

“Linea Sud” (1965), l’«anarchica» Neoavanguardia napoletana

La rivista di cui si riproduce qui integralmente il secondo numero, dedicato alla poesia sperimentale e pubblicato alla fine di aprile del 1965, costituì per qualche anno a Napoli il fulcro di una frenetica attività di ricerca sui nuovi linguaggi dell’arte e della poesia: lavoro parzialmente collegabile a quella Neoavanguardia nata dalla “provocazione” dei Novissimi nel ’61 e in un certo senso codificata dal Congresso fondativo del Gruppo 63 di Palermo, ma che si presentava con una sua peculiarità tutta partenopea. Particolare caratteristica che il giovane Adriano Spatola, in un suo articolo apparso sul periodico bolognese “Il Mulino” nel gennaio 1964, identificava come “anarchica”, riferendosi anche alle connessioni fra la matrice surrealista, il pensiero del romano Emilio Villa e quello del più battagliero fra i “movimentisti” napoletani, Mario Diacono, uno dei fondatori di “Linea Sud”:

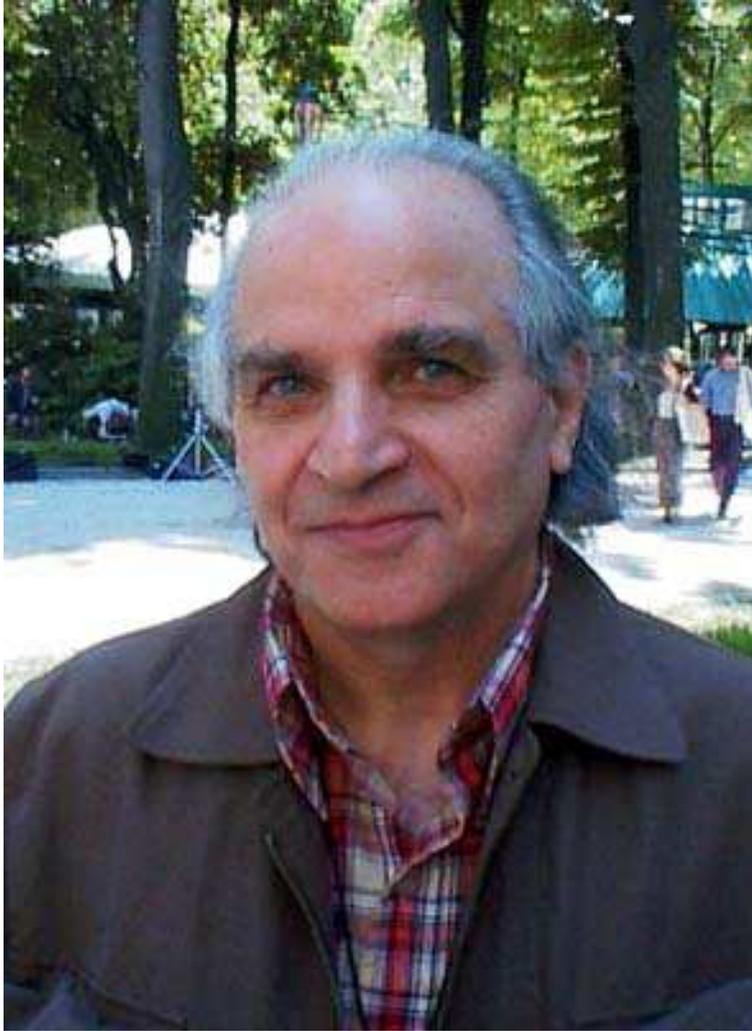
“L’Impulso “anarchico”, naturalmente, non è avvertito che sul piano dell’azione poetica — che Diacono, ponendo l’accento sul «fare», ha preferito definire *poietica*. Il programma, violentissimo, è così riassunto: «Stato patologico di cultura. Nella scrittura, iperlogos. Nascondimento infraverbale di tematica, struttura, ideologia. Denazionalizzazione della lingua, plurivocità del lessico, annientamento del senso umanistico. Abbandono anarchico, nevrotico al segno... spudorata dichiarazione non- pubblicistica a-comunicativa... la scrittura poetica, la scrittura originaria, reclama le libertà di stare per sé e contro, di non-collaborare, di non-comunicare, *di essere*».

Nel lavoro di questi poeti la parola tende a farsi « ideogramma », a portare in sé — mediante combinazioni, fusioni o incastri— il giudizio sulla realtà, la categoria morale nella quale l’oggetto che la indica va situato. In tutto ciò, naturalmente, un’importante dichiarazione esplicita dell’appartenenza a un mondo da modificare: nello stesso tempo viene salvata l’autonomia del fare poetico («puro agire nella forma»). Al dibattito concernente la misura del peso ideologico che la poesia deve sopportare, anche questo ci sembra contributo non trascurabile.”

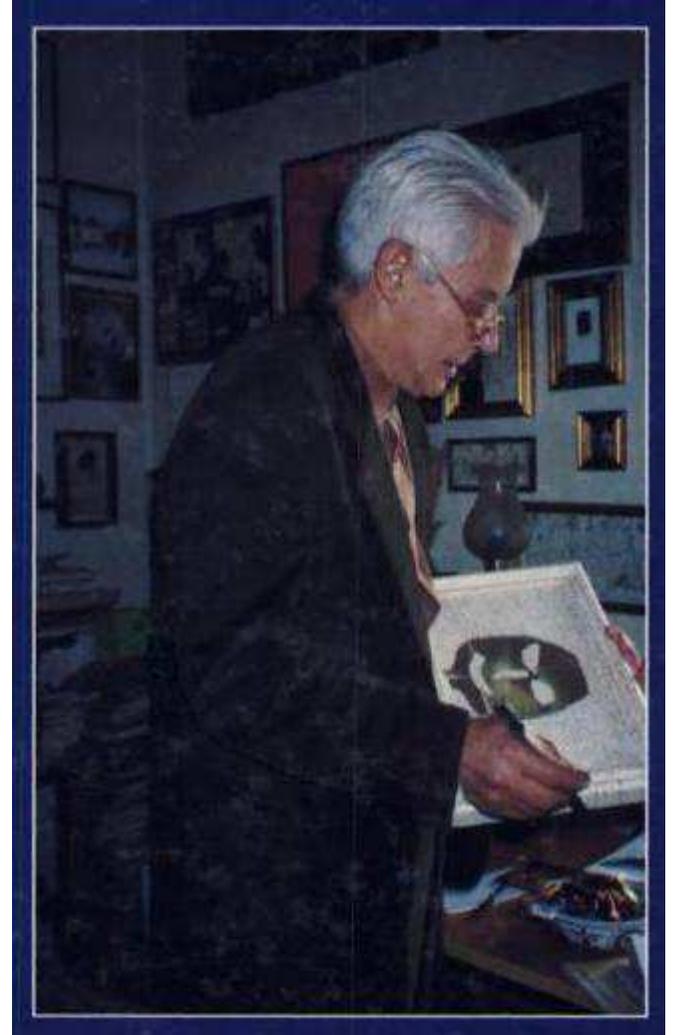
Il primo numero di Linea Sud uscì nel 1964 per iniziativa di Mario Diacono, Stelio Maria Martini e del pittore Mario Persico, all’interno di un crogiuolo di iniziative editoriali ed espositive che avevano le loro radici nel decennio precedente, come è ben sintetizzato nella panoramica sulla poesia visiva leggibile nel sito della Fondazione Sarenco: “A Napoli si segnala la lunga attività sperimentale di Mario Colucci che nel 1953, assieme ad un giovanissimo Guido Biasi, compì un viaggio a Milano che pose le basi delle relazioni con il gruppo dei “nucleari” e alla formazione, al loro rientro a Napoli, del “Gruppo 58” (Biasi, Del Pezzo, Di Bello, Fergola, Luca, Persico). Un gruppo di artisti, a cui presto si avvicinarono anche Stelio Maria Martini, Mario Persico e Mario Diacono, che diede vita, a partire dal 1959, ad una serie di riviste d’avanguardia. La prima fu “Documento Sud” (rivista del Gruppo ‘58), una delle riviste più interessanti del panorama artistico italiano a cui parteciparono anche Enrico Baj, Jean-Jacques Lebel, Edoardo Sanguineti. Al gruppo si deve anche la successiva edizione di: “Schemi”, “Linea Sud”, “Quaderni”, “Continuum”, “Continuazione A/Z”, “Silence Wake”, “Dettagli” e “Quaderno”, esperienza che confluì poi nella rivista romana di Emilio Villa “EX”. Una serie di iniziative editoriali che, con l’edizione di “E/Mana/Azione”, arriva fino all’inizio degli anni ottanta. “Linea Sud” in particolare testimonia i contatti nazionali ed internazionali attivati grazie ad un fitto scambio epistolare culminati nel numero 2 dell’aprile 1965 dedicato alla poesia sperimentale”.

Manca in questo breve stralcio un accenno a un altro protagonista di quella stagione, l’allora giovanissimo Luciano Caruso (1944-2002), animatore, prima di trasferirsi a Firenze, della rivista “Continuum” e di molte altre iniziative in quella Napoli in fermento culturale. Con Stelio Maria Martini curò, fra l’altro, l’antologica “Il gesto poetico” per la rivista letteraria “Uomini e Idee” che, sotto la direzione di Corrado Piancastelli, fungeva da cassa di risonanza per lo sperimentalismo poetico, pur mantenendone un distacco critico. A Luciano Caruso, precocemente scomparso, dedicherò al più presto un doveroso omaggio nella sezione “Protagonisti”.

Maurizio Spatola



Mario Diacono

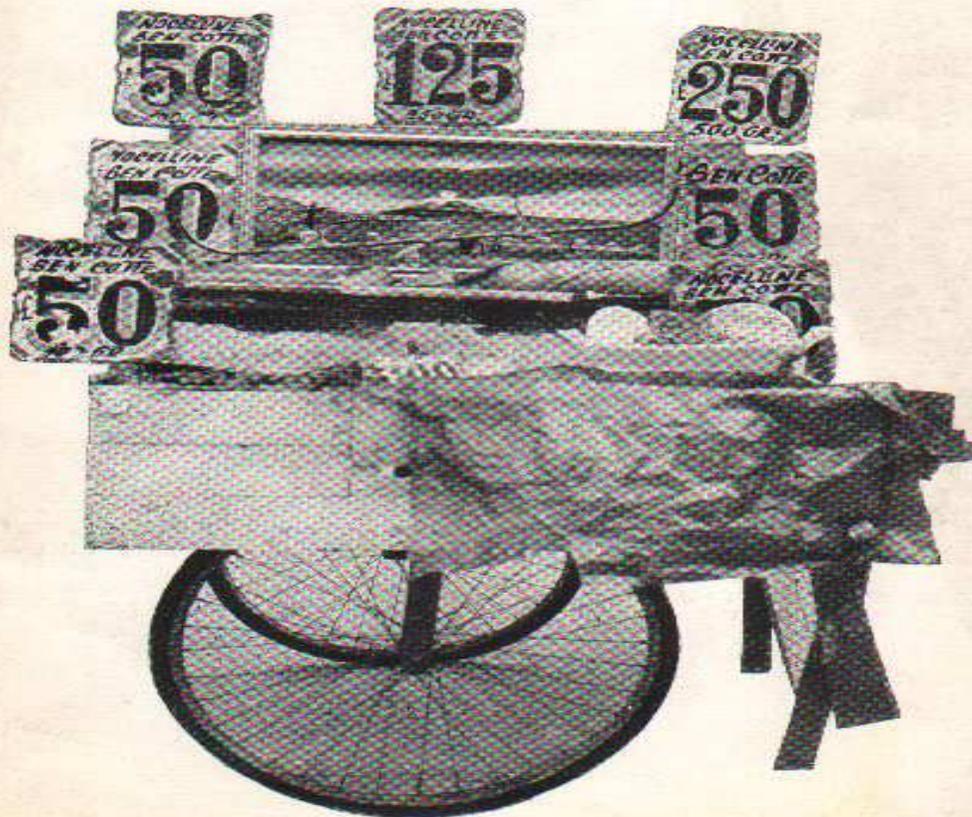


Stelio Maria Martini

Linea Guida

SCHILLER & AUL

NUOVA RASSEGNA D'ARTE E CULTURA D'AVANGUARDIA



ANNO II - N. 2

COSTA L. 500

Il sistema critico-mercantile che regge il nostro mondo culturale, si trova oggi in una fase assai delicata e vulnerabile: esso minaccia di crollare per l'intera consunzione dei propri metodi e mezzi pseudocritici, ormai logori e inflazionati, incapaci quindi di reggere all'ondata di 'situazioni' culturali nuove, che si avanzano a livello di categoria (e anche di classe), non già più di "tendenze". Si va così sempre più chiaramente determinando il prezzo che critica e mercanti pagheranno, dopo aver a lungo rifiutato di riconoscere quella che è, in realtà, un'avanzata, non solo quantitativa, dell'arte e della cultura e che essi, al più, consideravano una

LINEA SUD - NUOVA RASSEGNA D'ARTE E DI CULTURA D'AVANGUARDIA
EDITORE E DIRETTORE RESPONSABILE: LUCA (L. CASTELLANO)
REDATTORI: PERSICO - MARTINI - BUGLI

