

## ***Il numero 3/4 della rivista fiorentina "Tèchne" e il ruolo del Gruppo 70 nella Poesia Visiva***

Fra le molte idee e iniziative che a partire dagli Anni Cinquanta tentarono di proporre un cambiamento radicale nell'arte e nella letteratura italiana, seguendo o prolungando gli effetti dei mutamenti sociali, politici ed economici in atto, un ruolo non indifferente svolsero il Gruppo 70 fiorentino e la sua proposta di Poesia Visiva, che ampliava il concetto di "poesia tecnologica" ideato da Luciano Ori sull'onda di ciò che la realtà sfornava di giorno in giorno. Teorizzatori e primi praticanti di questo nuovo genere di poesia, che fondeva parole e immagini mescolando significante e significato (senza trascurare perciò la comunicazione diretta di un "messaggio"), furono con Ori, i poeti e scrittori Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti e Lucia Marcucci, il musicista Giuseppe Chiari e il pittore Antonio Bueno, cui si unirono, poco dopo, i poeti Ketty La Rocca, Luciano Caruso, Emilio Isgrò, Michele Perfetti e Isaia Mabellini (in arte Sarenco). La proposta lanciata nel Convegno del maggio 1963 al Forte Belvedere di Firenze ebbe una certa risonanza e attecchì: il Gruppo 70, così denominato per indicare il suo respiro verso il futuro, era nato e avrebbe continuato a emettere segnali della sua progettualità, che non voleva essere solo letteraria ma incidere anche nella trasformazione del linguaggio politico, sociale ed economico, all'interno di quella che si presentava allora come una crisi del capitalismo.

Delle origini, anche remote, di questo genere di poesia sperimentale si è occupata, fra altri, in modo approfondito Stefania Stefanelli nell'articolo *Il presente-futuro del Gruppo 70* di seguito riprodotto e pubblicato nel libro *La Poesia in Immagine/l'Immagine in Poesia* (Campanotto, 2014). Il volume, a cura di Teresa Spignoli, Marco Corsi, Federico Fastelli e Maria Carla Papini raccoglie gli atti del Convegno organizzato, nel 2013, presso la Biblioteca Nazionale di Firenze per i cinquant'anni del Gruppo 70, nell'ambito del progetto *Verba Picta* svolto presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali dell'Università di Firenze. L'articolo della Stefanelli si aggiunge qui alla riproduzione integrale del numero 3/4 di "Tèchne", la rivista in forma antologica che il Gruppo 70 pubblicò in 19 numeri fra il 1969 e il 1976.

In questo numero Eugenio Miccini chiarisce perfettamente nel suo editoriale le finalità del Gruppo 70 e i percorsi, a volte accidentati o casuali, lungo i quali si snodava la ricerca degli artisti e poeti che ne facevano parte o che ne erano contigui. Non bisogna dimenticare infatti che negli Anni 60 e 70 le nuove strade della poesia e dell'arte avevano preso direzioni diverse, anche se talora convergenti o parallele. La Poesia Visiva era stata ad esempio preceduta, a un livello decisamente planetario e non locale dalla Poesia Concreta, basata sulla completa destrutturazione del linguaggio, sino alla frammentazione degli stessi simboli alfabetici o dei fonemi: principali esponenti in Italia Carlo Belloli, Arrigo Lora Totino (riviste di riferimento "antipiugiù" e "Modulo"), Adriano Spatola ("Bab Ilu", "Malebolge" e "Tam Tam") e Patrizia Vicinelli. Ma, restando su piani consimili e solo italiani, si discostavano dal Gruppo 70 gli sperimentalisti genovesi vicini alla rivista "ana eccetera" di Anna e Martino Oberto, coloro che si riconoscevano nella rivista milanese "Tool" di Vincenzo Accame e Ugo Carrega (Poesia Simbiotica), i napoletani di "Linea Sud" Mario Diacono, Stelio Maria Martini, Mario Persico, i veneti riuniti intorno alla rivista "Aperti in squarci" di Franco Verdi e altri ancora.

