

Da: *Arte Povera International*, a cura di G. Celant, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 9 ottobre 2011 - 19 febbraio 2012), Electa, Milano 2011, pp. 590-599.

Pagine d'artista

Mario Codognato

L'accelerazione tecnologica dagli anni sessanta a oggi impone una riflessione e una consapevolezza della distanza storica che separa l'interattività di Internet dai ciclostile, Facebook dalla posta ordinaria. Da una parte ci impone di ricordare che lo scambio di informazioni sull'arte e sui suoi protagonisti, limitato tra l'altro per lo più all'Europa occidentale e al Nord America, si svolgeva di fatto, oltre agli spostamenti fisici, attraverso le riviste specializzate e le pubblicazioni. I cataloghi delle mostre erano pressoché l'unico veicolo di diffusione e di testimonianza non solo delle opere e dei suoi fautori, ma anche delle motivazioni e dei propositi concettuali e contestuali che le avevano "messe insieme" e "in relazione con il mondo", e dovevano trasmettere, replicare e perpetuare, anche graficamente, lo "spirito" e la "propulsione" dell'evento. Tale premessa introduce all'importanza che le pubblicazioni rivestivano in questo ambito fino a diventare una propaggine se non un parallelo, un complemento o una sostituzione dell'opera. Cataloghi di mostre, diventate ormai quasi mitologiche nella storia dell'arte di quel periodo, come "Op Losse Schroeven. Situaties en cryptostructuren" allo Stedelijk di Amsterdam o "When Attitudes Become Form" alla Kunsthalle di Berna nel 1969, contengono ciascuno una sezione con immagini e progetti curati direttamente dagli artisti e sovente documentazioni di progetti mai realizzati o realizzati in luoghi diversi da quelli della mostra e, fondamentale nel contesto di questo saggio, ideati appositamente per la pubblicazione. Quest'ultimo, curato da Harald Szeemann, introduce quella figura di curatore come catalizzatore di idee ed eventi e, al contempo, di compagno di strada degli artisti. Una posizione ancor meglio esemplificata dal libro di Germano Celant *Arte Povera* (1969), nel quale si documentavano con testi e fotografie i lavori di trentasei artisti internazionali, quasi interamente realizzati per la pagina stampata. Celant, infatti, chiese a ogni singolo artista di realizzare direttamente come opera o come documento le sei pagine che lo riguardavano, ponendo al fondo il suo testo, pure di sei pagine, quale dichiarazione assieme alle altre. Dall'altra, l'accelerazione tecnologica ci invita a ricordare che lo sviluppo della ricerca artistica di quegli anni tendeva, oltre a una smaterializzazione dell'opera d'arte come oggetto, a utilizzare mezzi tecnologici, che oggi appaiono scontati, datati o obsoleti, ma che allora erano innovativi sia nel campo industriale sia ancor di più in quello artistico, dalla registrazione meccanica e portatile dei suoni alla luce al neon, alla crescente massificazione e disponibilità degli apparati fotografici e videografici. Il libro e la sua produzione, come strumento possibile per la creazione e diffusione delle idee, rientra in questa ottica sino a costituire o poter costituire l'opera stessa.

Come sicuramente già ampiamente trattato negli altri saggi di questa pubblicazione, una delle costanti dell'arte degli anni sessanta in generale e dell'Arte Povera in particolare, è caratterizzata da un tentativo da parte dei suoi protagonisti di ricercare un linguaggio, non solo teso ad abbattere la barriera tra arte e vita, ma anche a un'autoriflessione sul valore e sulla funzione dell'opera d'arte nella sua materialità come oggetto ed evento unico e irripetibile in nome di una più ampia e democratica accessibilità all'arte. In questo contesto si assiste all'espandersi e alla