La foto di copertina, come quella del n° 1 bis, è di Guido Giannini

crisi di sovrapproduzione. Un discorso come il nostro sarebbe superfluo se ci fosse ancora chi aspettasse di sapere che cosa abbiamo rappresentato, o ancora pretendano di rappresentare, i vari Argan o Morosini che siamo e tanti (troppi) altri più e meno giovani; quelli "cosmici di spalla" dei mercanti, costoro hanno sempre proceduto in una inetta e malaccorta "politica di concessioni" mai troppo contrastante con i loro personali programmi e intendimenti e così permangono tuttavia sulla scena della patria cultura. A dispetto dell'ostinazione con cui si cerca di tenere in vita il "sistema", pensiamo che al è ancora in tempo nel caso si volesse mutare politica, ma ciò, è inutile ripetere, dovrebbe avvenire su una base sempre più larga di unità culturali, individuali o collettive. Naturalmente è interesse degli artisti e degli scrittori della nuova avanguardia denunciare il sistema ed opporsi ad esso, ma ciò non va più fatto ricorrendo ai soliti attacchi verbali, manifesti e convegni e va tenuto presente, ancora e soprattutto, che non si può considerare scindibile il binomio critico-mercante. Pubblichiamo in questo numero un intervento di Mario Diacono, alcune conclusioni del quale, dopo varie argomentazioni per molti versi convincenti, senz'altro non condividiamo; ma in esso è anche detto, tra l'altro, che necessario all'avanguardia è il fare "d'ogni incontro con Persone un'azione comune di secessione dal Rispetto Tradizionale". Inoltre, occorrono scelte precise; qui ne offriamo un duplice esempio: la presentazione di un panorama, esauriente quanto ci è stato possibile, dell'attività in fatto di 'poesia visiva' è già di per sé, infatti, una scelta tra gli stessi modi dell'avanguardia; in secondo luogo, il fatto che

CORRISPONDENTI: BIASI (PARIGI) - PALADINO (NEWYORK) - HIRSCHER (STUTTART) - DIACONO (ROMA) - ZIVERI (GENOVA) - BALESTRINI (MILANO)

NAPOLI - Via Nicola Rocco 40 - Autorizz. del Tribunale di Napoli del 18.11.1963 n. 1562 - Finito di stampare il 30 aprile 1963.

ciascun autore ancora intervenga con un pur breve discorso critico intorno ai testi che presenta, ci pare senz'altro indicativo delle possibilità di modificare (questa volta non più in maniera velleitaria o sfiduciata) il concetto di critica, che altro non dovrebbe essere che coscienza precisa delle ragioni delle proprie opere. Ripetiamo che si tratta di un esempio, ma ci pare concreto ed efficace. Non va comunque sottovalutato, come d'altronde abbiamo accennato, che è il momento per rivendicazioni più "popolari" e "rivoluzionarie" di quanto non sia una semplice revisione del rapporto operatore-fruttore mediato dal critico o dal mercante. LUCA

spatolabalestrinimiccinigiul
ianiportapediomatticarrega
pignottimartinitolagiorgipe
rsicobuenochiarilucapoole

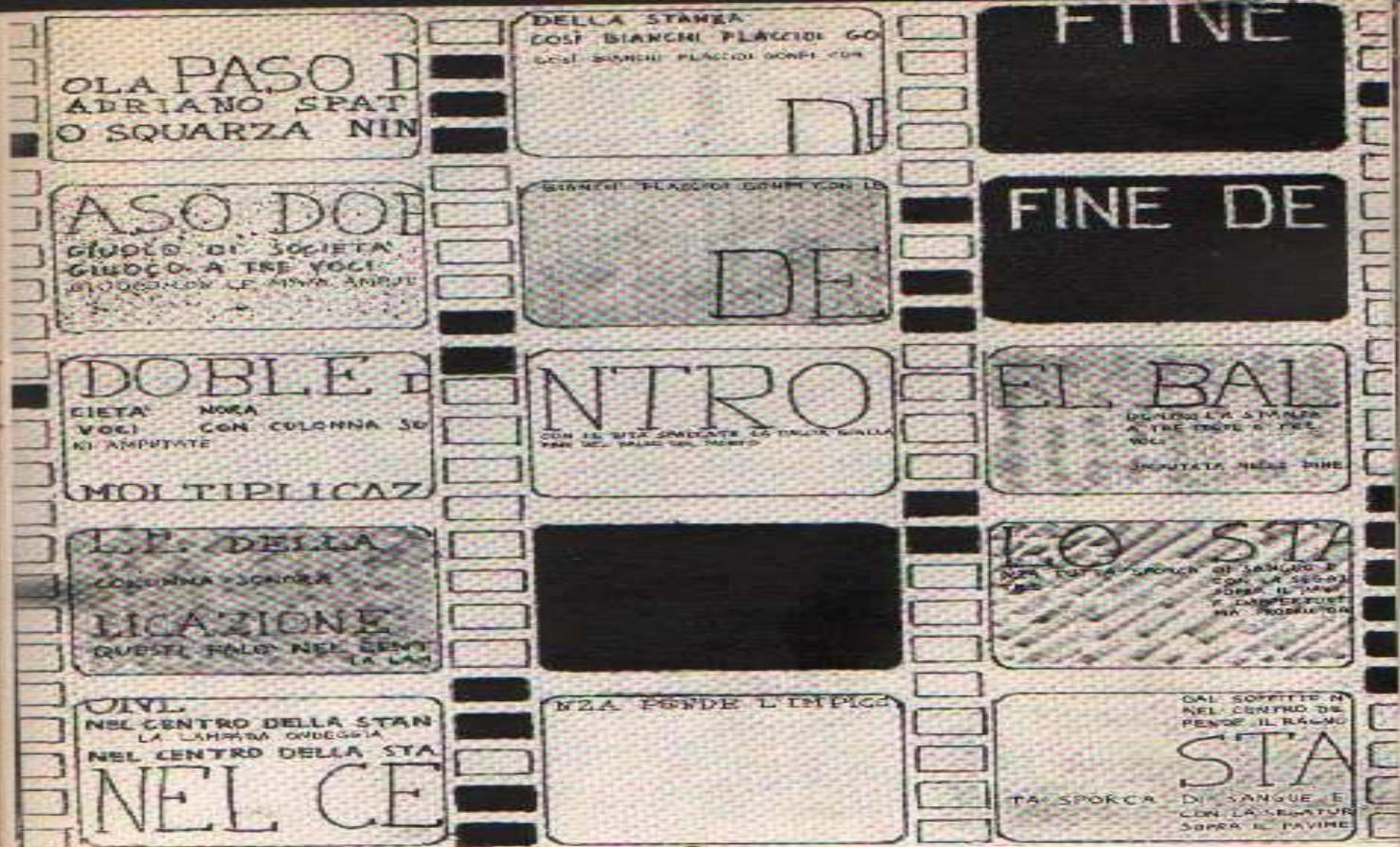
PO

IO

RA

MA

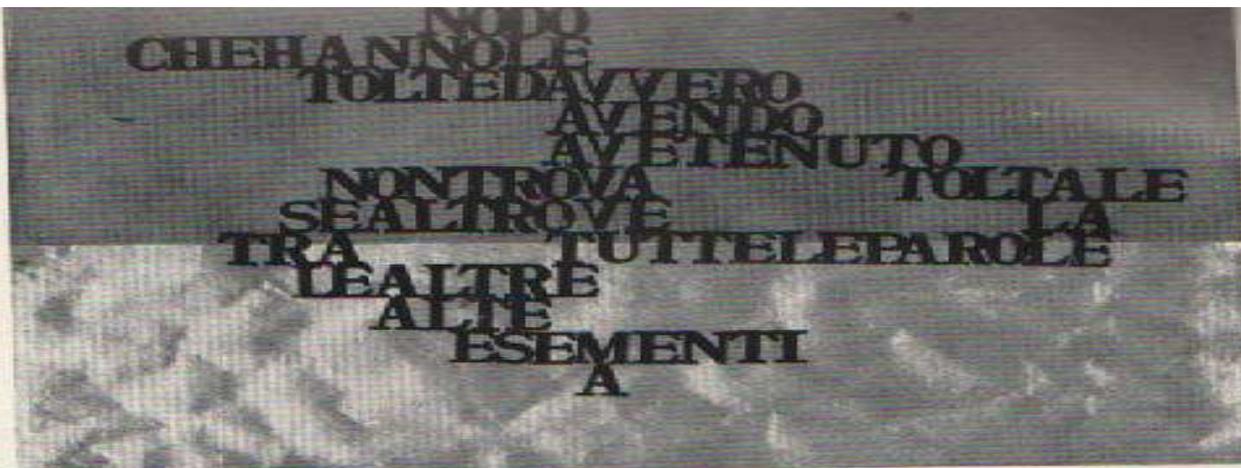
Gli autori che qui si presentano, insieme, non coprono il numero di quelli che oggi, in Italia, fanno poesia visiva: sono semplicemente quelli che abbiamo potuto raggiungere. Va tenuto presente che ricerche del genere furono già condotte da Emilio Villa e Mario Diacono. Abbiamo inoltre notizia di lavori in questo senso di Giustino Scabia di Milano, del genovese Corrado d'Ortavi e Mignani, di Flavio Manieri di Roma, di Lucia Marcucci di Livorno, di Gianfranco Verdi e Alessandro Mozzambani di Verona, di Toni Toniato di Venezia.



ADRIANO SPATOLA - NINO SQUARZA (Paso Doble (1965))

È chiaro che i fotogrammi di «paso doble» andrebbero proiettati e del resto il loro numero è così insufficiente: andrebbe moltiplicato almeno per dieci. Così, non sono certo che l'ulteriore esempio di un progetto, già tentato, in maniera leggermente diversa, e forse meno complessa, su EX 2, l'area entro la quale si collocano è quella della poesia visiva, con quel surplus necessario di leggibilità per immagini che mi ostino a fare rientrare in un ambito di **para-surrealismo**, e l'immagine «ha qui infatti due sensi: metaforico e concreto. In primo luogo si tratta sempre di oggetti, o figure, simboliche; e, inoltre, le cancellate che mi sono concessa nel confronto del mio materiale linguistico, sono state tutte involontarie o casuali, e sarebbe il caso di pregare il lettore di sviluppare per conto suo l'operazione. Al limite, se di abirinto si può parlare, gli ingressi di questo labirinto saranno innumerevoli, minimalizzati e mascherati: nella maggior parte dei casi, fatta sorta con una volta aperta, mostrerebbero la presenza compatta di un reuro non superabile. È compito del lettore non smarrirsi. Altro che abbandonarsi secondo i canoni ermeneutici alla «ricreazione». Dovrebbe fare tutto da solo, alla fine. Il meccanismo è anarco, passivo. Ma tutto ciò che c'è sotto dovrebbe poter esplodere. E, in effetti, almeno si «muove». Troppa poesia visiva è soltanto poesia inconciata».

