alla nozione di proprietà, di diritto d'autore, di identità, di genio, mentre il *remixing* è un atto meno radicale, è qualcosa che viene accettato maggiormente rispetto al furto e all'appropriazione (conversazione con l'autore in Pitozzi 2018: 186).

Insomma, i materiali preesistenti che vengono appropriati e ricontestualizzati entrano così in un diverso paradigma di significazione. È questo del resto il meccanismo a cui guarda Goldsmith con operazioni come *Day*, o ancora con la trilogia composta da *The Weather* (2005), *Traffic* (2007) e *Sports* (2008), rispettivamente trascrizioni di bollettini meteo radiofonici selezionati in un anno, di un bollettino radio relativo al traffico di un weekend festivo e infine di una intera telecronaca di una partita di baseball. In questi casi, lo scrittore concettuale compie operazioni di vero e proprio *displacement*, in cui i materiali modificati passano dalla loro forma effimera e orale a una forma durevole e scritta – ancora una volta quella del libro. Come

evidenzia lo stesso Goldsmith, questo spostamento come azione estetica e politica trova un altro antecedente nel *détournement* situazionista elaborato da Guy Debord e da Gil Wolman verso la fine degli anni '50 sulla scorta delle sperimentazioni poetiche di Isidore Isou in ambito letterario. Nelle definizioni redatte sul primo numero dell'*Internationale Situationniste* si legge infatti che, in quanto pratica poetica, il *détournement* è essenzialmente "détournement di elementi estetici precostituiti [*préfabriqués*]. Integrazione di produzioni attuali o passate in una costruzione superiore dell'ambiente" (Debord 1958: 13). Insomma, una pratica volta a sottrarre, deviare, materiali della comunicazione e della cultura di massa per renderli inutilizzabili e inservibili proprio alla società che li aveva prodotti, e rovesciarli in una prospettiva di comunicazione rivoluzionaria. Dieci anni dopo, nel 1968, portando all'estremo il principio di appropriazione – o *riappropriazione* – di elementi già esistenti per trasformare il significato, Debord scriveva in *La società dello spettacolo*:

Il plagio è necessario. Il progresso lo implica [...]. Il *détournement* [...] è il frammento strappato al suo contesto, al suo movimento, e infine alla sua epoca come riferimento globale e all'opzione precisa che era all'interno di quel riferimento, esattamente riconosciuta o erronea. Il *détournement* è il linguaggio fluido dell'anti-ideologia [...] non ha fondato la sua causa su niente di esterno alla propria verità come critica presente (2008: 174-175).

Ecco dunque che in chiave politica, l'appropriazione e il plagio si configurano nel *détournement* situazionista come tecniche di costruzione di nuovi significati e nuove opere. Come segnala giustamente Mario Perniola, anche una simile operazione di risignificazione di materiali trovava le sue radici proprio nelle operazioni dei collage e dei *readymade* praticati dalle avanguardie artistiche (2005: 22). Ma tra queste e i *détournements* situazionisti intercorre una differenza importante, perché

mentre il punto di arrivo dei primi è un'opera che ha un valore autonomo ancora artistico, il punto di arrivo dei secondi è un prodotto che, pur potendosi valere di mezzi artistici e addirittura di opere d'arte, si



Fig. 2  
Kurt Schwitters (1920), *Merzbild 25 A. Das Sternbild*, collage, Kunstsammlung, Nordrhein-Westfalen. [Foto: Walter Klein, Düsseldorf].

rivela immediatamente come la negazione dell'arte, soprattutto per il carattere di comunicazione immediata che contiene (ibidem).

Proprio qui sta anche la portata dirompente delle pratiche situazioniste in ambito artistico e soprattutto in relazione al mondo della società dei consumi. In questa direzione si può vedere come l'uso del collage nella prospettiva del *détournement* sia anche uno dei principali snodi nel passaggio da un collage inteso in senso principalmente estetico come era concepito in particolare negli anni '20 e '30, a un collage più politico, soprattutto a partire dagli anni '50,<sup>7</sup> sebbene a questa periodizzazione faccia eccezione soprattutto la figura di Kurt Schwitters con i suoi *Merzbilder* [Fig. 2] e i collage realizzati tra il 1919 e il 1922.<sup>8</sup>