concettualizzazione dei multipli, delle combinazioni di tecniche ed espressioni appartenenti a sfere linguistiche differenti e alla dematerializzazione del prodotto artistico. In questo senso il libro d'artista, sia pure esplicitato da pochi ma validi esempi, viene utilizzato e sviluppato, con enfasi e fasi diverse, da parte degli artisti dell'Arte Povera, come la combinazione e la possibilità di soddisfare esigenze differenti e complementari all'interno della loro prassi artistica e della loro posizione teorica all'interno di essa. Il libro d'artista infatti è o può essere contemporaneamente veicolo, economico e accessibile, di diffusione di un'idea, di una proposizione artistica e documentazione di un processo; nonché, in nome di quelle avanguardie storiche sempre criticamente prese ad esempio, la ricerca di un'identificazione con gli strumenti della militanza politica e con la cultura materiale nei linguaggi della pubblicitaria dei manifesti, dei volantini e delle riviste. Oggetto seriale, e quindi contemporaneo e parallelo alla produzione industriale, il libro d'artista si pone in bilico sulle contraddizioni del significato e degli scopi dell'arte e del ruolo dei suoi autori all'interno di una società segnata da grandi e veloci cambiamenti quale quella italiana nel ventennio tra l'inizio degli anni sessanta e la fine degli anni settanta. Oggetto al confine tra l'arte visiva e la letteratura e i suoi codici, il libro d'artista fonde e mette in discussione entrambi i linguaggi, talvolta mettendoli a confronto, talvolta scegliendone uno a favore dell'altro, a seconda delle esigenze critiche o formali e delle circostanze all'interno del contesto espositivo. Oggetto tradizionale, attraverso l'inserimento e l'utilizzo nel contesto delle arti visive, accanto alla fotografia, alla registrazione audio, al video, al cinema, contribuisce al rinnovamento, all'allargamento e alla creazione di nuovi luoghi e strumenti della prassi artistica e allo stesso tempo alla contaminazione fra le arti e fra i linguaggi. Oggetto riscoperto e reinserito nel territorio dell'arte paradossalmente grazie alla distruzione "delle regole usate per l'identificazione di un'opera d'arte" come scrisse Celant nel 1972 nel suo *Book as Artwork 1960-1972*, e quindi "medium autosignificante", il libro d'artista diventa, a partire dagli anni sessanta, parte integrante della produzione artistica delle nuove avanguardie di allora fino ai nostri giorni.

Se il pittore americano Ed Ruscha con il suo *Twentysix Gasoline Stations*, 1962 - una pubblicazione costituita dall'impaginazione delle fotografie individuali delle ventisei stazioni di servizio nel tragitto dell'autostrada tra Los Angeles e Oklahoma City- e Piero Manzoni con il suo *The Life and the Works*, 1962 - in cui presenta cento pagine bianche come metafora di una tabula rasa da cui ripartire - costituiscono, fra tanti, degli esempi e dei prototipi antesignani importantissimi, in ambito italiano oltre alla memoria storica delle sperimentazioni di Stéphane Mallarmé di *Un coup de dès jamais n'abolira le hasard*, del Futurismo e di Fluxus, le esperienze nell'ambito della Poesia Visiva e della Poesia Concreta costituiscono un precedente e un parallelo cruciale e significativo. Nella ricerca della Poesia Visiva, collage di parole o frasi estrapolate da riviste, rotocalchi, cartelloni pubblicitari e quindi dalla realtà quotidiana diventano al contempo la fonte di ispirazione e la base visiva e grafica del libro. Nella ricerca della Poesia Concreta, le parole non vengono utilizzate per il loro valore semantico, ma piuttosto per il loro potenziale grafico e visivo. L'aspetto fisico delle parole e la loro distribuzione nello spazio della pagina diventa preponderante rispetto al significato letterale. In questo contesto è esemplificativa la tavola *Acqua/Acqua* contenuta nel *Texte Poème Poème Texte* di Carlo Belolli, dove parole ispirate all'elemento acquatico sono organizzate e distribuite sotto forma di onde o di pioggia. In un ambito più vicino agli esordi e alle sperimentazioni dell'Arte Concettuale, un artista visivo come Maurizio Nannucci produce nel 1967 un'opera/pubblicazione intitolata *M40/1967*, dal nome del modello della macchina da scrivere della Olivetti da lui usata in questa circostanza per formare con ogni singolo carattere della tastiera, un quadrato diverso per ogni pagina. I caratteri in sé scompaiono o per lo meno non sono più decifrabili, ma ogni quadrato risulta differente, con sfumature diverse nella scala dei grigi che si vengono a formare. Una forma geometrica basilare e al contempo legata alla storia del modernismo

e delle avanguardie artistiche, riprodotta in un libro attraverso gli strumenti materiali e semantici della tecnica tipografica.