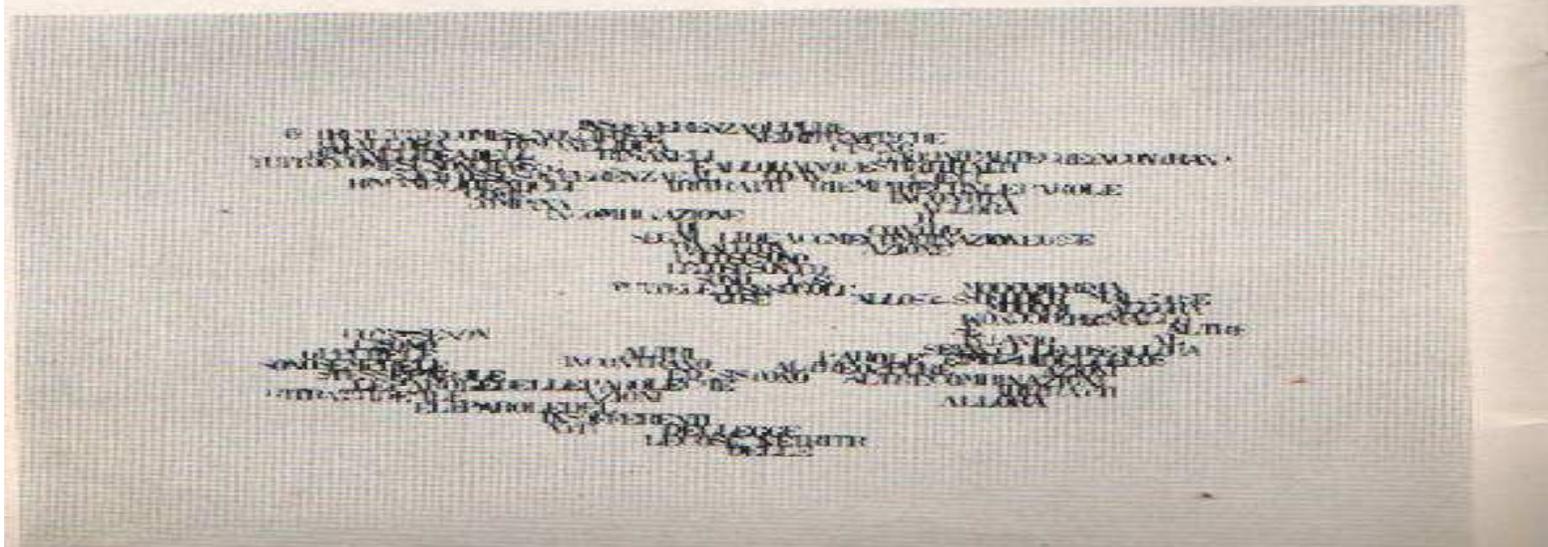
Adriano Spatola



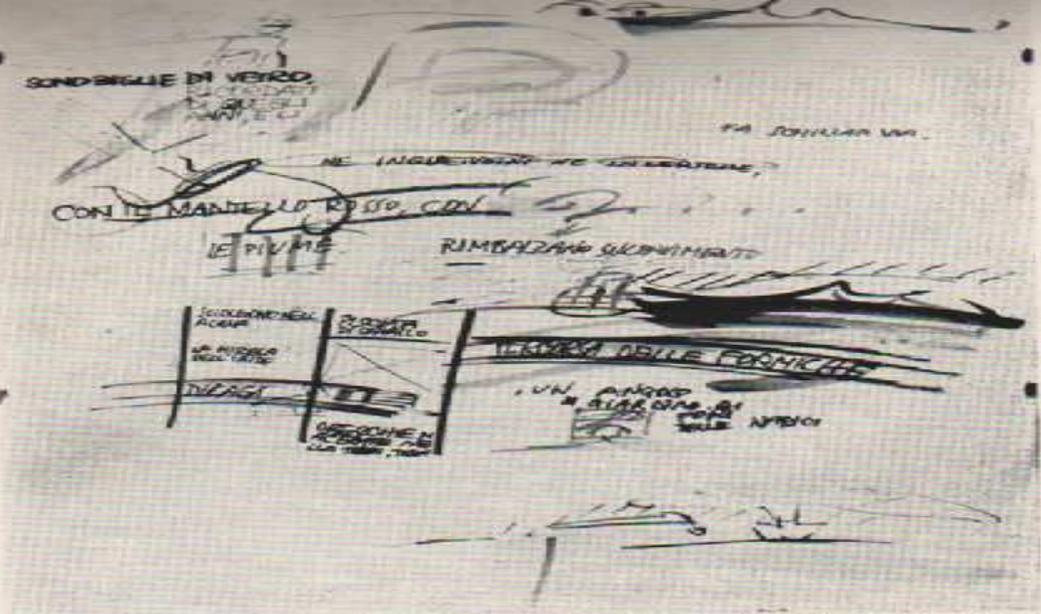
NANNI BALESTRINI: Ritratto (1964)

Una delle costanti più vistose della poesia moderna è la sua « fuga » dal libro: nella sua forma attuale questo oggetto è divenuto ormai inhospitale e limitante per la poesia, e soltanto per consuetudine viene ancora usato dai poeti. Ma della costrizione delle pagine rilegate la poesia di oggi è tutta proiettata in due opposte direzioni: quella « auditiva » (tuttora scarsamente esplorata nonostante le infinite possibilità del nastro magnetico) e quella « visiva ». Se esempi di imitazione ideogrammatica sono esistiti fin dall'antichità, soltanto dal *Coup de dés*, dall'impulso di Marinetti, dalle realizzazioni di Schwitters (malgrado frequenti degenerazioni nell'ideogrammatico o nel pittoricismo) si è sviluppato il concetto di strutturazione visiva del poema, che in questi anni in tanti paesi, dal Brasile alla Germania, dalla Cecoslovacchia al Giappone, gruppi di giovani poeti stanno sperimentando. Spezzato il continuum ritmico che il verso svolge attraverso le pagine del libro, la poesia visiva adopera una matrice del tutto differente: l'organizzazione visiva del materiale verbale in uno spazio a due dimensioni.

Nanni Balestrini



ANTONIO PORTA - ROMANO RAGAZZI: Sono biglie di vetro (1964)



Vorrei fosse chiaro che, nei casi che qui si presentano, si tratta di poesia anche visiva e cioè: a) si tratta di epigrammi che ho trascritto, tali per la velocità degli accostamenti, le prese dirette sulla realtà come è presentata dalla stampa quotidiana, l'angolo vitalizzante di visuale, ecc.; un modo, insomma, di scrivere (invece che con la macchina, poniamo). b) Si tratta inoltre di poesie scritte prima, i cui versi sono stati inseriti in un discorso di pittura grafica, di scrittura-pittura, dal mio amico Romano Ragazzi. In nessuno dei due casi, però, si può parlare di un genere di poesia, ma del tentativo pratico di rendere la poesia leggibile anche al di fuori dell'usuale spazio della pagina del libro: poesia da appendere alle pareti, incorniciata, se si vuole.

Antonio Porta

Il letto è corto: ENTRO L'ho uccisa e ora sono felice
trema: è la sua ora

avevo paura
 Si con la coda di fuoco
scaglia a pugni chiusi
 a occhi chiusi
IL DESTINO E DICA MMINARE SEMPRE
non si sa come

IL MISTERO DEL SONNO
LA COMETA DI ALESSANDRO
Si gioca d'azzardo
 SI CHIAMA AUTODISTRUZIONE
singhiozzo

Sono sempre stato sulla Luna
Gare ira ciclisti e struzzi
La balena
 NON TEME L'ATOMICA
L'ELEFANTE
 piume e farfalle

L'ora
 L'ETERNO E L'ATTUALE
 il giorno L'OMBRA

SCESI DA CAVALLO
 BOCCA CONTRO BOCCA
 a letto col rasoio

Un gioco che vale
 Sull'albero, come un frutto
FILM SENZA TRAMA

ANTONIO PORTA: Epigrammi (1964)

Set camere, treppie di spirali smarriti.



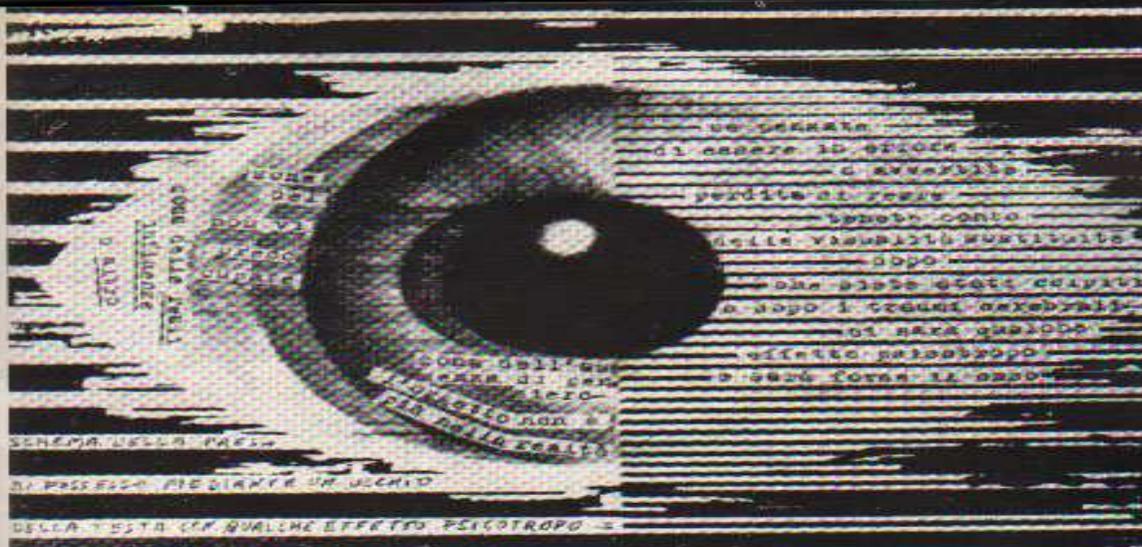
LAMBERTO PIGNOTTI: Il Signor X

scocio del '64 ha dilatato un poco oltre la cerchia degli addetti ai lavori la conoscenza della poesia anche se essa non può dirsi un fenomeno totalmente attuale, essendo anzi vari e variati antecedenti storici, ealandini al futuristi. Non è un caso però che la nostra cosiddetta — se a torto o a ragione — non sia — « civiltà dell'immagine » abbia fatto maggiormente avverire l'urgenza di approfondire le esperienze e poesia da leggere anche con l'occhio. Per i poeti è questa un'alta possibile via per uscire dalla macchina il pubblico e un altro possibile veicolo per trovarsi di fronte a noi veri. Qualche mese fa, e comunque prima che dal momento se ne fossero occupati, anche con le produzioni, giornaleschi, non sarebbe stato però appropriato parlare di vera e propria poesia visiva ed essersi di un con tale mezzo saremmo stati messi dalla dita di una mano. Ed alcuni avevano fatto pratica solo con grafica, poesia visiva cioè non accompagnata o rapportata a immagini. Essendo, e sono in notevole aumento, poeti che sentono particolarmente congeniale un tale mezzo: gli di movimento, e nel bene e nel male, anche la mano. Ciò significa che il prossimo futuro farà registrare brutte poesie visive (con grande gioia dei conservatori), come sempre dal resto si è registrata brutte poesie di ogni tipo. Ma ciò significa inoltre — ed è l'essenziale — che il medesimo corso èparante e la scelta che su di esse verrà effettuata andrà ad ingrossare l'arrivo della voce e poesia e scritte che la grafica visiva sia destinata a diffusione di massa e spettacoli stralci, le scatole e scendoli, le carte da invogliare sono al limite delle sedi dati per la poesia dei nostri giorni. Ne ho già accennato al secondo convegno di Gruppo '70, e altrove. Ma può darsi anche che la poesia visiva risulti il pezzo unico vendibile alla stregua di un quadro da appendere alla parete del soggiorno. Già si intravede su questo piano una possibile concorrenza fra poeti e pittori.

Non si vive di solo amore...
CONTRO
IL LOGORIO
DELLA VITA MODERNA

La dolce avanguardia
 ...musica è!

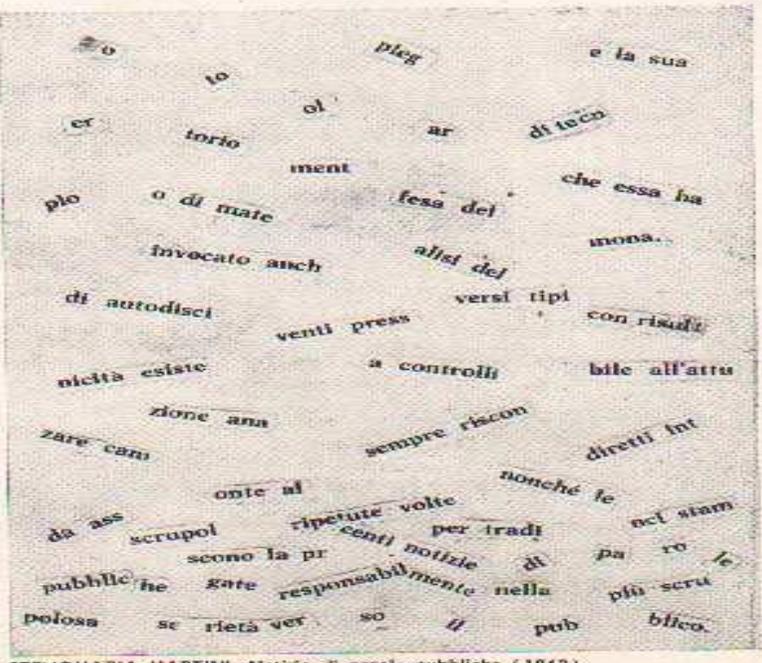
Lamberto Pignotti



STELIOMARIA MARTINI: Mediante un occhio della testa (1962)

Qualora con questi esperimenti si intenda dimostrare che si può raggiungere una sensibilità con l'occhio degli schemi perché costruita contesti possibili e della consistenza plurivalente ed aperta l' meglio quando vengono adoperati frusti luoghi di linguaggio quotidiano, questo può essere uno dei modi per farlo. Il contesto nuovo che si pone in essere ha almeno tanta importanza che quelli dai quali furono presi occasionalmente gli elementi del collage, che al circostanza e si ambiente ed opera da lettore: il paracoste con quegli alberghi spagnoli dove si prova ciò che vi si porta, e infatti solo perché vi si annette dell'ironia.

Steliomaria Martini



STELIOMARIA MARTINI: Notizie di parole pubbliche (1962)

L'inclusione di un particolare di un'opera pittorica in questo panorama accrebbe produrre una certa sorpresa nel lettore che non avesse conto della illegittimità del confine tra pittura e poesia. Si tratta invece di riconfermare, qualora fosse ancora necessario, come la pittura, con notevole anticipo di tempo (cfr. serie di Documenti-Sud 1958-59), abbia avvertito il significato falso della parola scritta, permettendo così alla poesia di visitare quella concettuale riposta in una qualunque faccia.

Mario Persico

MARIO PERSICO:
Particolare del quadro «L'alfabeto della festa»



Le cause prima della « crisi » dell'arte moderna risiede probabilmente nella fragranza contraddittoria esistente tra una avanguardia che si vuole incontaminata dagli interessi prettamente borghesi di mercato o il ferro brutale che sia poi quel mercato che in definitiva la condiziona. Troppi sono gli esempi di opera nata con intenti rivoluzionari, di denuncia, di protesta, di profetia, di predicazione morale, ecc. che, dopo l'acquisto, si trasformano, non certo per magia, in oggetto di arredo per abitazioni di lusso.

In seguito il bisogno, così frequente per l'avanguardia, di cambiar bruscamente rotta, nell'illusione di ritrovare la propria innocenza e la propria indipendenza. E questa, secondo me, è la causa profonda del rapido consumo della avanguardia « storica ».