Inoltre, da un punto di vista più strettamente legato al funzionamento, il principio di *détournement* di materiali "precostituiti" in contesti e opere nuove non è lontano dalla definizione ormai classica proposta dal Groupe  $\mu$  nel testo introduttivo al numero della *Revue d'esthétique* sul collage pubblicato nel 1978. Pur riconoscendo la dif-

7 In quest'ottica, alle forme di collage inteso in senso politico guardano, per esempio in Italia, soprattutto i collage poetici di Nanni Balestrini prodotti a partire da ritagli di giornale [Fig. 3], o le opere verbosive realizzate da poeti e artisti come Eugenio Miccini o Lamberto Pignotti negli anni '60 nell'ambito delle sperimentazioni in seno al Gruppo '63. Cfr: Balestrini, Giuliani 2002.

8 Sui lavori più spiccatamente politici di Kurt Schwitters si veda Dietrich 1993.

Fig. 3  
Nanni Balestrini (1965), *Complotto*, collage, Genova.



ficoltà di trovare una definizione esauriente, il gruppo di semiologi si concentra essenzialmente su alcune costanti:

La tecnica del collage consiste nel prelevare un certo numero di elementi in alcune opere, degli oggetti, dei messaggi già esistenti e nell'integrarli in una creazione nuova per produrre una totalità originale in cui si manifestano rotture e discordanze di tipo diverso (1978: 13; traduzione mia).

Passaggi centrali nella costruzione del collage sono allora il "prelevamento" di elementi da opere esistenti e la loro "integrazione" in una nuova creazione purché intesa come "totalità originale" in cui si mostrino delle discordanze. Questi elementi sono dunque il punto cruciale di ogni forma di collage secondo il Groupe  $\mu$ , che sintetizza ulteriormente la dinamica nella formula: "una selezione e una combinazione, [...] ma con la doppia condizione costitutiva di essere presi a prestito in insiemi già organizzati e di disporsi in un sistema di allotopie" (ivi: 14).

Come fa notare tra gli altri Clémentine Hougue (2014: 12-13), in termini più prettamente relativi all'ambito delle sperimentazioni letterarie una simile definizione si trova in risonanza anche con la pratica del *cut-up* elaborata da William Burroughs sulla scorta delle teorie del pittore e scrittore Brion Gysin, incontrato a Parigi verso la fine degli anni '50. Proprio Gysin si può considerare come una sorta di ponte tra pittura e scrittura in questo senso, e nel suo *Cut-Ups Self-Explained* (1964) dichiara: "La scrittura è indietro di cin-

quant'anni rispetto alla pittura. Propongo di applicare le tecniche pittoriche alla scrittura, cose semplici e immediate come il collage e il montaggio" (Gysin 2001: 132; traduzione mia). Dal canto suo, Burroughs applica queste forme direttamente alle sue opere già a partire dagli anni '60 e soprattutto in *The Nova Trilogy*, composta da *The Soft Machine* (1961), *The Ticket that Exploded* (1962) e *Nova Express* (1964), teorizzando il *cut-up* proprio come forma estrema di collage letterario:

Prendete una pagina. Questa per esempio. Tagliatela a metà per lungo e per largo. Ne avrete quattro sezioni: 1 2 3 4... uno due tre quattro. Ora ricombinate le sezioni ponendo la sezione quattro con la sezione uno e la sezione due con la sezione tre. E avete una pagina nuova (Burroughs 1996: 168).

Ecco dunque all'opera anche in questo caso i principi di "prelevamento", "integrazione" e "totalità originale" identificati dai componenti del Groupe µ. Ma Burroughs traccia un nesso ancora più esplicito proprio con il collage chiamando in causa anche una sostanziale messa in discussione dell'autorialità:

Ogni scrittura è in realtà cut-up. Un collage di parole lette udite origliate. Che altro? L'uso delle forbici rende il processo esplicito e soggetto a estensione e variazione. Si può comporre chiara prosa classica interamente ricombinando cut-ups. Tagliare e ricombinare una pagina di parole scritte introduce nella scrittura una nuova dimensione che permette allo scrittore di prendere immagini in variazione cinematografica (ivi: 169).