In contrasto netto, un altro libro d'artista dello stesso anno intitolato ironicamente *Le Ultime Parole Famose* di Michelangelo Pistoletto, pubblicato a spese proprie dall'artista, sviluppa in venti pagine, in formato paperback, in una veste "povera" e senza illustrazioni o alterazioni grafiche, una sorta di manifesto teorico della ricerca artistica dell'autore in quel periodo, ma che Celant in *Precronistoria 1966-1969* indica come un documento che potrebbe essere scelto come significativo del clima culturale del tempo. Accanto a un'analisi antropologica sull'origine dell'arte, Pistoletto approfondisce il percorso e le motivazioni che lo hanno portato a elaborare le sue superfici specchianti, individuando "Due poli in contrasto e attrazione reciproca: la mia presenza letterale proposta dallo specchio e la mia presenza intellettuale proposta dalla mia pittura. Queste mie due presenze erano le due vite che strappandomi in due mi richiavano con urgenza alla loro unificazione". Pistoletto usa un linguaggio e un punto di vista personali e accademici al contempo, creando un libro d'artista che bilancia perfettamente lo scopo divulgativo e critico della sua analisi con la costruzione concettuale e materiale della pubblicazione deliberatamente di stampo saggistico e minimale. Attraverso un'operazione apparentemente opposta nell'*Uomo Nero, il Lato Insopportabile* Pistoletto si prefigge di riempire in un mese, tra dicembre 1969 e gennaio 1970, le trecentosessantacinque pagine di un blocknotes "senza ripensamenti, cioè subito in stesura finale". Si tratta di un flusso di riflessioni e informazioni la cui "stesura quotidiana rappresenta un'azione o una performance che trova nel libro l'occasione e il mezzo per la realizzazione". Libro e azione vengono a identificarsi e creano un parallelo con quella coincidenza e dialettica tra opera d'arte e azione che veniva sperimentata e sviluppata in quel periodo.

Di natura totalmente diversa appaiono i libri d'artista di Alighiero Boetti, che riproducono e ricostruiscono la sua volontà e capacità onnivora di analisi e appropriazione della realtà in una costante dialettica tra razionalità e imprevedibilità, nella vita come nell'arte, nella storia come nelle scienze, nonché un interesse e una fascinazione per la catalogazione, la sua potenzialità e il suo fallimento. In *Insicuro Noncurante* (1972-1975), analogamente alla *Boîte-en-valise* di Marcel Duchamp (1935-1941) o alle *Tavole d'accertamento* (1961-1962) di Piero Manzoni, questo portfolio raccoglie riproduzioni in piccolo formato, realizzate con le tecniche e i materiali più vari, delle opere che hanno segnato la sua ricerca dal 1966 al 1975, da quelle sullo sdoppiamento come i due *Gemelli a Shaman Showman*, o quelle dedicate ai viaggi, specialmente in Afghanistan, come *One Hotel* e *Kabul Time*, oppure, tra gli altri, i disegni, i segni, le griglie, le carte piegate e incollate, che mostrano calcoli e operazioni, come in *32x32-24* e *31x31+39*, che sono due immagini del numero mille. Mosso da un approccio analitico e allo stesso tempo ironico verso le fondamentali categorie convenzionali create dall'uomo, dai numeri alle parole, Boetti rivolge ora al proprio stesso lavoro il piacere di indagare, ricomporre e chiarire i sistemi d'ordine. A evidenziare un nuovo approccio alla stesura dei cataloghi delle mostre in un tentativo di far coincidere documentazione critica e libro d'artista, nel suo catalogo per la sua mostra personale al Kunstmuseum di Lucerna nel 1974, Boetti coglie l'occasione per l'invenzione di un nuovo oggetto-libro d'artista. In questo caso la pubblicazione ha l'aspetto di un quaderno di esercizi, completamente privo di testi critici e composto solo dalla giustapposizione di frammenti di opere in dialogo con i titoli. Se una delle caratteristiche dell'Arte Povera è l'utilizzo di materiali "altri" e alieni alla tradizione della storia dell'arte, Boetti "utilizza" l'apparato organizzativo e burocratico del sistema postale per verificare ed evidenziare la sua potenziale fallibilità e di conseguenza il margine di errore, di inconoscibilità e di sovversione insito in ogni cosa. I suoi lavori postali utilizzano la potenzialità organizzativa e strutturale del sistema postale e l'individualità del percorso e del destino di ogni singola missiva. I *Dossier Postali* (1969-1970) sono significativi di questa prassi. Boetti individua venticinque