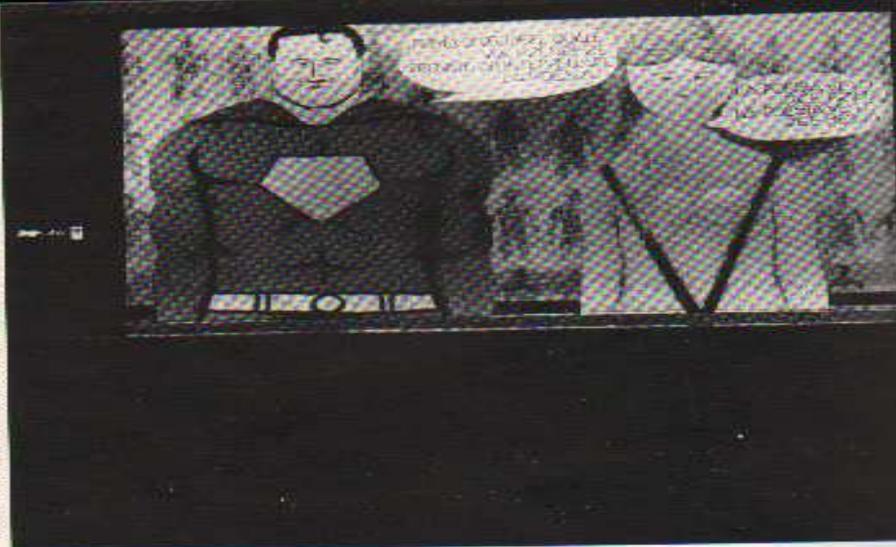
Penso che l'unica possibilità di uscire dal circolo vizioso dall'obsolescenza stie non solo nel proporre per l'ennesima volta un'avanguardia che sovverta i canoni estetici in corso, ma nel sovvertire il rapporto economico stesso che condiziona tutta l'arte moderna. Il mio intento, nel costruire l'opera intitolata « tema tecnologico » è l'esplicito convegno del Gruppo '65 è stato quello di creare anziché il pezzo unico da offrire al singolo collezionista, una pittura-soggetto disponibile per un pubblico privato, caducamente non a proprietà ma soltanto d'uso. Ecco perché nell'opera esiste un dispositivo mediante il quale, mi introduce una merce nel rapporto meccanismo « sub » e consumatore per un breve periodo di tempo (da una a tre minuti, a seconda di come viene regolato il congegno): lo spettacolo pittorico, nonché musicale e grafico, è contenuto nell'opera, invisibile, e non udibile, né leggibile altrimenti.

La definizione pittura-spettacolo indica di per se stessa la necessità di far convivere in una medesima opera, assieme all'opera del pittore, anche quella del musicista e del poeta (nel caso di « tema tecnologico » essi sono stati rispettivamente Giuseppe Chiari e Umberto Bignardi). Penso inoltre che lo stile stesso di una siffatta pittura sia necessariamente molto diverso da quello della pittura-oggetto-di-mercato. Quest'ultima infatti, malgrado tutte le metamorfosi che le avanguardie le hanno imposto, ha conservato intatto un principio squisitamente borghese, quello della qualità garantita: l'oggetto che, presto o tardi, si dovrà vendere (e ad alto prezzo), deve contenere, anche se nel modo più segreto, un alto tasso di « qualità » che ne sancisca il valore anche, e soprattutto, dal punto di vista mercantile. Altrimenti costituirebbe un tentativo di truffa, che solo i primi daccisti, forse, possono concepire. Niente di tutto ciò in una pittura-spettacolo, dove l'indipendentemente dal potenziale di qualità « eterna » che eventualmente i colori potrebbero scovarci l'unica qualità che interessa è quella che si misura immediatamente e sicuramente sul metro dell'efficacia culturale.

Su le differenze di fondo che dividono questo concetto della pittura da quello della poesia mi limito a rimandare il lettore a quanto già detto in occasione dell'inchiesta promossa da « Il Ponte ».

Antonio Bueno

ANTONIO BUENO: Homo technologus (1964) (testo di L. Rignetti)



L'Autore utilizza qualsiasi fenomeno del campo auditivo. Le sue opere sono collage di documenti, gesti, dizioni, musica composta, rumori, giochi, musica calabra « citata ». Ogni fenomeno mantiene il dato semantico che ha nella vita quotidiana. I rumori, le parole, i suoni non vengono elaborati, strutturati formalmente ma semplicemente scelti, accettati con tutta la loro storia.

ANTONIO BUENO:
Homo technologus (velo) musica di G. Chiari



PER ELISA
(Foglio d'Album)

L. V. BEETHOVEN



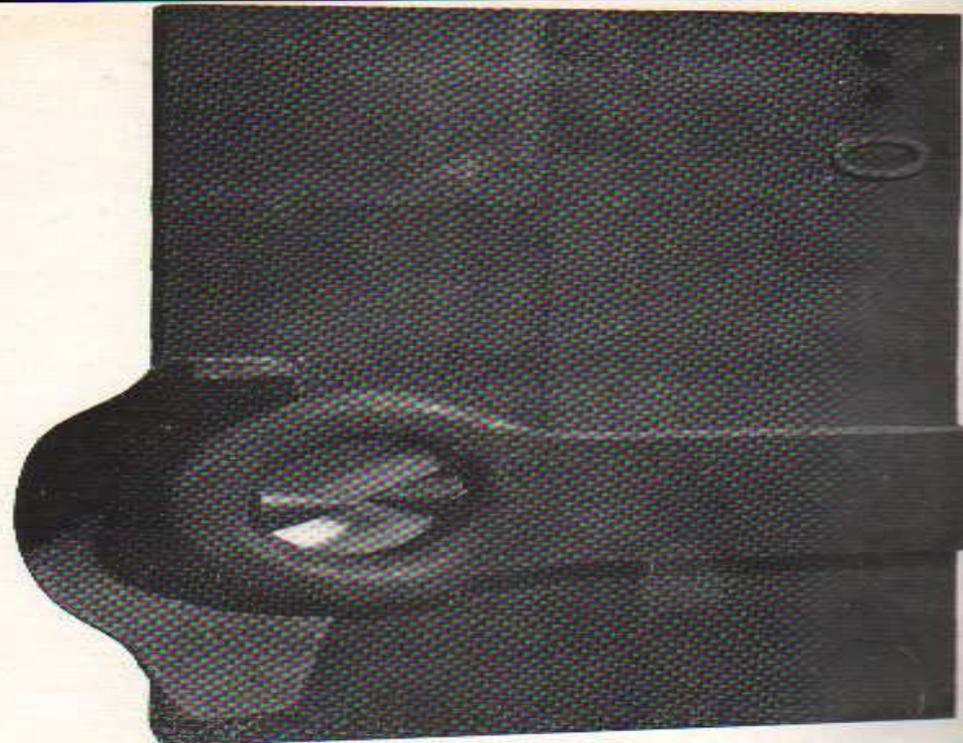
GIUSEPPE CHIARI "BEETHOVEN"

...Diremo quindi che le ipotesi della comunicazione visiva non risultano ad assumere significazioni popolari, in una loro accezione di classe ed inoltre, che quei termini ed implicazioni avevano finito spesso con l'assumere le istanze di una condizione reazionaria e restaura-

LUCA

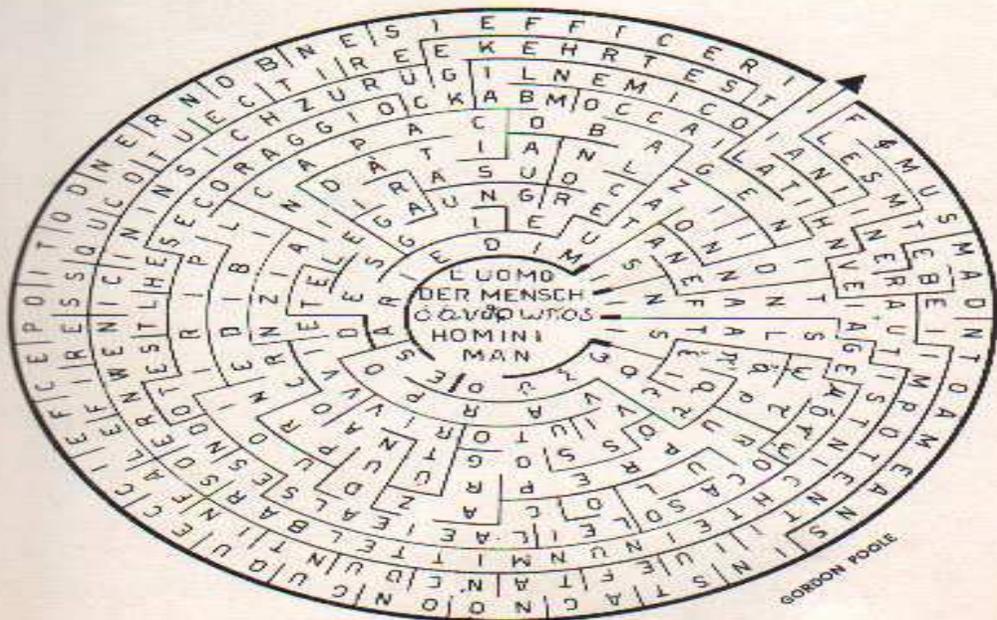
Luca - Modificazione

trice. In questo stesso momento il nostro impegno si realizza come comunicazione - istaurazione capace di proporre e produrre la trasformazione del mass-media in mass-cultura.



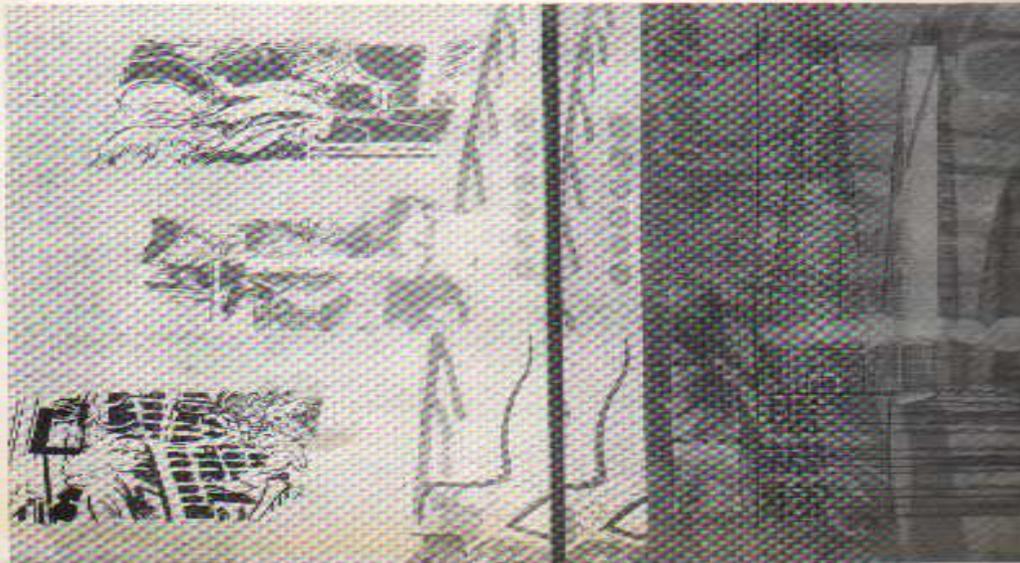
Kalinowski

Le secret de Wildas (1964)



Fälhstrom

Le vin herbé (ditico, 1961)