Per certi versi s'individua già qui una forma sostanziale di scrittura non creativa in cui lo scrittore si pone come attore di un procedimento di destabilizzazione e riconfigurazione di materiali a partire da testi preesistenti. Per altro, è evidente come in questo caso la scrittura appropriativa – anche in relazione al ruolo del lettore – si possa a vario titolo avvicinare all'idea di "morte dell'autore" che Barthes (1988) formulerà nel 1968; o ancora si possa leggere in parallelo alla nozione di "*bricolage* intellettuale" che Levi-Strauss

(1996: 31) elaborava negli stessi anni all'interno del lavoro etnografico, concepito come opera di un *bricoleur* che utilizza gli strumenti concreti a sua disposizione in direzione di nuove configurazioni, e dove proprio questa forma compositiva assume un aspetto creativo e poetico. Anche Burroughs, dal canto suo, oltre ad utilizzare suoi testi, impiega infatti soprattutto poesie di altri autori, da Shakespeare a Joyce, da Kafka a Raymond Chandler fino a pagine di giornale, ecc. Come accade per la dimensione *generativa* dell'appropriazione e del *reframing*, inoltre, anche i *cut-ups* di Burroughs scardinano l'idea di una configurazione stabile per farsi invece punto d'inizio di nuove possibili operazioni di taglio e riassetto dei materiali di volta in volta selezionati e organizzati, in un procedimento di meccanizzazione della scrittura potenzialmente infinito. In linea con la radicale idea di contaminazione delle arti, poi, questa stessa forma compositiva è impiegata dall'autore anche in ambito cinematografico, dove emerge in maniera ancora più immediata la destrutturazione e la riconfigurazione di linee narrative volte a evidenziare soprattutto gli scarti e i salti.<sup>9</sup>

### **Collage | Montaggio**

In questi termini, risulta possibile individuare anche un punto di contatto più profondo tra il montaggio e il collage come lo stiamo considerando in queste pagine. Ma per tracciare una continuità tra questi elementi è forse più utile fare riferimento alle teorie elaborate da Eizenštejn negli stessi anni in cui le avanguardie riflettevano sulle ricadute più teoriche ed estetiche del collage. In termini generali,

---

<sup>9</sup> Da questo punto di vista, i *Cut-Up films* realizzati dal 1963 sono esattamente un'estensione del principio compositivo del cut-up all'ambito dell'immagine in movimento. E qui Burroughs, come spesso accade nel cinema sperimentale, concepisce proprio il montaggio come momento essenziale per evidenziare lo scarto, la differenza, la distanza tra i singoli fotogrammi, proponendo una ripetizione di giustapposizioni che richiama la stessa forma di ripetizione praticata nei testi. Lontano da forme "illusionistiche", Burroughs evidenzia al massimo grado salti temporali, spaziali e concettuali tra le linee che si possono definire narrative, e configura anche in questo caso un'opera in cui le singole parti hanno valore maggiore rispetto alla visione complessiva.



per il regista e teorico russo, il cinema e la sua forza non risiedono tanto nell'immagine complessiva, ma sono piuttosto da ricercare nel confronto tra immagini distinte che vengono poste in successione da un montaggio concepito come "taglio" (Somaini 2011: 312). In questo senso, il montaggio è principalmente una forma di "scrittura cinematografica", e solo attraverso di esso la forza delle immagini acquista rilevanza. Inoltre, nel 1937 l'idea di montaggio espressa da Ejzenštejn sembra andare proprio nella direzione del collage, poiché

Al centro della *Teoria generale del montaggio* vi è ora la tesi che vede nel montaggio un'operazione mirante a comporre materiali dati ed eterogenei, che Ejzenštejn chiama "rappresentazioni" (*izobraženie*), in un tutto che è superiore alla somma delle sue singole componenti: una "immagine" (*obraz*) che è al tempo stesso *sintetica*, in quanto capace di dare un significato generale agli elementi di cui è composta, ed *efficace*, in quanto emotivamente carica e in grado di influenzare il suo spettatore (ivi: 315).

Il montaggio è quindi volto a comporre materiali "dati" ed "eterogenei" in una nuova immagine in grado di creare un effetto su chi guarda, garantendo una nuova "densità di senso" (ivi: 316). È insomma una forma inclusiva che pone anche lo spettatore nella posizione di co-creatore dell'opera, attraverso un'attenta ricostruzione della genesi degli elementi che compongono l'immagine stessa.