persone (tante quante sono le lettere dell'alfabeto) scelte tra persone e amici del mondo dell'arte italiano e internazionale; critici e storici come Giulio Carlo Argan, Maurizio Fagiolo e Lucy Lippard, artisti come Bruce Nauman, Giulio Paolini e Lawrence Weiner, galleristi come Leo Castelli e Konrad Fischer, collezionisti come Corrado Levi e Giuseppe Panza di Biumo. A ciascuno di loro è inviata una lettera con un indirizzo inesistente, dando così vita a un itinerario immaginario. La deliberata irreperibilità del destinatario provocava il ritorno al mittente della raccomandata, che veniva fotocopiata, inserita in una nuova busta e rispedita alla tappa successiva del viaggio scelta da Boetti, da dove, inevitabilmente, ritornava. La successione dei viaggi, reali per le lettere ma inesistenti per le persone, costituisce un percorso iniziato nel settembre del 1969 e conclusosi nel maggio del 1970, che trova una definitiva sistemazione attraverso la loro riproduzione e inserimento nel libro d'artista. Come spesso nella produzione artistica di Boetti ci sono molteplici e sempre aperte ipotesi e livelli di lettura. Innanzitutto il fatto che alla fine le lettere tornassero sempre all'artista e che i destinatari non le vedessero comunque mai, implicava e presupponeva una forma di controllo, messa però in forse dalla possibilità - incontrollabile - che le lettere occasionalmente potessero perdersi nel tragitto anziché tornare indietro. La catalogazione dei dati, seguendo spesso una logica numerica e numerologica si svolgeva attraverso la produzione di una fotocopia di ciascuna missiva che veniva successivamente inserita in un raccoglitore insieme a una descrizione del tragitto e delle motivazioni delle tappe prescelte e una lista degli indirizzi nonché la data d'inizio e termine della corrispondenza. Ogni raccoglitore veniva poi numerato in sequenza con un timbro fino al numero totale di centottantuno dossier. La scelta delle destinazioni e la loro associazione al destinatario rimane quantomeno ermetica, ma a volte si intravedono possibili congetture, spesso contraddistinte dallo spirito ironico di Boetti. A Weiner per esempio, le lettere sono indirizzate verso gli ultimi sette comuni italiani in ordine alfabetico; al collezionista milanese Panza di Biumo, noto anche per la sua religiosità, verso comuni con nomi di santi; alla collezionista Christine Camerana verso comuni che iniziano con la parola acqua; a Leo Castelli verso località del Marocco, forse perché parti per trasferirsi definitivamente negli Stati Uniti proprio da Casablanca. L'aspetto poetico e infine utopistico della mappatura del mondo prosegue in un'altra celebre pubblicazione, basata su una serie di opere cruciali di Boetti *I mille fiumi più lunghi del mondo* (1975), tele nelle quali erano elencati in sequenza i mille corsi d'acqua più lunghi del pianeta, dal più grande al più piccolo. Il libro d'artista, pubblicato assieme ad Annemarie Sauzeau nel 1977, contiene tale sequenza, redatta tra il 1970 e il 1973, attraverso una laboriosa indagine presso gli istituti geografici di tutto il mondo. Ma, come nelle parole dell'artista e di Sauzeau: "Sia l'informazione parziale esistente sui fiumi, sia i problemi linguistici legati alla loro identità, sia la natura irrimediabilmente sfuggente delle acque, fanno che questa classifica come tutte le precedenti o successive sarà sempre provvisoria o illusoria". I fiumi, come gli uomini, come accadimenti della storia, sono di fatto mai realmente classificabili e l'arte in fondo registra proprio questa impossibilità. Se Boetti affronta la mappatura del mondo, Giuseppe Penone attende a una mappatura del proprio corpo, un altro territorio di indagine artistica, attraverso la pubblicazione di centinaia di fotografie che in sequenza registrano, pezzo per pezzo, i confini del suo corpo, premendo ogni porzione contro un vetro, rendendo così ogni immagine quasi astratta e anonima. In *Svolgere la Propria Pelle*, 1971, Penone propone una riflessione che verte, come in molti altri suoi lavori, sul rapporto tra l'individuo vivente e l'ambiente esterno che lo circonda e accoglie. L'artista, in questo caso, individua nell'epidermide umana la superficie corporale dell'io, che diventa linea di confine tra ciò che è dentro e ciò che è fuori, ma anche punto di contatto che, grazie ai suoi organi sensori, mette in reciproco dialogo il corpo e l'ambiente. Se in *Rovesciare gli occhi*, pubblicato da Einaudi in formato paperback nel 1971, Penone espone discorsivamente il suo lavoro e il suo svilupparsi attraverso le categorie del "sentire" e del "vedere" per una comunicazione primaria e senza mediazioni, in *Alfabeto 1970*, stampato nel