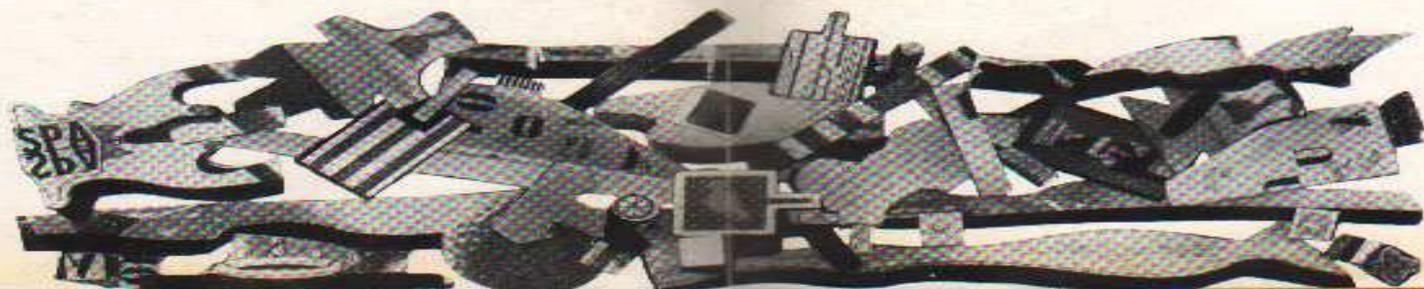
Le tavole didattiche di Paladino

Tempo fa, nello stendere una breve nota sulla pittura di Paladino, mi chiedevo come l'artista avrebbe scaturito il suo lavoro una volta preso atto del rapporto artistico, intendendo con ciò il complesso apparato industriale, con le annesse branche della tecnologia e della pubblicità, esistenti il nucleo sostanziale dell'attuale dialettica artistica. Ebbene, non abbiamo aspettato molto: le ultime opere di Paladino investono tale problema con una consapevolezza e lucidità notevoli. Forse il suo lavoro, così come si presenta allo spettatore, si può prestare ad alcune equivoche interpretazioni, una delle quali ci porterebbe ad accusare Paladino di svolgere un'operazione sostitutiva nei confronti di quelle attività definite estetiche o di tentare il trasferimento della pittura dalla sfera estetica a quella del futile divertimento. È il rischio che corre ogni artista quando si sente seriamente impegnato con la storia. In una società che se sempre più delinquendo come società del consumo, dove spesso i motivi artistici si confondono con quelli di una cultura di massa e questa diventa la fonte quasi unica alla quale le cosiddette avanguardie attingono buona parte dei contenuti, l'artista, se tale, deve comprometterci totalmente. Pertanto, solo presupponendo un simile contesto socioculturale sarà possibile intendere come il lavoro di Paladino vada al di là d'una azione assistenziale o d'una speculazione fumabolosa. I suoi quadri sono delle tavole didattiche, come lui stesso afferma, dove è possibile realizzare delle combinazioni demistificanti. Si tratta di pannelli dalle fitte file regolari di forellini, alla cui base trovano una cassetta contenente trenta o quaranta pezzi di legno o altro materiale, sagomati dall'Autore o reperiti tra gli innumerevoli piccoli oggetti di plastica e adatti. Ciascun pezzo è provvisto di un perno di fissaggio dello stesso diametro dei fori del pannello: basterà applicare dei pezzi sul pannello per realizzare delle affascinanti composizioni. Il perimetro delle sagome dei pezzi non è di una geometria rigida e il colore accento, lussureggiante, con un chiaro riferimento alle insegne dei negozi, ai flipper, ai cartelloni pubblicitari, produce una dimensione cromatica che è della nostra attuale realtà visiva. Il riferimento allo stile lego dei bambini è quello più facilmente emergente. Le composizioni si configurano, ovviamente, a seconda del gusto e della capacità di concentrazione di chi effettua l'operazione ed a seconda del grado di accidentalità intervenuto. Accidentalità dovuta, spesso, all'ordine cronologico con cui vengono prelevati i pezzi dalla cassetta. Sarà dunque inutile dire che qualsiasi spettatore può costruire il suo quadro o, se si vuole, il suo gioco, sempreché ne abbia voglia. Anche, a sentire Paladino, la verginità di questi quadri resterà per molto tempo ancora intatta. "Ti sei mai chiesto cosa stanno a fare nei musei i custodi?" mi dice. "Essi preservano le opere dal desiderio, a volte incontenibile, dei visitatori, di toccarle. Desiderio che, per me, significa volontà di essere nel quadro, di farlo, di parteciparvi, di capirlo fisicamente. Ebbene, proprio questi stessi visitatori, messi di

fronte a un'opera fatta per loro, per soddisfare questa loro necessità così vera e così sana, finiscono per essere intossicati tanto da diventare delle persone così dette beneducate: salvo poi a rifarsi sfregiando le opere degli Uffizi."

Comunque, le nuove proposte di Paladino, anche se non troveranno, per ora, chi sia disposto a fruirle fisicamente, restano aderenti ad uno schema socioculturale che va sempre più consolidandosi. Oggi, poi, è possibile dare anche un nuovo significato ai suoi vecchi Bael. Basterebbe considerare il materiale da lui usato in quel tempo (mi riferisco in particolare modo ai suoi collage su cartone) per capire la fragilità di quegli idoli. Costruite così come erano, con carta celina, ritagli di lettere e altri materiali affini, quelle immagini tutte permeate di sacralità, che ad un primo sguardo sembravano materializzare una dogmatica rifiutata dall'intelligenza, assumeranno, ad una più acorta osservazione, l'aspetto di inutili relitti. Rifiuto, questo di Paladino, che ci dà per un verso la misura della sua volontà di verifica attiva e per un altro quella del suo impegno socioculturale. Se poi, così come è accaduto, da qualche parte si è voluto ridimensionare l'apporto culturale di Paladino, tirando in ballo il nome di Agam o facendo degli irresponsabili riferimenti ad alcuni gruppi operativi, lo si è fatto perché, come si sa, la critica della sedia a dondolo è, purtroppo, una realtà. E' camola restare nell'ambito di una verifica superficiale; ma anche se così non fosse e una certa identità di operazione fosse riscontrabile fra Agam e Paladino, ma riterremmo mazzate che più artisti di diversa provenienza operino con gli stessi intenti. Resta comunque da notare che il risultato visivo dei "rilievi spaziali" di Agam è di ordine ovoplastico e spesso non va al di là di quello volgare e commerciale dei comuni arredatori di negozi. La intercambiabilità ha ragione di esistere allorché produce composizioni sempre nuove; ovviamente ciò dipende dal carattere perimetrale e significativo degli elementi intercambiabili. Per quanto concerne il riferimento all'arte programmata, dirò semplicemente che non basta avere in comune una essa la mutabilità dell'evento visuale per cadere sotto questo maligno riferimento; specialmente quando, a caratterizzare le due opposte operazioni, interviene una sostanzialmente diversa presa della realtà. L'operazione di Paladino è tutta tesa a chiudere il proprio presente, quella degli operativi a proporre una realtà futura, con tutti i rischi dell'ipotesi. A conclusione di questa seconda nota mia su Paladino, dirò che la sua attuale ribellione non poteva concretarsi se non attraverso la contestazione radicale delle sempre più prolificanti ideologie con le quali la pittura, nonostante le sue mutazioni, ritarda il suo canto del signo. Giudicare le opere di Paladino commisurazione gli effetti a un tipo di fruitore quale è quello della pittura bidimensionale o comunque statica, è operazione sbagliata, tuttavia, proprio da queste condizioni matura e si evolve il gusto. Da questo punto di vista, quella di Paladino può considerarsi anche un'operazione didattica.

MARCO PERSTO



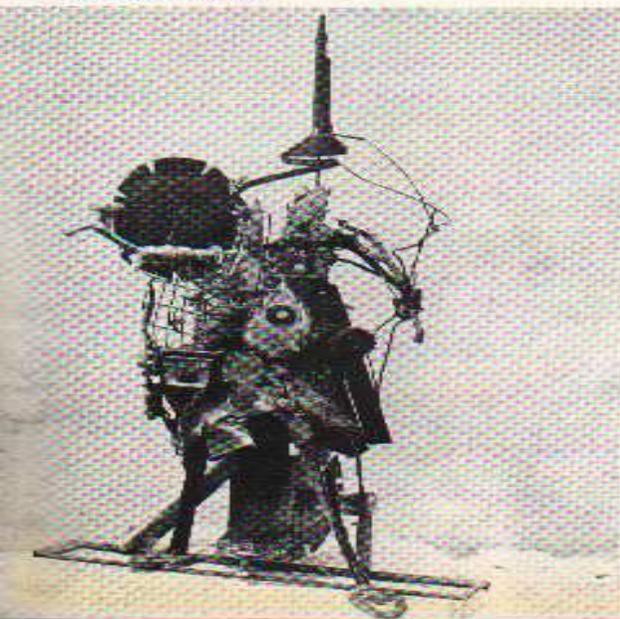


Rosa Panaro

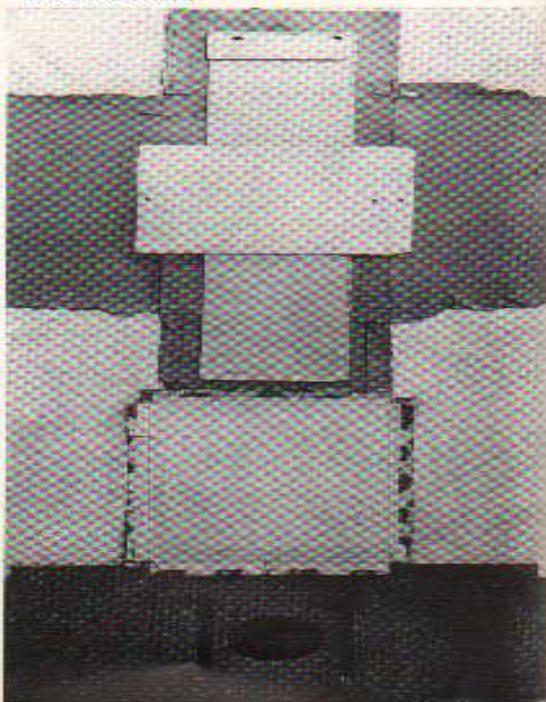


Rosa Panaro

Giovanni De Vincenzo



Maria Francesconi



« Il problema che ora ci si pone è quello di far credere all'americano medio che egli segue la morale quando desidera qualcosa, quando spende danaro, quando non economizza, quando va in vacanza due volte l'anno, quando compra una seconda o una terza automobile. Uno dei problemi fondamentali della nostra prosperità attuale è, dunque, di sanzionare moralmente il piacere che si può trarre e di provare che un'attitudine edonistica nei confronti della vita, lungi dall'essere immorale, è perfettamente morale. »

dr. Ernest Dichter
Motivational researchers

« Vari segni mi sembrano costituire una prova scientifica seria che (in conformità della legge universale di crescente complessità) il gruppo zoologico umano — lungi dal ten-

dere biologicamente, per individualismo strenuo, verso uno stato di crescente grandulazione o ancora di orientamento, grazie all'istintualità, verso una fuga dalla morte per espansione siderale o, più semplicemente, di declinare verso una catastrofe o verso la senescenza — si dirige, in realtà, per disposizione e convergenza a livello planetario di tutte le riflessioni elementari (cerresti, verso un punto critico di riflessione collettiva e superiore; oltre il quale, proprio perché critico, non possiamo vedere nulla. È un punto, però, attraverso il quale possiamo promuovere il contatto tra il Pensiero nato dall'evoluzione della staffa delle cose e un Etosimo trascendente. Omnia, principio irreversibile, motore e collettore di questa involuzione. »

Teilhard de Chardin

Alle nozioni attuali di pace sociale, di coesistenza pacifica e di equilibrio internazionale (pur sempre del terrore), si associa automaticamente la nozione della contraddizione che le tiene in piedi. Infatti, sotto il controllo della pace, la maggioranza della gente cerca di trarre dalla propria esclusione da ciò che la sovrasta, il massimo beneficio possibile, installandosi così sulla scena quotidiana degli avvenimenti risultanti dalla propria non partecipazione a deciderli ed a viverli. Constatiamo così che l'obiettivo di uno sforzo generalizzato è il tentare di sfuggire alla realtà in favore del semplice spettacolo della realtà stessa. L'uomo può, infatti, uscire dagli avvenimenti cercando, con ciò stesso, un avvenimento, il che si verifica determinando, ad esempio, quanto abbiamo detto.

Intanto si può esser certi che, se alla massa importasse tanto partecipare a decidere degli avvenimenti che attualmente la sovrastano, essa avrebbe certo trovato il modo di contestare direttamente ed efficacemente la propria esclusione e tenuta al margine. Se ciò non è stato e, come si può non irragionevolmente pensare, non avverrà, è perché, *evitando* nel beneficio possibile, la massa manifesta in modo sia pure rudimentale, l'indicibile desiderio di voler riservare la vita a scopi diversi da quelli che le sono stati e le vengono proposti (ordinati, a cui la si persuade o condiziona). In tal modo però, di fatto, la situazione della massa diviene la situazione dominante.

Ma il potere (che nasce dagli oggetti posseduti, isola e cerca di proteggere ciò che comprende e tende a manifestarsi come *natura e forza delle cose*) si unisce alla scienza, giustificandosi quindi con questa e giustificandola a sua volta. Codesta unione di potere e conoscenza elabora un tipo di sociologia che può essere definita come la « scienza dell'uomo perseguitato dalla sociologia » (*Robert Dehoux e Claire Schöck - Teilhard est un con-ottobre 1962. Idem per tutte le citazioni tra virgolette*) (*). E' con tal mezzo che, possibilmente senza suscitare resistenza, il potere cerca di accordare la vita, nella misura in cui questa sia sfruttabile, all'ordine di cose che lo costituisce. La citazione in epigrafe del pensiero del dr. Dichter è, al proposito, esemplare. Ma è altrettanto evidente che, in questo stesso modo, la vita risulta come l'espressione di un equilibrio tra l'individuo e la contestazione più radicale di esso: cioè l'espressione organica di un confronto che può risolversi solo nell'avvenimento, il quale è quindi

(*) Espandendo con l'avvicinarsi "Tutti i diritti di riproduzione, adattamento e traduzione, autorizzati per tutti paesi, anche senza menzione dell'editore." Romanzi e racconti. L'esperienza, in collazione di codice postale edito, meno ed elaborazione.

il tentativo di superare le opposizioni che esprime e dalle quali risulta. A questo punto del ragionamento possiamo essere aiutati da una chiara definizione di alienazione. A livello storico, dunque, noi veniamo necessariamente coinvolti da una faccia della contraddizione che determina l'avvenimento: chiameremo *alienazione naturale* l'azione elementare che si esercita sulla faccia opposta. Funzione dell'alienazione è, dunque, fornire a livello storico l'elemento di contraddizione che porta all'avvenimento, che determina situazioni, che conducono all'elaborazione di un ordine e di un'organizzazione della vita. Se, in tal prospettiva, l'alienazione in sé può manifestarsi fenomeno non necessariamente oppressivo, sarà chiaro però che è anche l'unico mezzo che porta, per motivi intuibili, in determinate condizioni, a elaborare teoria e pratica dell'oppressione. A questo stadio, il condizionamento risulterà la suprema arma dell'altra faccia, cioè dell'alienazione, che verrà allora chiamata *rivelazione* o *necessità* di un dato ordine, ecc. e queste cose, non l'uomo, verranno considerati dati essenziali del mondo. Non varrebbe neppure la pena di annotare come le cosiddette visioni trascendenti, idealiste o simili, ipotizzano la vita sulla scadenza della morte e amministrano il mistero di questa perché sono costrette a considerarla quale punto focale dell'alienazione, cioè della contestazione fondamentale e materiale dell'uomo, il quale, secondo tali istanze, dovrà affrontare l'alienazione solo privatamente e quando gli sarà inutile (oltreché impossibile). Ma « da quando gli uomini evocano sarebbe logico che si ponga il problema di sapere se ciò non dipende dal fatto che gran parte di morte entra per ragioni precise in ogni istante della vita » (Internazionale situazionista, 7°). La ragione *contingente* del mondo, infatti, è quella di tutti e di tutti i giorni.