Le differenze o distanze tra i vari movimenti erano sottolineate da polemiche talora feroci, anche se un'amicizia di fondo legava i protagonisti di questa ribollente frenesia di

cambiamento. Ne è un esempio l'ironico articolo di Adriano Spatola, qui riprodotto in fondo al documento, apparso sul numero 2 di "Malebolge" del 1964 e intitolato *Gruppo 70 apocalittico e integrato*, prendendo spunto dal saggio di Umberto Eco appena edito. Vispolemica sfociata in qualche caso in vero e proprio scontro fisico fra "visivi" e "concreti", a imitazione dei lontani precedenti futuristi (vedi le scazzottate, di cinquant'anni prima, tra il Caffè delle Giubbe Rosse e la stazione di Santa Maria Novella, per restare in ambito fiorentino), tuttavia senza gravi conseguenze: i diverbi si risolvevano sempre in grandi bevute rappacificatorie. Uno di questi divertenti episodi è stato qui da me rievocato presentando il documento sulla mostra "Scrittura visuale in Italia 1912-1972" allestita alla GAM di Torino nel 1973 (sezione "Archivio" punto 4).

Tornando al numero di Tèchne qui presentato, si può facilmente verificare l'assunto micciniano secondo cui, «*contro l'industria editoriale*», i poeti del Gruppo 70 avevano deciso di mettere insieme «*fogli agili, raccattati qua è là, tra chi ha deliberatamente costituito quello schieramento undergroud che rifiuta l'ufficialità e i suoi rituali*». A differenza dell'Antologia sperimentale GEIGER di cui Tèchne riprendeva manifestamente lo stile, i materiali raccolti per quanto "agili", venivano effettivamente assemblati disordinatamente e un po' a casaccio. Occorre dunque frugare con un po' di attenzione tra le pagine della rivista per scovare spunti di grande interesse: in questo caso gli interventi teorici o critici di Gianni Broi, Giuseppe Chiari, Franco Manescalchi, Braco Rotar (Gruppo Oho attivo tra Lubiana e Zagabria), Pier Luigi Tazzi, Enrico Bugli, Franco Vaccari (*Eventi elementari*) e Tomi Zarpellon, intervallati da materiali eterogenei poetici, artistici e politici di varia natura, sempre sul filo dello sperimentalsimo. Buona consultazione!

Maurizio Spatola

N.B.: all'interno del sito compaiono molteplici documenti che possono contribuire alla comprensione di quanto sopra sommariamente illustrato, relativi alla Poesia Visiva, Concreta e Visuale nel loro insieme.



Firenze, Forte Belvedere, 1963. Da sinistra: E. Miccini, S. Salvi, G. Zagario, L. Pignotti, G. Gerola. Coll. Carlo Palli, Prato

STEFANIA STEFANELLI  
IL PRESENTE-FUTURO DEL GRUPPO 70

1. *La cornice storica*

Correva il 1916 e nel manifesto dal titolo *La cinematografia futurista*, Marinetti, insieme a Corra, Settimelli, Ginna, Balla e Chiti, scriveva:

Nel film futurista entreranno come mezzi di espressione gli elementi più svariati: dal brano di vita reale alla chiazza di colore, dalla linea alle parole in libertà, dalla musica cromatica e plastica alla musica di oggetti. Esso sarà insomma pittura, architettura, scultura, parole in libertà, musica di colori, linee e forme, accozzo di oggetti e realtà caotizzata<sup>1</sup>.

Tra queste parole e gli anni delle neoavanguardie è trascorso quasi mezzo secolo durante il quale l'Italia, con tutto il mondo occidentale, ha attraversato cambiamenti profondi. Tra i molti destinati a condizionare la vita civile italiana fino a oggi, l'affermazione e la penetrazione dei mezzi di comunicazione di massa, in particolare il cinema e la televisione, in tutti gli strati della società, al punto che, con il trascorrere degli anni, l'immagine ha finito per assumere una pervasività superiore a quella della parola.