2003 da Bookstorming a Parigi, l'artista ripropone sotto forma di pubblicazione un lavoro di quell'anno, che egli stesso spiegò con queste parole: "un'idea di cultura fisica e tattile mi portò nel 1969 a inserire in un tronco d'albero un cuneo di ferro su cui erano scritte a matrice le lettere dell'alfabeto e i numeri. L'albero crescendo avrebbe avvolto e inglobato il ferro nella sua struttura. L'albero scriveva, leggeva e memorizzava l'alfabeto e i numeri, la base del nostro linguaggio scritto". Se l'attenzione verso il corpo, la natura e i fondamenti del reale propaga i territori di ricerca verso un nuovo rapporto con la sensorialità, anche gli elementi della natura, terra, acqua, aria e fuoco diventano materiale da coinvolgere. Per Jannis Kounellis, quest'ultimo ha un significato mitico-simbolico e storico al contempo. Interpretato nella contemporaneità e nelle sue contraddizioni, la ieraticità del fuoco nella mitologia e nella storia, assume un valore dialettico e melanconico nella sua negazione, nella sua estinzione, attraverso la traccia del fumo che crea una scrittura immediatamente evocativa e drammatica. In *La via del sangue*, 1973, Kounellis incolla un fiammifero bruciato per ciascuna delle sette pagine di questo libro d'artista, dedicate ognuna a un giorno della settimana annotato sul foglio. L'artista creò questa pubblicazione in occasione della sua celebre mostra "Apollo" alla galleria La Salita a Roma nello stesso anno, dove su un tavolo erano disposti i frammenti di una statua raffigurante il dio greco e un corvo impagliato, ispirato a quello che stava appollaiato sul busto di Atena nel famoso racconto di Edgar Allan Poe, mentre Kounellis per due settimane sedeva con una maschera di Apollo sul volto e un flautista eseguiva frammenti di brani di Mozart. La frammentarietà della condizione moderna, uno dei temi fondamentali dell'artista, rivive nell'estinzione del fuoco e nella fragilità e precarietà della sua impronta.