Si dà il caso che il prete e il poliziotto, sostituiti a ciò che abbiamo detto alienazione naturale, dono essersi impadroniti di tutti i comandi di essa (che possiamo identificare nei mezzi e negli strumenti di conoscenza), insieme fondano e danno luogo all'alienazione sociale, secondoché abbiamo già detto. Il capitalismo, poiché ha scoperto il valore d'impiego della conoscenza (sorente dall'alienazione naturale) quale mezzo di sfruttamento e di fissazione di una data situazione e di un dato ordine, ha potuto stabilire un campo d'intesa con la sinistra tradizionale e con i governanti dell'E.-I. per i quali resta fondamentale il problema dei rapporti tra rivoluzione e potere, nonostante che già si parli, presso di loro, di un processo già in atto (!) di « deperimento dello stato ».

D'altro canto, non ci riesce possibile intendere la « nuova frontiera », di cui da qualche tempo si parla tanto in Occidente (e i gran discorsi circa il debellamento della miseria e della fame nel mondo tramite l'impiego del condizionamento e l'allargamento delle aree dei mercati: così come i fatti che stanno all'origine di tutti i fenomeni designati dall'attuale nominalismo politico con neo-termini: neocapitalismo, neofondamentalismo ecc.) se non come la frontiera dell'alienazione sociale, attaccata dalla conoscenza ma tenuta efficiente dalla macchina e classificata dalla sociologia secondo i quadri previsti dall'ordine costituito riformista: e ciò da quando il potere è divenuto campo di specializzazione.

Ci spieghiamo. Il progresso si è a sua volta costituito nel fronte opposto a quello dell'alienazione sociale: ma una specie di osmosi si determina lungo la linea discriminante e le due frontiere mirano alla conquista (da una parte privata e dall'altra statale) o la difendono, non solo e tanto della priorità dei mezzi di produzione quanto a quella dei diritti di gestione degli strumenti del condizionamento. Nel momento che l'uomo-massa rifiutava nel proprio desiderio di vivere, come detto, i due tipi di socializzazione rilanciano l'alienazione sociale sulle nuove basi della eredità nonolare, salvi restando, per il potere dello specialista, i bottoni del controllo della sopravvivenza dell'ordine dalla parte capitalistica, della speranza di vivere dalla parte socialista.

Per lo specialista del potere, infatti, « il valore d'impiego della società consiste nel costituire un ordine e giustificarsene. Così la società viene presentata come la naturale sorgente dell'alienazione e l'ordine come traduzione sociale dell'alienazione naturale ». Solo che, si aggiunge, tradotte in termini spettacolari, la società risulterà sempre la società « degli altri », la democrazia risulterà la democrazia « degli altri » e la libertà, la libertà « per gli altri ». Da qui il fenomeno dell'*imborghesimento* del proletariato: cioè, codesto fenomeno trae origine dalla generale acquiescenza ai quadri dell'ordine costituito, ottenuto, come è ormai chiaro a tutti, dalla promessa di realizzazione dell'io individuale tramite l'alienazione, altrimenti definita e riconosciuta (rivelazione, ordine, ecc.): dal cui mondo, tuttavia, sappiamo che mai nessuno è tornato a riferire.

Sappiamo che la promessa di realizzazione dell'io si fa sfruttando il potere dei cosiddetti bisogni individuali, i quali vengono, invece, definiti e stabiliti dal potere che, naturalmente, non può tener conto (sotto la pena di abbracciare la causa della propria contestazione) del fatto che questi bisogni rappresentano soltanto l'impedimento della gente a raggiungere se stessa nel quotidiano (cioè, quello scopo che abbiamo detto, a favore

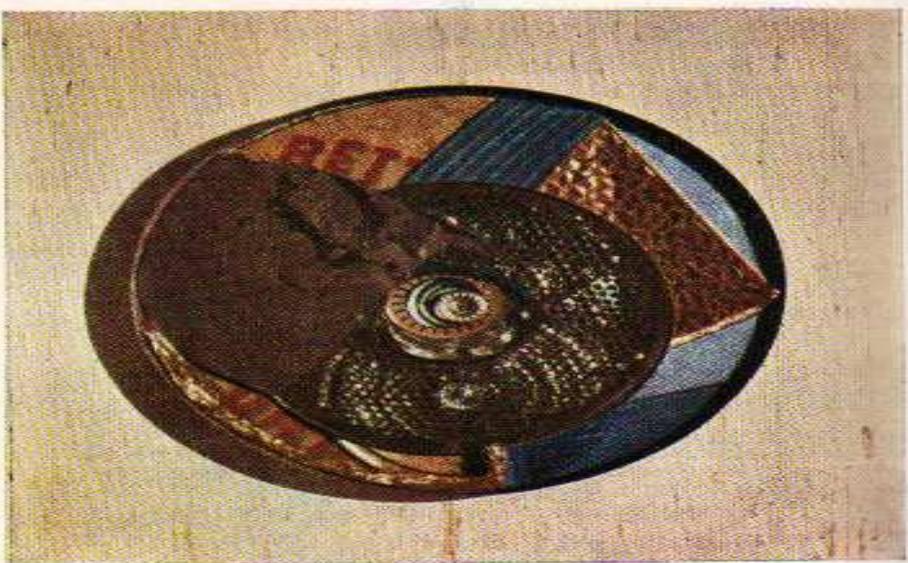
del quale la massa se ne fotta di voler decidere magari sull'armamento nucleare, oggetto che non comprende e di cui essa non ha bisogno). Nello spazio di codesto impedimento viene a situarsi il potere, che lo sfrutta per la propria sopravvivenza: così, tra la sete di vivere del consumatore (p. es., vacanze) e l'automatico gesto di sopravvivenza del produttore (p. es., società organizzatrice delle vacanze), ritrova situata la contraddizione che determina la permanente tensione da cui nasce il potere. Esso, come sappiamo, determina i bisogni al fine di sopravvivere, lasciando la massa nel desiderio (speranza) di vivere. La « nuova frontiera » (ecc.) traduce in atto codesta ideologia magcherata, avendo mutuato per osmosi dalla socializzazione alcuni dei termini dell'alienazione naturale.

Circa i bisogni, inoltre, sappiamo come, in realtà, si tratta di sopprimerli più che di soddisfarli: la soddisfazione consiste, ovviamente, nel non avere bisogni ma, finché vengono tenute in piedi le condizioni perché l'uomo ne abbia, ci sarà sempre un potere che si giustificherà da queste. Il sofisma della *soddisfazione dei bisogni* non dovrebbe più ingannare nessuno. Tutto ciò che risulta *inutilizzabile*, della vita, definisce le manifestazioni di uno stato: e sono le forze cui esso si oppone che ne determinano le strutture, fissano il numero dei poliziotti, l'importanza delle sue armate, la morale dei suoi preti: il valore d'impiego della massa è di formare il potere ». Inversamente, non è che la massa abbia realmente dei bisogni (che abbiamo visto definiti e stabiliti dal potere che se ne giustifica): è essa stessa l'unico bisogno esistente: il bisogno del potere.

A questo punto è, forse, superfluo occuparsi d'un caso di mascheramento di uno tra i più vecchi e screditati mascheramenti dell'alienazione naturale: di quello cioè che la identifica come rivelazione ed elabora la cosiddetta visione trascendente del mondo. E ciò a proposito dell'altra strana proposizione in epigrafe, frutto della speulazione filosofica di uno scienziato che ha voluto così ritentare le vie della « sociologia del soprannaturale », muovendosi con certa sua teleologica disinvoltura entro i diversi campi delle forze « noogeniche » da lui medesimo postulate. Sta di fatto che costui, tra l'altro, ha avuto in sorte di non piacere a molti di quelli stessi che intendeva servire, forse proprio a causa di altre sue proposizioni sulla socializzazione (la quale sarebbe « l'asse del vortice cosmico d'interiorizzazione che prosegue la sua corsa » ecc.). Ora, anche sulla scorta di ciò che si è detto finora, sappiamo che « lo stato socializzato dissimula e racchiude insieme il complesso dei nostri rifiuti e il nostro rifiuto del complesso, la totalità dei bisogni da soddisfare (!) e il bisogno di soddisfare la totalità, la qual cosa noi siamo. Esso contiene tutto ciò che noi intendiamo voler essere e non voler essere, per ragioni precise ». Così la massa, segregata al margine dal potere e dai suoi quadri specializzati, si erge, come sopra dicevamo, al centro della odierna società e ne incarna il rifiuto, ne rifiuta la condizione e si costituisce ambasciatore del mondo in cui l'uomo deve essere padrone della propria quotidianità. D'altro canto, il *problema* che gli adolescenti (la frangia più sensibile di una società nella quale si vuole accuratamente ignorare la verità) vanno da qualche tempo costituendo nei paesi a qualunque titolo *imborghesiti*, dà la chiara misura della realtà ed urgenza di un mondo siffatto.

Certo, il modo di vita della società moderna, che si vieta di tener conto delle contraddizioni perché le neutralizza e le relega al margine è il modo proprio della sopravvivenza del potere che tenta di soffocare il bisogno di vivere sedendoci sopra e giustificandocene. Donde il teleologismo escatologico di Teilhard, che profetizza l'imprigionamento « delle scaglie e fibre riflesse della terra in un rigano di dimensioni planetarie » e sfocia così nella fantascienza sociologico-misticheggiante, come d'altronde è chiaro in epigrafe.

Per concludere: la massa, direttamente combattuta dal proprio modo di esistere, estromessa e negata, deve necessariamente raggiungere autoconsapevolezza e determinazione. Intanto la città moderna, il paesaggio, l'appartamento e la fabbrica, che si giustificano in sé a livello della sopravvivenza del potere in uno spettacolo sempre più opprimente, definiscono materialmente il campo della massa stessa, proprio laddove si vorrebbe credere che questa si è imborghesita (evidentemente ritenendo ciò una condizione definitiva). Ma la massa viene orientandosi proprio intorno alle rappresentazioni (forme) del *custo* organizzato (razionalizzato) a ritmo industriale e in base ai progressi della conoscenza mentre la razionale occupazione dello spazio e del tempo di tutti si organizza ineluttabilmente. Quando mancheranno, a un determinante numero di persone, lo spazio e il tempo necessari a vivere, la massa (non importa se esclusa o imborghesita) e si sbarazzerà di ogni stretta e definirà con l'esattezza desiderabile la totalità dell'azione rivoluzionaria, liberando anche le forze accumulate durante la sua lunga esistenza perduta ».



Heinz E. HIRSCHER (Senators)

neurosentimental

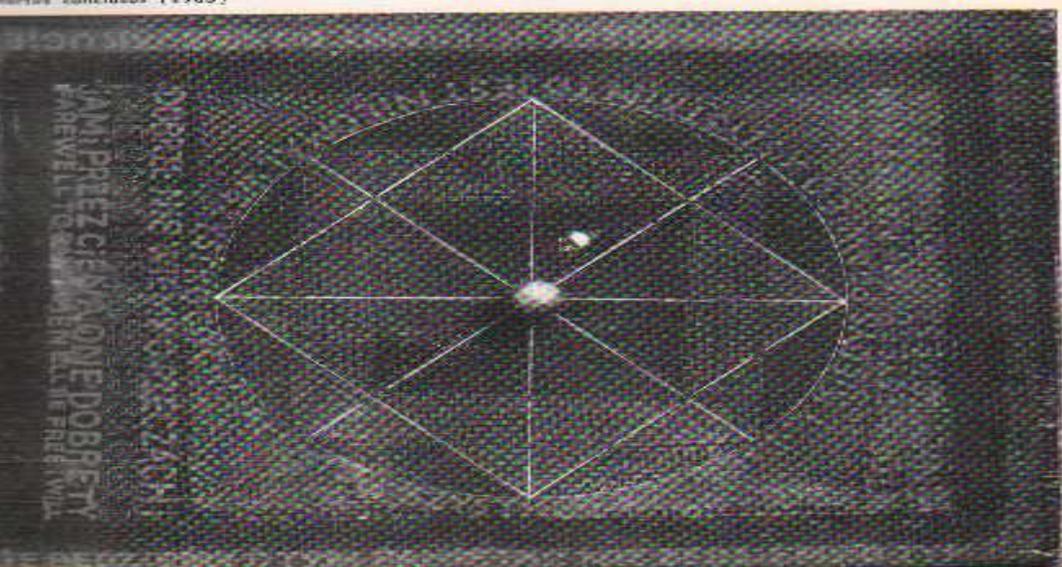
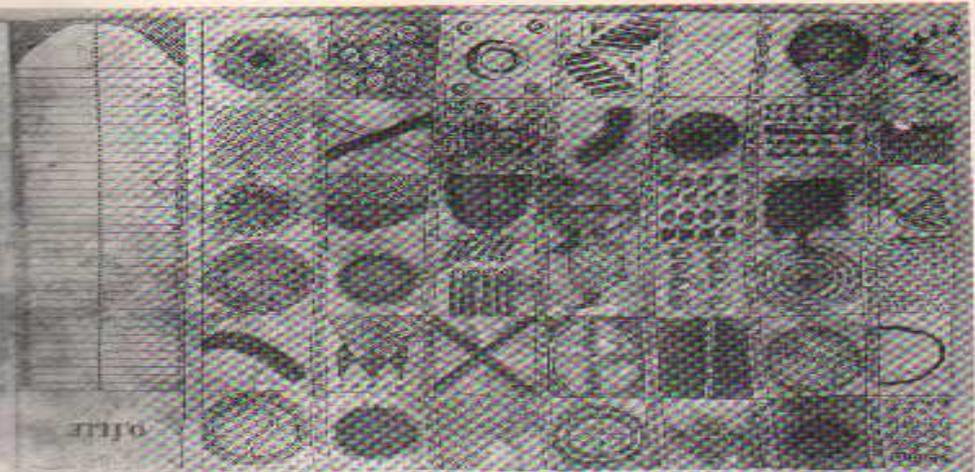
steliomaria martini