In questa prospettiva, Ejzenštejn concepisce il montaggio come forma concettuale in grado di trascendere l'ambito cinematografico e diventare un "principio transmediale", come indica ancora Somaini (ivi: 317). Non a caso proprio all'interno della sua trattazione il regista analizza esempi tratti dalla poesia e dalla pittura che si possono a vario titolo associare alle forme inaugurali di collage (ivi: 342). In molti dei casi citati da Ejzenštejn, infatti, punti essenziali per definire la forza produttiva – e generativa – del montaggio sono il "taglio", "l'extrapolazione" e la "ricomposizione" in un nuovo contesto in grado di stravolgere il senso iniziale delle singole immagini deprogrammando e riprogrammando così gli automatismi percettivi dello spettatore.

È inoltre interessante vedere come, ancora in ambito letterario, una

simile attenzione alla composizione di materiali esistenti fosse al centro della costruzione reiterata della scrittura "modulare" e ripetitiva di un'autrice come Gertrude Stein, a cui molti autori citati in precedenza guardavano come riferimento centrale per le loro pratiche.<sup>10</sup> Nel clima di sperimentazione delle avanguardie, la scrittura di Stein, che si può parzialmente leggere attraverso il paradigma del collage e del montaggio, va infatti nella direzione di rompere con gli automatismi percettivi per focalizzare l'attenzione del lettore sulle singole parti dell'opera. In questo senso, la scrittura diventa una sorta di

immenso ready-made con il quale non è dato al fruitore come misurarsi se non attraverso la formulazione di nuove categorie estetiche: ad esempio disimparando ad assorbire emotivamente un discorso o a contemplare "passivamente" o "globalmente" la "bellezza" del prodotto (quadro, poesia, racconto, ecc.) (Lanati 1977: 86).

In altre parole, anche in questo caso l'attenzione deve essere posta dunque sugli scarti, su una lettura dei "rapporti" tra i singoli elementi e non sulla globalità. Inoltre, la funzione del collage non è qui solo quella di dare vita a una nuova opera le cui componenti si "integriano", ma è anche quella di fornire una nuova modalità di lettura, non necessariamente lineare, che si adatti alla non linearità della struttura. Ogni parte porta in sé la sua specificità e viene scelta quindi in funzione di essa, della sua autonomia estetica, ed è poi fatta reagire con le altre, pur all'interno di una nuova omogeneità formale necessariamente condizionata dalla dimensione testuale. In questo senso, lo scarto, il taglio, diventano più di matrice concettuale che concreta e materiale.

Montaggio e collage si pongono allora come forme compositive potenzialmente complementari, a patto che si consideri il montaggio come metodo volto a evidenziare anziché diminuire la frammentazione e le rotture. Entrambe le tecniche fanno insomma princi-

.....  
10 Lo stesso Goldsmith considera il lavoro di scrittura di Gertrude Stein come forma inaugurale di una pratica che approda, nelle sue estreme applicazioni, alla scrittura non creativa, passando soprattutto da una radicale messa in questione di ogni forma lineare di comunicabilità della scrittura (Goldsmith 2019).

palmente i conti con la dimensione di un'eterogeneità manifesta, laddove invece un montaggio per così dire "invisibile" – tipico per esempio della produzione hollywoodiana – tende a uniformare e rendere il meno evidenti possibile proprio quei tagli e quelle suture che invece sono il centro significante sia del collage delle avanguardie sia del montaggio come concepito da Ejzenštejn. Proprio nella radicale visibilità dei raccordi queste tecniche sono allora in grado di realizzare una riconfigurazione nuova di elementi e materiali esistenti, e producono una nuova disposizione nell'osservatore/lettore.

### Paris | New York

Come risulta ora più chiaro, tutto questo costituisce un punto cruciale per le forme di scrittura non creativa così come intese, teorizzate e praticate da Goldsmith nei suoi lavori. Ancora più significativa in questo quadro è però un'opera come *Capital. New York Capital of the 20th Century*, pubblicata nel 2015 e concepita come selezione e ricomposizione di testi esistenti dedicati alla città di New York. Intento dichiarato di questo lavoro – del resto evidente fin dalla scelta del titolo – è quello di ricreare l'operazione messa in atto da Walter Benjamin con i *Passages*, immensa raccolta di citazioni e appunti frutto delle sue ricerche svolte tra il 1927 e la fine degli anni '30 nelle sale della Bibliothèque Nationale a Parigi, e che doveva probabilmente costituire il laboratorio per un'opera più grande e mai realizzata. Sarebbe impossibile entrare qui nel merito dell'importanza dell'opera di Benjamin come precedente imprescindibile per molte forme di scrittura così come delle riflessioni sul frammento; ciò che interessa maggiormente in questa sede è invece il fatto che l'autore stesso, nei suoi appunti, si riferisca in più occasioni al metodo che regge questo progetto con il termine di "montaggio".