Se il libro e la prassi letteraria sono elementi della realtà e delle contraddizioni della storia della cultura, queste possono assumere il ruolo simultaneo e parallelo di materiale e oggetto, di forma e contenuto, di soggetto e mezzo di espressione, e allo stesso tempo di territorio da sovvertire e sfruttare, riempire, forgiare con il linguaggio e/o con le immagini per creare quanto per teorizzare, e infine per annullare qualsiasi distinzione tra loro. Il libro, sia pure con sfumature alquanto diverse, diventa materiale e mezzo nella produzione artistica di Luciano Fabro e Paolini. Entrambi, in tempi e modalità diversi, pubblicano libri che mediante un linguaggio letterario offrono una riflessione sul loro lavoro e al contempo diventano opere autosufficienti e autosignificanti. Fabro in *Letture parallele*, 1973, pubblica una serie di scritti esplicativi delle sue opere accanto a testi di Hugo von Hofmannsthal. Testi "ufficialmente riconosciuti" come letterari accanto a testi "ricollegabili all'ambito artistico" mettono in discussione entrambe le definizioni e attraverso la creazione del libro d'artista, anche le loro motivazioni. In *Attaccapanni*, 1978, Fabro parla di sé in forma di dialogo, autobiografia, dedica, diario. Il libro è suddiviso in tre sezioni che corrispondono a tre stadi e in esso, secondo l'interpretazione di Pier Luigi Tazzi nel catalogo di *Identité Italienne*: "L'artista assume la struttura del libro e la piega al suo volere, dalla copertina alla bibliografia... il libro è usato da Fabro come un veicolo per un'operazione totale che allude al lavoro dell'artista, alle sue attitudini, al suo modo di utilizzare la propria immagine". Paolini in *Idem*, 1975, esplora anch'egli una commistione dialettica tra arte e letteratura, mettendo in discussione l'autonomia, o se vogliamo la necessità o la ragione di un'autonomia tra le due, coinvolgendo un letterato come Italo Calvino. L'artista stesso commenta e spiega il suo lavoro in alternanza con l'interpretazione che lo scrittore fa del lavoro dell'artista. Paolini, tra l'altro sempre attento nelle sue opere ai riferimenti letterari che costituiscono perciò un ulteriore livello di interpretazione, ha anche progettato, al contrario, libri d'artista approntati su un linguaggio puramente visivo, di cui il "fattore libro" diventa riferimento a una classicità da utilizzare e mettere in discussione nonché un mezzo e un modello, carico di riferimenti ma anche di ambiguità, da utilizzare. In *Ciò che non ha limiti e che per sua stessa natura non ammette limitazioni di sorta*, 1968, Paolini ha pubblicato in ordine alfabetico i nomi e i cognomi di persone che conosce personalmente. I singoli caratteri in tono grigio si dispongono

secondo una rada griglia come uno spazio cartesiano percorso da notazioni in codice. Ma il codice non è intellegibile per il lettore a meno di una conoscenza diretta del privato dell'artista e la comunicazione risulta perciò irricevibile - esiste per tutti su un piano formale, esiste per pochissimi su quello linguistico. In una direzione opposta, tra i vari libri d'artista pubblicati negli anni, in *Statement*, 1979, Paolini costruisce un libro in formato quadrato, senza testi a eccezione di una breve introduzione, formato da sei doppie pagine piegate all'interno di una copertina, attraverso le quali elabora immagini dense di riferimenti storici ed estrapolate dalla classicità con una rigorosa simmetria dell'impaginazione che, come sostiene egli stesso: "Impone... un tipo di lettura circolare, anziché diretta, che sottrae alla visione il valore dell'evidenza". Anche Fabro si è cimentato in libri d'artista con un impianto più visivo, tra i quali emerge sicuramente *Ogni ordine è contemporaneo d'ogni altro ordine: quattro modi di esaminare la facciata del 55. Redentore a Venezia* (1972-1973). Partendo dall'assunto di Dante nel *Convivio* per il quale la lettura delle opere d'arte avviene secondo quattro sensi o interpretazioni, il letterale, l'allegorico, il morale e l'anagogico, Fabro, con le sue stesse parole: "Scompone i tre ordini architettonici della facciata del Redentore come se il Palladio li avesse tenuti in libertà, variandone di volta in volta la dislocazione spaziale".