È appena il caso di qualche senologica avvertenza, a cominciare circa il titolo, nel quale la compensazione del razionale (nesso) con il sentimentale (no) non ne a furia di notorietà (non edificabile) risulta come in esponente. La scelta della pagina dal loro contesto è stata più che casuale; sarebbe in ogni caso possibile motivare esenti. Facciamo l'aggiustamento formale delle pagine riprodotte al segno con la loro appartenenza a tre diverse sezioni dell'opera, così distinguibili: una prima sezione (pp. 12 - 72), "raccontata" (storie realizzate e leggibili); una seconda (pp. 135 - 195), di "cultura" (storie "non aristoteliche"); una terza sezione (pp. 268-77), realizzata a blocchi di materiale verbale e visivo. (s. m. m.).



Zbigniew Makowski

È nato a Varsavia nel 1938, dove vive e lavora, ma dovrebbe vivere e lavorare a Cracovia, città che, a differenza della "grande" capitale defraudata del suo passato dai nazisti ed ora protetta nel futuro, potrebbe offrirgli un clima più favorevole per le sue ricerche e, forse, qualche comprensione e quell'interesse che ogni artista ma che Varsavia può accordargli solo con una certa diffidenza. Nel 1962 seguirono le Parigi dove conosce André Breton, il gruppo surrealista e il movimento "Plus ça change, plus ça change". Nel '57 e nel '58 tiene mostre personali a Varsavia. Nel '63 espone in una personale al Museo d'arte moderna di Miami (Florida) e nello stesso anno espone all'VIII biennale di Sao Paulo in Brasile. Nel '64 espone in una personale a Losanna e quindi a Düsseldorf; Makowski vive nello spazio che in stato di ha occupato (oc. 3x4 metri) ed opera pazientemente che gli venga accordato qualche metro quadrato in più. Caratterizzato saltemi dalla sua pittura sono: una tensione sempre viva tra razionalismo e novità, ingenuità matricaria e cultura intelligente e arguta, horror vacui, bicentini, jockey, medesoni, sono, surrelismo, simbolismo popolare, si mescolano in un crogiolo sempre disponibile alle più improvvise combinazioni. È un ecletticismo raffinato di libri e di oggetti antichi. Sui e l'irruzione del libro "temoloso" (libri modificati) e sono suoi alcuni fra i più belli oggetti "a funzionamenti simbolici" che il consumo attuale



Martini conclusus (1963)

fitta dell'extrasistole, la tachicardia:
 alle cinque d'inverno
 ti precipiti nel corridoio ad arrestare la soneria
 e pensi: sei tu quell'imbecille
 che ambisci all'amore,
 alla comunione universale,
 combatti nel senso della storia
 ecc. ecc...

in seguito (forse) a sottili insinuazio-
 ni di Iorio — dalla notte che Barto
 si sognò di fare l'amore con Annie
 e s'era destata tanto emozionata da
 lei — e lo raccontò a Iorio — che
 prese a chiamare Annie durante il
 coito quando, superato l'impulso ad
 esaurire frettolosamente l'orgasmo,
 se ne rilanciava di molto l'effusione
 — la quale seguiva quando vi si ab-
 bandonavano invocando il nome e
 la persona d'Annie.

Iorio intravedeva a volte soluzioni,
 meravigliosi buchi nella cappa
 oscura della meninge:
 si tratta di smagliature
 nella trama reazionaria,
 da capacità orgasmica raggiunta,
 quelle della cultura
 espresse dall'avvento del libertino
 in poi
 — attraverso le quali
 lo spazio della...
 tappa successiva, diciamo —

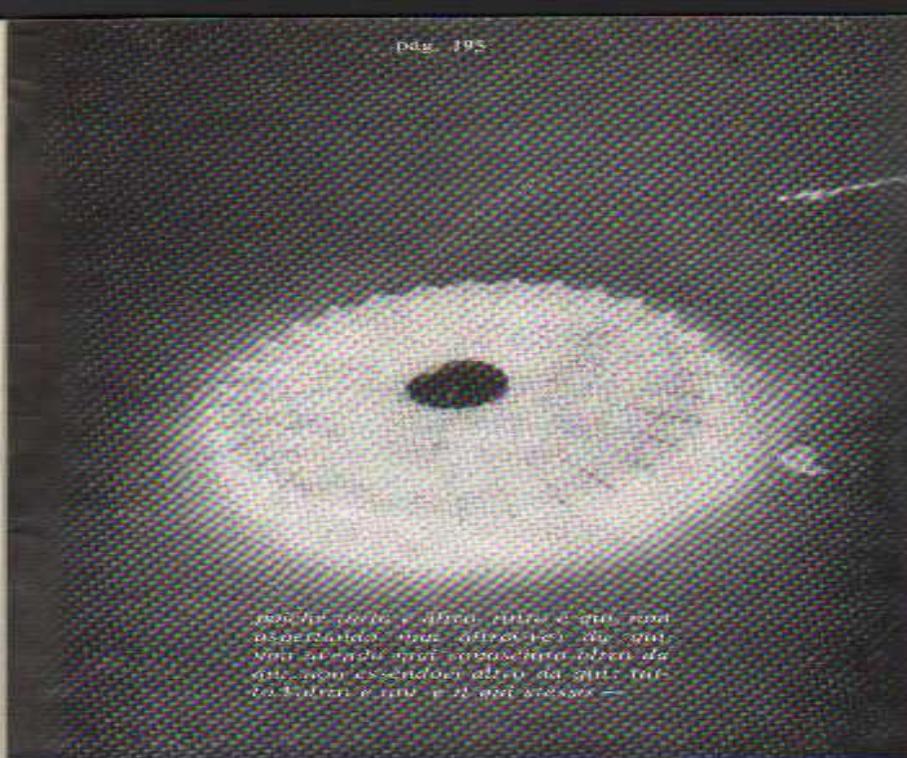
*perché, in fondo,
 cos'è mai codesto essere in due
 (o più)
 a fare altri
 e cose ruppature e circospette,
 ma strane (alienati che siamo) —
 delle due, o questa è la verità altro
 o l'altra,
 per la quale, però,
 non sentiamo alcun tras.*

"come sarebbe bello
 se tutto quello che pensiamo
 potessimo
 pensiamo possiamo
 che potessimo pensiamo
 potere potere..."
 gli disse o quasi
 Vera,
 sociale calda banale
 lacrimica lasciva
 proterva morbida dall'acuto odore
 ondante sottile bionda bruna
 canzzonevole irraggiungibile
 sciocca vicina posseduta lontana
 gradita calda sociale Vera...

*nessuno meglio di noi
 dissero —
 è in grado di...
 che cosa si...
 la quale...
 che si con...
 solo es...*



La sincerità: uno spregiudicato e superstizioso o comunque attento — uno spregiudicato e superstizioso o comunque attento alle singolari combinazioni — ieri diciassette maggio venerdì contati diciassette tickets rossi di incoltus dal taschino della giacca; da leggere con urgenza ancora diciassette pagine del copione per la diciassette del pomeriggio; ricerca voluta; e per questo fallita; di un quinto diciassette su varie targhe di auto — perché lo spregiudicato rifiuta l'insufficiente spiegazione corrente o (peggio) tradimento del mistero della storia, con scialata nella medesima tranquillità di chi invece sembra accettare — vuol dire che nel fondo del reale potere esiste l'inevitabile paura che tiene nella periferia, al margine —



non è tutto e altro, tutto è qui, non aspettando, non affrettarsi, ma qui non si vede mai, compreso oltre da qui, non essendo altro da qui, tutto, tutto è qui, e il qui stesso —

non credere, non tener duro per quel che s'esaurisce in queste esalate lenzuola una intimità angusta e senza più umanità né amore altrui (siamo qui, nel sentire, intendi, delle disseccate moralità del sentimento) negati al dolore di domani, tu irretita nella illusione arcigna e malvagia delle legittime nozze, il legittimo amore occhiutamente propiziato in pro d'una anacronistica privacy dell'organo — l'orto, il volto affondato nel cuscino alle sue spalle, guardare in faccia il mortificato eros della conoscenza, la sua alienazione per cui quel lume da notte e l'Orsacchetto sul canterano —



antropoma

Se con la nuova esperienza d'una pittura che sia « *theatrum universale* » di *popular images* gli americani si sono tuffati nella compilazione d'una catalogo abnorme degli oggetti, fisici o psicologici, di consumo, la partecipazione italiana a questa *evoluzion* s'è tranquillamente innestata sulle ultimissime esperienze « astratte » (il passaggio, mediato da una brevissima occhiata al *new dada*, è stato indolore: sulle ali del boom economico intriso come un *sever* di *duo* carnevalesco) recuperando subito dopo antichi miti e abitudini liricistiche, crepuscolari, neoclassiche, fissandosi su temi « contemplativi » (il « paesaggio », la « natura morta » di simboli politico-sociali « con rabbia », l'ironia verso la tradizione, la fuga nella memoria metafisica).

Se il quadro (anzi, il manufatto) americano costituiva una reazione/assunzione parossistica, parodistica, o visceralmente romantica agli « oggetti » mito-industriali, e l'aspettazione del repertorio visivo « popular » come « metodo » e proclamazione di nuovi contenuti nasceva da una precisa « angoscia » sociale rovesciata in transferri positivi, la « nuova immagine » italiana di Adami, Angeli, Festa, Pascali, Pistoletto, Schifano presenta un carattere « etnico » profondamente diverso. La diversità sta nella presenza ancora dello « stile » e di « stiliemi » formalistici nei loro quadri. Lo stile americano è un fenomeno « globale »: scelta e macrovisualità dell'immagine; lo stile italiano è il modo, la forma singolari, l'esito estetico d'un quadro « bello ». Lo stile del pittore americano giace nei suoi contenuti; quello del pittore italiano nella sua « forma ».

Con ciò è dichiarata saltata ogni decisione di « rottura » nell'agire pittorico italiano; magari siamo anche piombati in un secondo « novecento » seppure indubbiamente a un livello culturale e poetico internazionale. Cioè: una demistificazione dell'« arte » in Italia non c'è stata e il pittore è già fortunato se può gettarsi nella mischia espressiva con una sobrietà intera, o sa imprimere uno scatto inventivo-formale allo schema latente delle proprie abitudini.

In Ceroli, Lombardo, Tacchi c'è inizialmente un sussulto aggressivo verso il mondo della volgarità e della cronaca-storia. Ciò che li allontana dai pittori della « nuova immagine » è il loro aver aderito all'esistenza di « personaggi », gettandosi con accanimento sull'iconografia del roccoco, sull'oggetto uomo visto non come un luogo di eventi interiori/drammatici ma come una indimenticabile « cosa pubblica » che dà così certezza della sua esistenza di contenuto, o su cui si può ironizzare, instaurarvi su un inedito esercizio de-formale. Tutti e tre (nella scia degli altri nostri-post-pop, del resto) partono da una struttura « meccanica » dell'immagine, per cui segno e disegno nascono a partire dai reportage fotografico e su tale fondazione « astratta » della « human form » costruiscono poi un modo tutto « inventato » di distrazione o rico-



RAFFAELE MAROLDA (1964)



CESARE TACCHI: Poltrona marrona e Paola (1964)

strazione dell'immagine iniziale: Ceroli ritagliando in assi di legno grezzo figure-personaggi distanti dalla cronaca o dalla storia, popolati di citazioni culturali o « dal vero » e che si presentano come un mondo profondamente « esotico » di oggetti (telefono, orologio, televisore), simboli (stella, pantera della Mobil, Asso di Fiori, cavallo AGIP) e nomi-segno (Adamo ed Eva sotto l'Albero, nel bagno; l'Uomo perfetto di Leonardo; Miss Mondo; Mixer Universo) che sono appaite i Personaggi dell'Epoca;

Tacchi scendendo nel *theatrum* quotidiano del roccoco, dove sul divano della storia stanno Kennedy, Jacqueline, le presenze di Rosati, dove i personaggi risultano emblematici o assoluti, Kruscev, Johnson o Bkila, o Mambor, emergenti dal fondo dello spazio come bassorilievi di cello che aspirino al trompe-l'œil della realtà, e « figurino » un colloquio e un permanere nell'esistenza; Lombardo raccontandosi anch'egli Kennedy, Stasov, Keusare, la vacca di Kruscev a Berlino, amici e « personaggi » (il David michel'angelesco — che avevamo già trovato in Ceroli, ricordando Festa — la testacorno di Chiusi; mentre in Tacchi vanno e vengono monumenti barocchi romani in un dissolvimento e affievolimento d'apparenza espressionistica, e invece d'un rigore para-geometrico, fondato sui contrasti netti e imprevedibili di luce e ombra negli *stiles* fotografici che sono il certificato di garanzia d'una giusta fondazione « astratta » della « sagoma » umana, dove il margine lasciato bianco tra le zone di ombra e luce (riportate sul quadro in opposizioni elettriche di smalti a-sensibili nero, rosso, verde, azzurro, colori che alludono inoltre al momento vegetale-animale in scatola, alla sua emblemizzazione industriale) traccia un labirinto che percorre la figura disintegrandola. Ma una disintegrazione che da meccanica passi a formale è giusto il segno di un'ironia personale, anche se ambisce alla « teoria » del quadro come una scomposizione analitica di quella luce « sagoma » per cui la figura ex umana esiste nello *stiles* come in un'incubatrice di immagini).