Per quanto controversa possa essere una simile lettura,<sup>11</sup> è infat-

11 Questa interpretazione, che si basa soprattutto sull'idea di Adorno secondo cui Benjamin stava lavorando a un'opera in cui il significato doveva emergere tramite l'idea di un "montaggio shockante", è contestata dal curatore, che invece considera l'insieme delle citazioni non come un sistema funzionante in sé come montaggio, ma soltanto come una sorta di laboratorio in preparazione di un'opera più sistematica e tradizionale che però Benjamin non ha potuto realizzare (Benjamin 2000: xi).

ti Benjamin a scrivere: "Questo lavoro deve sviluppare al massimo grado l'arte di citare senza virgolette. La sua teoria è intimamente connessa a quella del montaggio" (Benjamin 2000: 512). E ancora:

Metodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare. Non sottrarrò nulla di prezioso e non mi approprierò di alcuna espressione ingegnosa. Stracci e rifiuti, invece, ma non per farne l'inventario, bensì per rendere loro giustizia nell'unico modo possibile: usandoli (ivi: 514).<sup>12</sup>

Dal canto suo, in *Uncreative Writing* Goldsmith (2019: 109) considera i *Passages* come uno dei primi lavori di scrittura non creativa e appropriativa mai realizzati. E se l'opera di Benjamin era concepita come una sorta di omaggio a Parigi, capitale appunto della modernità e del XIX secolo, per Goldsmith, da newyorkese, è proprio New York a svolgere quel ruolo nel XX secolo. Anche l'esplicitazione di questo nesso è però affidata alla forma non creativa che presiede a tutta l'operazione, e nel capitolo intitolato "Empire" è riportato un brano dal saggio *Capital of the American Century: The National and International Influence of New York City* (1993) del politologo Martin Shefter, che recita: "Se, come diceva Walter Benjamin, la capitale del XIX secolo è stata Parigi, allora la capitale del Secolo Americano è stata New York" (Goldsmith 2015: 15; trad. mia).

Tutti i frammenti e i testi che Goldsmith inserisce nel suo *Capital* sono variamente dedicati alla sua città e organizzati attraverso 52 sezioni divise in due parti, ognuna delle quali costituita da 26 "capitoli" secondo le lettere dell'alfabeto (in maiuscolo e in minuscolo). È questa la stessa struttura data ai *Passages* e anche i titoli scelti da Goldsmith sono in alcuni casi gli stessi usati da Benjamin: si ritrovano sezioni intitolate "Panorama" e "Flâneur", dei rimandi all'architettura ("Architecture") – tra i temi portanti e le metafore di tutta l'opera del teorico tedesco –, ai materiali riflettenti come il vetro ("Glass", mentre in Benjamin uno dei capitoli era intitolato "Specchi"), e così via. A cambiare sono ovviamente i testi ricontestualizzati, poiché la

12 In una variazione su questa formula ritrovata negli appunti si legge invece: "Stracci e rifiuti, invece, ma non per descriverli, bensì per mostrarli" (ivi: 941).

selezione di Goldsmith è fatta tra opere narrative, poetiche, saggi- stiche così come tra articoli di giornale e riviste che si concentrano sulla città di New York e più in generale sulla cultura statunitense del XX secolo.<sup>13</sup>

Proprio come accadeva per il *détournement* in *Day*, anche nel caso di *Capital* si può vedere in atto una logica che configura ancora una volta la scrittura essenzialmente come “moving information” (Perloff 2005: 83), nella doppia accezione di uno spostamento di informazioni da un luogo all'altro e di informazioni che suscitano qualcosa in chi le seleziona e le utilizza. Ma se la trascrizione e lo spostamento adottati in *Day* si possono considerare come un'appropriazione *tout court*, dove i materiali di partenza appartengono a un unico oggetto, pur nella loro eterogeneità, e il nuovo contesto di arrivo ripropone la stessa consequenzialità logica dell'originale, il caso di *Capital* sembra allora avere maggiore attinenza con le operazioni di collage e montaggio delineate fin qui.