Se il libro è il territorio della scrittura, il libro d'artista evidenzia la contaminazione tra segno grafico e tipografico e segno pittorico, tra linguaggio scritto e tridimensionalità scultorea, tra idea e la sua rappresentazione negli anni sessanta. Dal liricismo mitologico di Twombly a quello concettuale di Johns alle scritte pop di Edward Ruscha e Mario Schifano, dai neon di Joseph Kosuth e Bruce Nauman ai decollage di Raymond Hains e Mimmo Rotella alle tele concettuali di John Baldessari e Ben Vautier, per citare solo alcuni ma eclatanti esempi, la parola scritta, dopo gli esperimenti delle avanguardie all'inizio del secolo scorso, diviene parte integrante del linguaggio artistico sino a far divenire, ancora una volta, quasi superflua qualsiasi distinzione. In *Leggere*, 1972, di Giovanni Anselmo, letteralmente la scritta "leggere" è riportata su ciascuna delle cinquantasei pagine, e progressivamente rimpicciolita fino all'illeggibilità per poi essere in seguito ingrandita fino a uscire dalla pagina. Non solo un gioco di parole applicato al visuale, ma una sorta di rebus al contrario dove l'immagine si sostituisce alla parola e viceversa, dove l'azione del leggere diventa materia e senso al contempo. Su queste stesse note, in *116 Particolari visibili e misurabili di INFINITO*, 1975, Anselmo scompone l'astrazione e l'incommensurabilità del concetto espresso da questo termine come scritta ingrandita. Con le parole dell'artista: "L'ordine di sequenza delle pagine è, da sinistra in alto in senso orario per ciascuna delle prime sette lettere, un angolo, una parte di un lato, un angolo, una parte di un lato così via e, in ultimo, il centro. Dove gli angoli all'interno delle lettere risultano concavi, sono considerati i relativi angoli dell'esterno. Le ultime nove pagine, sono rispettivamente le quattro parti estreme (in alto, in basso, a destra, a sinistra) della circonferenza maggiore, le quattro analoghe parti della circonferenza minore e il centro della lettera "O". Se il libro d'artista è anche la perfetta comunione tra arte e scrittura, ancorché tra il veicolo della scrittura e l'arte, *Voglio fare subito un libro*, 1985, di Mario Merz racchiude e compendia al contempo la propulsione creativa, l'energia straripante e lo spirito irrequieto e mercuriale dell'artista, addirittura già riscontrabile nella impaziente velocità quasi concettualmente onomatopeica del titolo. Già in altre sue precedenti pubblicazioni come *Fibonacci 1202*, 1970, e *It is as possible to have a space with table for 88 people as it is possible to have a space with tables for no one*, 1974, attraverso l'utilizzo della numerazione inventata dal matematico duecentesco Leonardo Fibonacci (una progressione in cui ogni numero è la somma dei due antecedenti), uno dei leitmotiv del suo lavoro, la sequenza delle immagini diventa la logica conseguenza delle pagine precedenti e anticipatrice delle susseguenti, dove natura e scienza (quindi natura e cultura), creatività e ordine trovano un equilibrio non solo formale, ma piuttosto intuitivo e carico di una tensione in cui è impossibile distinguere tra pianificazione e improvvisazione, e irrilevante distinguere tra le valenze dei segni.

Spesso definito alla stregua di un fiume in piena, *Voglio Fare Subito un Libro*, colleziona testi dell'artista accanto a immagini e disegni da lui rimpaginati e ridistribuiti sulla carta, come un'autoriflessione sulla sua opera, deliberatamente aperta e con innumerevoli chiavi di lettura e richiami, a volte circolari all'interno del discorso, ai suoi lavori e a quell'aspetto linguistico e sinottico caratterizzato dalle parole o frasi al neon, di cui la pubblicazione sembra essere la continuazione.