Così, alla fiducia un po' *naïve* nel potere rivoluzionario di un'immagine filmica che avrebbe dovuto, almeno a parole, inglobare e mischiare pezzi di realtà con effetti sinestetici, si sostituiva nelle intenzioni delle neoavanguardie la volontà di ripartire proprio dai linguaggi – visivi e verbali – dei mezzi di comunicazione di massa per ribaltarne il senso ideologico ormai irrimediabilmente compromesso con il potere. Questo intento comune ha assunto differenti curvature stilistiche; è rimasto però fermo per tutti l'obiettivo di spezzare il circolo vizioso dell'equazione posta da McLuhan<sup>2</sup> che delineava con esattezza il rito collettivo di una fruizione orientata ormai verso la ricezione di codici attraverso i quali passa l'ideologia del sistema dominante. Si poneva dunque il problema del ruolo che il nuovo artista poteva e doveva assumere nel contesto storico e sociale nel quale stava vivendo.

Gli intellettuali di quegli anni si trovavano di fronte a una sfida inedita: linguaggi separati, fino a quel momento praticati separatamente dalla maggioranza degli artisti, si trovavano a convergere non solo nel cinema (che pure ha rappresentato una scuola di pensiero nella quale si sono identificati anche molti scritto-

ri, come nel caso del neorealismo), ma anche nei messaggi presenti nella vita quotidiana (la televisione, la pubblicità, i progetti tipografici delle nuove riviste). I singoli linguaggi venivano perciò vissuti come gabbie, se praticati in maniera esclusiva; gabbie che impedivano all'artista di esprimersi in una lingua davvero contemporanea, necessaria a rappresentare la realtà del suo tempo.

Erano, nella maggior parte dei casi, intellettuali e artisti che avevano iniziato la loro attività come artisti "monolingui": musicisti, pittori, poeti; le opere prime di alcuni membri del Gruppo 70, come Pignotti o Miccini, che avrebbero messo in atto le successive sperimentazioni, sono poesie realizzate mediante il linguaggio verbale, anche se usato in forme innovative. Eppure, tutti loro avvertivano che, per non ritrarsi e soccombere alla sfida del presente, dovevano diventare artisti "multilingui", cioè uscire dai recinti dell'unica lingua praticata, per agire su tutti i linguaggi possibili e creare una sorta di nuova "interlingua".

## 2. Il clima culturale

Già a partire dalla metà degli anni Cinquanta, il clima culturale stava cambiando in tutta l'Italia. Nel 1955 venne fondata a Bologna la rivista «Officina», con Leonetti, Roversi e Pasolini i quali avvertivano con chiarezza che l'esperienza del neorealismo era giunta al termine, anche perché l'impegno degli intellettuali doveva a quel punto confrontarsi con problemi sociali nuovi rispetto a quelli dell'immediato dopoguerra. Lo sperimentalismo fu l'unica temporanea soluzione delineata da Pasolini nei due saggi dal titolo *Il neosperimentalismo e La libertà stilistica*.

Appena un anno dopo, nel 1956, il critico di formazione fenomenologica Luciano Anceschi fondava a Milano la rivista «il verri», raccogliendo intorno a sé alcuni giovani poeti di diversa provenienza e ispirazione, come Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani, Alfredo Giuliani, ai quali si aggiunsero successivamente Nanni Balestrini, Angelo Guglielmi, Antonio Porta; sono i poeti che nel 1961 sarebbero confluiti nell'antologia *I Novissimi* e che avrebbero animato il primo convegno del Gruppo 63 a Palermo, dando luogo a una forma di radicalismo letterario e poetico che trovava il proprio baricentro in una ricerca linguistica totalmente innovativa rispetto al canone. Queste le parole di Giuliani nella *Prefazione 1965* all'antologia:

il primato della struttura, il suo porsi in luogo della rappresentazione, significa che la poesia, anziché offrirsi nel suo insieme come metafora del reale, si costituisce come un altro polo di quel mondo linguistico che tutti scriviamo vivendo<sup>3</sup>.