Seguendo il principio che guidava il lavoro di Benjamin, infatti, anche l'insieme dei testi raccolti da Goldsmith segue il metodo del montaggio – o collage – letterario, perché evidenzia il procedimento di “prelevamento”, “integrazione” e “nuova creazione” che sta alla base di quelle tecniche. Inoltre qui, come del resto anche in Benjamin, il “tessuto di citazioni”, per usare le parole di Barthes (1988: 54), non è affatto “invisibile” e anzi è rimarcato costantemente dai riferimenti bibliografici ad autori, opere e numeri di pagina delle edizioni da cui quelle citazioni sono tratte, riportati a margine di ogni blocco di testo [Fig. 4].<sup>14</sup> Queste spaziature, non vanno nella direzione di creare un *continuum* o un'illusione ma segnalano invece uno scarto, il passaggio da un nucleo all'altro, ponendo il lettore in una condizione di attesa e, per certi versi, di nuova attenzione non tanto verso lo svi-

<sup>13</sup> Il libro è corredato da una bibliografia che permette di ricostruire tutte le fonti utilizzate dallo scrittore. Inoltre, in queste pagine è possibile rendersi conto di come Goldsmith scelga i suoi testi all'interno di un corpus esteso che include anche blog, articoli online, edizioni elettroniche di libri ecc.

<sup>14</sup> Da un punto di vista più prettamente formale, inoltre, proprio a Roland Barthes sembra rimandare anche questa organizzazione della pagina di Goldsmith, molto simile a quanto fatto dal teorico francese con il suo *Fragments d'un discours amoureux*. Cfr. Barthes 1977.



Fig. 4  
Foto da Kenneth Goldsmith, *Capital. New York Capital of the 20th Century*, Verso, London and Brooklyn, p. 364.

luppo del discorso ma verso la specificità e unicità di ciò che si legge. In altre parole, sembra qui valere lo stesso principio che presiedeva proprio alla scrittura *ready-made* delle avanguardie e di Gertrude Stein in particolare, ovvero, ancora nelle parole di Barbara Lanati, la necessità di

imparare a conoscere la non eccezionalità dell'eccezionale o viceversa, meglio, la "eccezionalità" del non-eccezionale, vale a dire accettando di misurarsi con la 'parzialità', con le parti del singolo prodotto piuttosto che con il suo insieme, cioè con i meccanismi di organizzazione e articolazione della "scrittura" (1977: 86).

In quest'ottica, inoltre, viene evidenziato in *Capital* anche un altro aspetto centrale del collage così come inteso nell'ambito delle avanguardie: la sua *inutilità* o *gratuità*. In riferimento all'idea di un collage "puro" così come teorizzato da Aragon, dove sono visibili gli scarti e la frammentazione, si trova quella che Dessons (1993: 19) definisce come la "morale del collage", ovvero la sua "perfetta inutilità". Per altro, lo stesso principio regge anche una radicale messa in parentesi della nozione dell'autorialità, perché "ciò che viene messo in discussione è la concezione individualista della soggettività artistica e letteraria incarnata dalla nozione di autore" (ibidem; trad. mia). Traslando un simile discorso, nelle pagine di *Capital* le citazioni incarnano proprio questo aspetto di "perfetta inutilità" o "gratuità", per il fatto che non rispondono a un'esigenza specifica all'interno della trattazione in cui sono poste né tantomeno supportano l'argomentazione di un autore (come parzialmente accadeva, seppur in maniera dialettica, per il caso di Benjamin). Tutti questi frammenti, che sono formalmente identificati come citazioni proprio dai riferimenti bibliografici che li accompagnano, sono però deprivati della loro funzione specifica. Se in genere la citazione viene scelta e inserita in un testo per via della sua unicità ed esemplarità, nel caso di Goldsmith i frammenti prelevati e inseriti non rispondono ad altra funzione se non a quella di manifestare la propria presenza decontestualizzata, facendosi così carico di significare il processo stesso della decontestualizzazione. Ecco allora riaffiorare nuovamente, in questa sorta di collage/montaggio, il principio del *détournement* che, come scriveva

Debord, "è il contrario della citazione, dell'autorità teorica sempre falsificata per il solo fatto di essere divenuta citazione" (2008: 174). Da questo punto di vista, i frammenti riportati qui sono completamente inutili e si configurano come atto gratuito di accumulo delle forme scritte. In questo modo Goldsmith procede sulla linea intrapresa già con *Day* nel dare una configurazione nuova all'effimero, che così si ipostatizza in una forma istituzionale nuova e per questo muta la sua natura, amplificando però ulteriormente la sua inutilità – e inutilizzabilità – in quanto appare nella forma libro.