Ritocci allora in pieno « epos », all'attesa riconversione dell'individuo alla società, a una rinnovata « concordia » di forma e contenuto? Questi erano i miti culturali dell'ormai dissolto o persistente-qualido social-realismo. Le opere di Ceroli, Lombardo o Tacchi, appunto come quelle dei pop americani, si diramano invece dal tronco scivolto dell'avanguardia che è tipicamente asociale e rivoluto; il loro « repaggio », come era stato quello di Angeli, Pistoletto o Schifano, è anche un « revoltage »: esse vivono d'un equilibrio instabile, che obbedisce a leggi sostanzialmente polemiche; e sono già disponibili per una nuova rivolta, qualunque sia purché sia rivolta, purché sia non-compromesso con l'« umano » borghese. Sono disponibili, ma anche per esse l'handicap delle nostre abitudini anche è vivo e permanente. Non ci sono ancora i segni che attestino che ogni rivolta o sommossa partita alla fine d'una autentica meditazione culturale, da oltre i confini dello stato italo-pontificio, possa cessare di trasformarsi a Roma, nello scherno di una ulteriore, moderna e rinnovata esercitazione stilistica e sensibilstica.

Mario Alicata

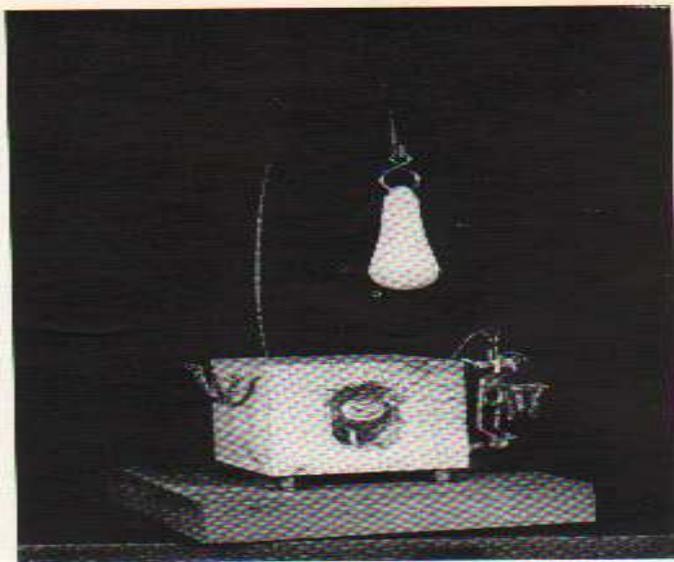


MARIO CEROLI: Adamo ed Eva

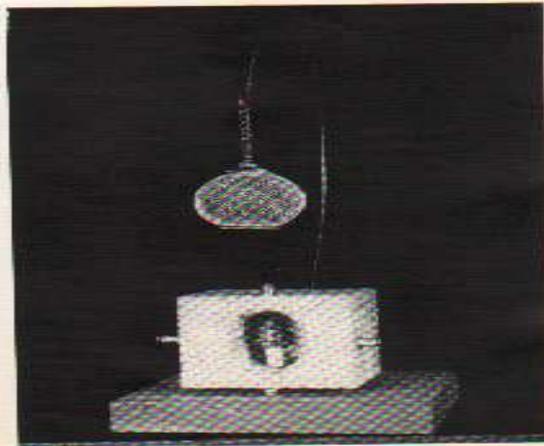
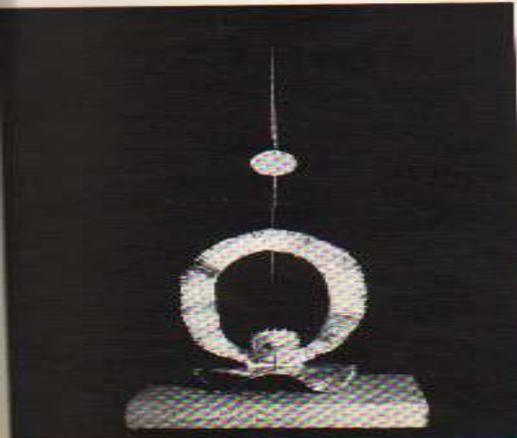


MARIO CEROLI: Adamo ed Eva

Il maggior merito che ci sembra di poter attribuire alle sculture di Maurizio Guala consiste nella accuratezza demistificatoria grazie alla quale restano i suoi curiosissimi oggetti smontabili: quest'ultima loro caratteristica, d'altronde, non pare da meno agli effetti di una lettura del prodotto. Abbiamo una notizia di certe attitudini scultoree di Guala: apponiamo che la meticolosità e la pulitezza delle sue sculture provengano da quelle stesse che devono essergli consuete nel lavoro che egli esercita per vivere. Tutto ciò però non ci fa perdere di vista come Guala ne parli ironicamente la piccola qualità niente affatto illusoria come trovi, nei mezzi che utilizza e negli oggetti realizzati, la possibilità d'intervenire sensibilmente nella realtà quotidiana attraverso la rimessa in discussione del mito della raffinatezza e del lavoro di cessione, giustificati pretesi, per secoli, a razionalizzare (!) la fantasmagoria dei materiali e dei pezzi che impiegherebbe confermare i termini di questo discorso, niente che un cenno didascalico, forse superfluo. (S.M.M.)



g u a l a



LIVELLI di scrittura

Direi insomma: la necessità co-esistenziale dei livelli di scrittura; perché se anche non esistessero più ciassi esistono tuttavia strati, e l'opera prodotta cade come una sonda dentro la società in senso non solo orizzontale (best-seller) ma anche verticale, dirigendosi verso profondità variabili da 0 a 1 mila, per entrare infine in contatto con l'endosfera dei movimenti « veri » dell'agire mentale. C'è dunque l'opera che procede svelta verso l'abitazione, e quella che nasce per promuovere l'ignoranza e ha come destino iniziale le diaspore dell'inabitazione.

Perché, la situazione-conflitto verificatasi, con asprezza definitiva dopo il '60, tra due mentalità letterarie indicate dialetticamente come Tradizione e Avanguardia, sembra arenata per sempre nelle secche di una disputa sulla primauté « artistica » e « tecnica » dell'A. o della T., con argomenti spesso al carattere decisamente folkloristico: l'abbigliamento, la professione, l'emploi du temps, il formalismo editoriale, la frequentazione del barbiere costituiscono le figure retoriche di cui la Tradizione si serve per giudicare l'Avanguardia; e d'altra parte le tirature, gli stipendi percepiti, gli « incarichi » pubblici o privati assunti-ambiti da parte degli Anziani forniscono ai clan di giovani, alle società segrete di poeti, motivi decisivi di defenestrazione dei Non(oriamente)abili dall'area dell'Espressione.

Ma, chi, e perché, sta nella Tradizione, chi nell'Avanguardia? Tradizionale, passa per essere lo scrittore che non vuole abbandonare ideologie scritturali ritenute valide soprattutto perché collaudate dalla memoria o dal successo che ottengono chez la collectivité, la quale esprime il suo assenso con danaro contante o, pareva, con un complice orientamento politico; e inoltre sono avallate (e livellate) da una mediazione critica che dinanzi ai libri scritti secondo Tradizione non deve proporsi alcuna verifica di sé e può avanzare allo scoperto verso l'opera giacché è protetta alle spalle da una metodologia perché non utilizzabile, che certifica come l'opera sia un « ignotum » sicuramente decifrabile una volta in sua presenza.

Nell'Avanguardia risulta stare, invece, chi per un atto di consapevolezza o di velleitaria aspirazione, reclama la rottura tra sé e il passato prossimo, avanza come se fosse il primo scrittore a vedere e nominare il Mondo nel Nuovo Mondo: sprovvisori di modelli-passaporto nella sua ricerca del linguaggio giusto per definire il contemporaneo, concepisce dunque la forma come un'ipotesi da lanciare, un azzardo da tentare, un « caso » da introdurre, o la « novità » da sbandierare, la dissociazione da operare, il non-essere da promuovere ad essere, l'assurdo da associare alla sfera del possibile. Vuole ampliare l'area dell'agire letterario illimitatamente, con procedimenti sempre più riduttivi o estensivi o deformanti; imprevedibili.

I contenuti della Tradizione sono riconoscibili e definibili immediatamente, quelli dell'Avanguardia non lo sono quasi mai. La Tradizione si assegna un movimento nell'Umanesimo, sigillo e roccaforte entro e intorno a cui chiamare a raccolta la Letteratura in pericolo; l'Avanguardia ignora la consolazione dell'Umano, non conosce limiti al suo cannibalismo rituale o giuridico nei riguardi della letteratura che ha tradito l'invenzione o che continuamente tenta di rimuovere la necessità del verificare, è spinta da impulsi patofagici contro le Istituzioni in fase di vitalità declinante. Facendo a pezzi le forme della Tradizione, versandone il sangue in orge rituali, attraverso questi atti iniziatici l'Avanguardia acquista una certezza sociale della propria Esistenza.

Da un tale modo borghese-marxista di partecipare al tema dell'Avanguardia, si sgancia la correzione psicoanalitica che l'opposizione istituita dallo scrittore post-Umano tra sé e la società è un'an-

a cura di Emilio Villa, Mario
Diacono, Gianni de Bernardi,
Edizioni di EX - Via Oderisi da
Gubbio, 245 - Roma.

revue trimestrielle.
Direction: Vergez - Boite Postale
n. 90 - Paris XVI

cadernos de hoje
em Lisboa, na travessa do fala-
sò 15- 2^a esq. B

Notiziario
di cultura contemporanea.
Lerici editori
Via S. Tecla, 5 - Milano

redattori: Giuliani, Manganelli,
Perilli.
Via Cremuzio Cordo, 43 - Roma.

Esercizi, notizie di lavoro.
Extraits en français, english
abstracts.
Edizioni AE - Via Montallegro
n. 32a/43 - Genova.

a cura di Eugenio Miccini e
Lamberto Pignotti.
Estratto da LETTERATURA,
de Luca ed. - Roma.

rivista di letteratura diretta da
Luciano Anceschi.
Feltrinelli ed.
Via Andegari, 6 - Milano.

rivista di letteratura.
Red. Via San Paolo, 8
Reggio Emilia.
Distrib. Mursia ed. Via Tadino,
n. 29 - Milano.

Direzione: Arrigo Lora Totino
Via B. Gallari, 32 - Torino
Redazioni: Genova, Palermo,
Düsseldorf, New York.

ex

Schémas

cadernos

de poesia experimental

IL **MARCATRE**

Grammatica

ana *eccetera*

'Dopotutto,

il verri

malebolge

Antipiugiù

Rivolghiamo un saluto augurale al supplemento culturale mensile di «Rinascita», il quale interviene ad occupare il vuoto, e qualcosa (forse molto) di più, lasciato dal cessare della rivista «Il contemporaneo». Di quest'ultima cosa non possiamo che rallegrarci, se consideriamo che non ci toccherà più di leggervi i deprimenti brani narrativi di autori come Nino Palumbo, Saverio Strati, Cesira Fiori, Mario La Cava, Aldo de Jaco, Carlo Bernari, Giorgio Saviane, Giuseppe Cassieri, Silvio Guarnieri, Mario Pomilio, Lucio Mastronardi, Luigi Davi, ecc., né le atroci poesie di Luca Canali, Franco Villorosi, Ignazio de Logu, Giuseppe Bruni, Sergio Boldrini, Mariagrazia Leopizzi, E. P. Sasso, Pierluigi Baglioni, Emilio Carlucci, Pietro Cimatti, Gaetano Ciferone, Guido Costantini, Paolo Cristiano, Pia d'Alessandria, Cesare Garelli, Ivo Guasti, Michele Perrella, Vinicio Savianoni, ecc. Chiediamo scusa a quelli che non c'è riuscito di citare.

GALLERIA
LIBRERIA **INTERNAZIONALE**

GUIDA



**PORT'ALBA
NAPOLI**

tipi artigiane/1 - napoli

galerie

SENATORE

14, wilhelmsplatz - ruf. 245637

stuttgart