A Firenze, venne fondata nel 1954 una nuova rivista, «Chimera», diretta da Enrico Vallecchi, sulle cui pagine Mario Luzi denunciava la fine dell'esperienza neorealista; tuttavia, a differenza dalle voci del «verri», per il poeta fiorentino il mutamento degli scenari sociali avrebbe dovuto spingere a una nuova ricerca dell'unità poetica arte-vita, secondo l'ottica dell'ermetismo. Alla rivista, che assunse

subito i toni del post-ermetismo, anche per la presenza in redazione di Betocchi e Parronchi, collaborarono pure Angelo Romanò e Gino Gerola, un nome, quest'ultimo, che ci conduce all'interno di un'altra esperienza letteraria fiorentina, quella della rivista «Quartiere», fondata nel giugno del 1958; Gerola, infatti, fece parte della redazione insieme a Lamberto Pignotti, Sergio Salvi e Giuseppe Zagarrìo. La rivista pose fin dall'inizio il problema dell'impegno dell'intellettuale, senza però sconfessare le tradizioni ermetiche della città che l'accoglieva: l'esperienza della poesia ermetica veniva sottoposta a un riesame critico ma, come dimostrava l'articolo di Zagarrìo su Luzi, più teso all'accettazione che al rifiuto. Contemporaneamente, lo sperimentalismo della poesia contemporanea trovava spazio in un saggio di Gerola su Pasolini.

L'intento di considerare la creazione poetica nelle sue relazioni con la società era l'elemento di coesione tra i componenti del gruppo di «Quartiere»; le divergenze, invece, si manifestarono quando si arrivò ad affrontare il problema della lingua poetica come mezzo concreto per la realizzazione delle comuni finalità. A Zagarrìo che affermava: «la lingua poetica non è e non può essere la lingua della comunicazione intersoggettiva» si contrapponeva Pignotti, affermando che «non esistono un lessico e una sintassi poetica» perché la poeticità non risiede «all'interno degli elementi linguistici [...] ma nella loro finalità e nel loro significato». In una posizione intermedia si collocava Salvi, affermando l'esistenza di «un rapporto concreto e continuo, oltreché dialettico tra il discorso comune e il discorso poetico»<sup>4</sup>.

Evidentemente, l'accordo non poteva continuare: «Quartiere» chiuse temporaneamente e Pignotti e Salvi, insieme a Miccini e Zani, approdarono alla borsaniana «Letteratura» gestendo in autonomia l'inserito «Protocolli» che iniziò le pubblicazioni nel gennaio-aprile 1961. Prendeva l'avvio il percorso non tanto di singoli artisti, già attivi negli anni precedenti, quanto del nascento Gruppo 70.

### *3. Il Gruppo 70 negli anni Sessanta*

Nel corso della gestione di «Protocolli», si aprì una nuova polemica tra Pignotti e Miccini da un lato, ormai orientati chiaramente verso aperture interdisciplinari, e Salvi dall'altro, che pur riconoscendo il valore conoscitivo dell'atto poetico, esitava di fronte al completo abbattimento della barriera tradizionale tra umanesimo e scienza; la nuova divergenza rappresentava un ulteriore momento di chiarificazione per il gruppo ormai prossimo a venire alla luce. Con il 1963 si arrivò così alle prime conclusioni del lavoro svolto negli anni precedenti: la nuova inevitabile scissione del gruppo di «Protocolli» portava alla fondazione di due nuovi inserti, «L'Oggidì» gestito da Salvi e Silvio Ramat e «Dopotutto» coordinato da Pignotti e Miccini. Il primo si apriva con alcune citazioni, tra le quali una di Bernard Berenson che polemizzava contro la falsa pretesa dei «novatori» di inventare qualcosa di diverso dal passato. Il secondo, invece, proponeva in apertura un trafiletto molto esplicito:

Scopo di questa rubrica è di sollecitare, approfondire e valutare reciproci rapporti fra le diverse arti. In senso più largo, «Dopotutto» cercherà di con-

tribuire all'affermazione di una "terza cultura" quale risultante dalle complementari ma spesso incomunicanti culture umanistica e tecnico-scientifica. Di conseguenza convergeranno i contributi di cultori delle diverse arti e discipline interessati a tale problematica<sup>5</sup>.

Insomma, le parole chiave della ricerca artistica erano *interdisciplinarietà*, *interartisticità* e *tecnologia*.

Non sarà inutile ricordare che l'ambiente fiorentino, oltre alla vivacità dei dibattiti e delle manifestazioni letterarie, era in quegli anni sede di una Facoltà di Architettura molto aperta alle nuove problematiche: vi tennero corsi di semiotica Umberto Eco, poi Lamberto Pignotti e Egidio Mucci. E proprio la semiotica, intesa come scienza della comunicazione, cioè l'attività umana che è alla base di ogni forma di socialità, avrebbe offerto un cospicuo supporto intellettuale per dare forma razionale alle intuizioni degli artisti.

Il primo convegno degli artisti d'avanguardia, svoltosi il 24-26 maggio 1963 al Forte Belvedere di Firenze, non a caso, prese il titolo di *Arte e comunicazione*; vi parteciparono studiosi delle più disparate provenienze: oltre al nucleo fondatore del gruppo, composto da Eugenio Miccini, Luciano Ori, Lamberto Pignotti – ai quali si aggiunsero successivamente Lucia Marcucci e Ketty La Rocca –, erano presenti critici letterari, come Gianni Scalia, critici d'arte, come Gillo Dorfles e Cesare Vivaldi, semiologi, come Umberto Eco e Aldo Rossi, musicisti, come Giuseppe Chiari e Roman Vlad, pittori, come Silvio Loffredo e Antonio Bueno. C'era anche un gruppo rappresentativo del «verri», costituito da Luciano Anceschi, Renato Barilli, Elio Pagliarani, ed era presente perfino uno studioso di patologia della comunicazione come Agostino Pirella. Con queste parole, Pignotti spiegava il senso del convegno ai lettori del quotidiano fiorentino «La Nazione»:

Per la prima volta la questione dell'avanguardia fu collegata alla teoria della comunicazione, allo strutturalismo, all'indagine comparata sui modelli di cultura. [...] Se il convegno del Gruppo 70 riuscì a mettere a fuoco alcuni interessanti temi di fondo relativi al rapporto tra avanguardia e comunicazione non pervenne, né intendeva pervenire, a conclusioni di tipo unitario. Anche perché esso, più che la rappresentazione del raggruppamento razionalistico e comunicativo in seno all'avanguardia volle risultare una specie di fronte delle avanguardie, differenziato e contrapposto a tutti quei gruppi culturali (spesso veri e propri gruppi di pressione culturale) che in varia misura professavano un'arte tradizionale<sup>6</sup>.

Fu in quella occasione che gli artisti fiorentini si costituirono in gruppo, assumendo il nome con il quale si sarebbero contraddistinti, un nome «che si richiamava appunto a un futuro non troppo avveniristico ma anzi alle porte»<sup>7</sup>: il Gruppo 70.