In questo passaggio si apre anche lo scarto temporale che diventa importante per le operazioni di scrittura non creativa messe in campo da Goldsmith. Nel caso di *Day*, infatti, la trascrizione evidenzia anche una radicale idea di inattualità, poiché trasforma un oggetto che emblematicamente rappresenta l'attualità (il giornale) in un testo inservibile *perché* ormai del tutto inattuale. Allo stesso modo, molti dei frammenti riportati in *Capital* sono strappati all'attualità e all'esigenza che li aveva generati per essere messi all'interno di un contesto per certi versi sempre inattuale in quanto, ancora una volta, inservibile nell'immediato. Ma, ed è qui il punto su cui si basa l'operazione di Goldsmith riallacciandosi ulteriormente a Benjamin, quei prodotti del tutto inattuali e inservibili diventano immagine di un tempo dialettico, che produce un nuovo effetto su chi legge così come su chi quei frammenti li ha selezionati e trascritti.

Così, il *détournement* concettuale e testuale, quella forma compositiva di montaggio e collage mostrata in *Capital*, si affianca anche a un aspetto di *détournement* spaziale che resta sotteso a tutto il libro e che ancora i situazionisti vedevano nelle operazioni di psicogeografia, ovvero lo "studio degli effetti precisi che l'ambiente geografico, coscientemente ordinato o no, esercita direttamente sul comportamento affettivo degli individui" (Debord 1958: 13). A sua volta la psicogeografia è poi legata a una pratica della "deriva", ovvero, riducendo ai minimi termini, il vagare senza una meta precisa – e qui ritornano l'inutilità e la gratuità – lasciandosi attrarre di volta in volta dai luoghi e dal loro portato di tempo.

Non è dunque un caso che proprio in *Capital* Goldsmith faccia seguire al capitolo dedicato al "Flâneur" quello relativo alla "Psico-

geografia", che si apre con una citazione aneddotica che rimanda al montaggio Ejzenštejniano:

In visita a New York nel 1930, Sergeij Ejzenštejn trovò un po' confuso il sistema di numerazione delle strade e non riusciva a ricordare gli indirizzi pieni di numeri. Così associò delle immagini alle strade e agli incroci. In questo modo, armato delle sue immagini, l'esperienza di camminare tra i rettangoli numerati di New York, così come gli shock e gli scontri delle sue intersezioni, lo hanno aiutato a confermare e rifinire la sua teoria cinematografica del montaggio (Goldsmith 2015: 164; trad. mia).

Tempo, spazio ed emozione si sovrascrivono costantemente alla realtà in una forma ancora una volta legata alla dimensione del collage e del montaggio, ma ribaltandone le prospettive: non è il quadro, l'opera, il libro a caricarsi del reale ma il reale, la città stessa, a caricarsi delle infinite opere che la riflettono e si stratificano su di essa, come accadeva nelle pratiche urbanistiche dei situazionisti legate al *détournement*. Una simile forma di deriva psicogeografica è quindi la stessa che in *Capital* si trova sia in riferimento al procedimento compositivo sia in relazione alla lettura, che si configura proprio come un vagare senza meta attraverso il collage di citazioni e frammenti giustapposti che compongono itinerari testualizzati ipoteticamente infiniti e sempre ad un passo dal venire alla luce per poi ricadere nella loro inattualità.

## BIBLIOGRAFIA

- ARAGON L. (1965), *Les Collages*, Hermann, Paris.
- BALESTRINI N., GIULIANI A. (a cura di) (2002), *Gruppo 63. L'antologia*, Testo & Immagine, Torino.
- BANASH D. (2013), *Collage Culture*, Rodopi, Amsterdam, New York.
- BARTHES R. (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil, Paris.
- Id. (1988), *Il Brusio della lingua*, Einaudi, Torino.
- BENJAMIN W. (2000), *Opere Complete. IX. I "Passages" di Parigi*, Einaudi, Torino.
- BERGVALL C., BROWNE L., CARMODY T., PLACE V. (a cura di) (2012), *I'll Drown My Book*, Les Figures Press, Los Angeles.
- BURROUGHS W. (1996), "Il metodo cut-up di Brion Gysin" [1961], in WLADMAN A. (a cura di), *The Beat Book*, Il Saggiatore, Milano.
- CRAN R. (2014), *Collage In Twentieth-Century Art, Literature, And Culture*, Ashgate, Surrey.
- DE DUVE T. (1984), *Nominalisme pictural*, Éditions de Minuit, Paris.
- DEBORD G. (1958), "Définitions", in *Internationale Situationniste*, n. 1, pp. 13-14.
- Id., (2008), *La società dello spettacolo*, Baldini Castoldi Dalai, Milano.
- DESSONS G. (1993), "Dérive du Collage en Théorie de la Littérature", in ROUGÉ B., *Montage / Collage*, Publications de l'Université de Pau, Pau.
- DIETRICH D. (1993), *The Collages of Kurt Schwitters*, Cambridge University Press, Cambridge.
- DRAGU M. (2020), *Form and Meaning in Avant-Garde Collage and Montage*, Routledge, New York.
- DUBOIS J., DUBOIS P., ÉDELIN F., KLINKENBERG J-M., MINGUET P. (1978), "Douze bribes pour décoller (en 40.000 signes)", in GROUPE MU (a cura di), *Collages*, Revue d'esthétique, 3/4, 10/18, Paris.
- DUCHAMP M. (1993), "A proposito dei 'Readymades'", in GRAZIOLO E., *Marcel Duchamp*, Riga 5, Marcos y Marcos, Milano.

- DWORKIN C., GOLDSMITH K. (a cura di) (2010), *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*, Northwestern University Press, Evanston.
- EWIG I., KOERING J. (2016), "Collage?", in *Histoire de l'Art*, n. 78, pp. 5-13.
- GOLDSMITH K. (2003), *Day*, The Figures, Great Barrington.
- Id. (2007), *Being Boring* [2004], in RANKINE C., SPAHR J. (a cura di), *American Poets In The 21<sup>st</sup> Century*, Wesleyan University Press, Middletown.
- Id. (2011), *Uncreative Writing*, Columbia University Press, New York. Tr. it. *Ctrl+C, Ctrl+V. Scrittura non creativa*, Nero Editions, Roma 2019.
- Id. (2013), *Seven American Deaths and Disasters*, PowerHouse Books, Brooklyn.
- Id. (2015), *Capital. New York Capital of the 20th Century*, Verso, London-Brooklyn.
- Id. (2015a), *Theory*, Jean Boîte Édition, Paris.
- Id. (2016), *Against Translation*, Jean Boîte Édition, Paris.
- Id. (2020), *Duchamp is My Lawyer*, Columbia University Press, New York.
- GREENBERG C. (1961), *Art and Culture*, Beacon Press, Boston.
- GYSIN B. (2001), "Cut-Ups Self-Explained", in WEISS J. (a cura di), *Back in No Time. The Brion Gysin Reader*, Wesleyan University Press, Middletown.
- HOUGUE C. (2014), *Le cut-up de William S. Burroughs – Histoire d'une révolution du langage*, Les Presses du Réel, Dijon.
- JOUFFROY A. (1996), "Max Ernst", in *Max Ernst 1891-1976*, Skira, Milano.
- KOSUTH J. (2009), *L'arte dopo la filosofia*, Costa & Nolan, Milano.
- KRAUSS R. (1981), "In the Name of Picasso", in *October*, Vol. 16, pp. 5-22.
- LANATI B. (1977), *L'avanguardia americana. Tre esperimenti*, Einaudi, Torino.
- LEVI-STRAUSS C. (1996), *Il pensiero selvaggio*, ETS, Milano.
- PERLOFF M. (2005), "Moving Information: On Kenneth Goldsmith's

- The Weather*", in *Open Letter*, n. 7, pp. 84-96.
- Id. (2009), *Unoriginal Genius*, The University of Chicago Press, Chicago.
- PERNIOLA M. (2005), *I situazionisti*, Castelvecchi, Roma.
- PITTOZZI A. (2018), *Conceptual Writing*, Edizioni del Verri, Milano.
- SOMAINI A. (2011), *Ejzenštein*, Einaudi, Torino.

#### SITOGRAFIA

- GOLDSMITH K. (2008), "Conceptual Poetics", in *Poetryfoundation.org*, ultima consultazione: 1 settembre 2021, url: <https://www.poetryfoundation.org/harriet-books/2008/06/conceptual-poetics-kenneth-goldsmith>.