Per ricostruire un circolo virtuoso tra la poesia e il pubblico contemporaneo, il primo problema che gli artisti si posero fu quello di individuare e analizzare l'universo culturale in cui si muoveva il destinatario. Ma ricostruire il codice culturale di una società significa anche ricostruirne il codice linguistico, non tanto a livello grammaticale di *schema*, quanto a livello di *uso*, dunque osservando prio-

ritariamente il contesto storico nel quale il linguaggio viene impiegato, secondo l'intuizione già espressa da Pignotti nelle pagine di «Quartiere», secondo cui «la nozione di letteratura tende a un rinnovamento più per l'incalzare dei processi extraletterari che per l'effetto diretto di movimenti letterari»<sup>8</sup>.

A proposito di lingua e contesto storico, negli stessi anni riprendeva forza quel dibattito che nei secoli passati ha avuto in Italia illustri protagonisti; si riaccendeva una «nuova questione della lingua»<sup>9</sup>, nella quale Pasolini e Pignotti sostenevano tesi contrapposte: mentre il primo censurava il sopravvento di una lingua egemonizzata dai processi culturali del cosiddetto triangolo industriale, Pignotti riteneva che il fenomeno non andasse rifiutato ma guidato, funzionalizzando questo linguaggio all'azione poetica. È naturale quindi che il vettore fondamentale della ricerca artistica del Gruppo 70 fosse quello dei linguaggi tecnologici. Al momento, si parlava di «poesia tecnologica», come quella di Pignotti e Miccini e di «pittura tecnologica», come quella di Ori e Bueno. Ciò che accomunava queste due forme espressive, ancora per poco tempo separate, era il prelievo dal loro contesto di sintagmi (verbali o visivi) di origine giornalistica, televisiva, pubblicitaria, sportiva, e la loro collocazione in sede poetica o pittorica, in un processo di decontestualizzazione e ricontestualizzazione che dava luogo alla risemantizzazione dell'atto di *parole*.

Un altro punto di riferimento nei lavori del convegno fu il concetto di interartisticità. L'impronta stilistica delle opere si poneva in un'area di confine tra i differenti codici tradizionali, quello verbale e quello visivo innanzi tutto, ma anche tra questi e il codice musicale, alla ricerca di un linguaggio che non si identificasse con nessuno di quelli già esistenti ma che tendesse a crearsi un spazio autonomo nel quale tutti interagissero per una unica significazione. Si approdò per questa via a eventi come *Poesie e no*, uno spettacolo assolutamente informale tenuto nel 1964 al Gabinetto Vieusseux di Firenze, curato da Miccini e Pignotti che ne erano anche gli attori, insieme a Lucia Marcucci e Antonio Bueno. Nello spettacolo, la lettura di poesie tecnologiche e la proiezione di diapositive di opere visuali si alternavano a audizioni di musica leggera e classica, letture di quotidiani, azioni pittoriche.

La prima mostra collettiva del Gruppo 70, alla Galleria Quadrante di Firenze nel dicembre 1963, si intitolava significativamente *Tecnologica*: fu l'occasione per la prima comparsa ufficiale di composizioni che assunsero il nome di «poesia visiva», quella forma d'arte che divenne lo strumento privilegiato per l'espressività del gruppo. D'altra parte, l'intento interartistico era ormai esplicito dato che, in questa stessa mostra, anche i musicisti Sylvano Bussotti e Giuseppe Chiari esponevano spartiti musicali contaminati con pittura e poesia e i pittori Antonio Bueno, Silvio Loffredo, Alberto Moretti si ponevano il problema del superamento della Pop Art e del New Dada per una nuova arte verbovisiva. Proprio dalla prima, infatti, sembrava scaturire lo stimolo a creare messaggi artistici assumendo icone della contemporaneità. Ma un altro polo di confronto dialettico fu quello dell'arte concettuale e concreta nell'ambito della quale si stavano sviluppando esperienze significative anche in Italia; si trattava di superare quel tipo di realizzazioni in cui la parola perdeva il proprio valore di segno bipolare significante/significato per ridursi a puro significante dotato di una funzione iconica. Con la poesia visiva,

invece, si cercava di strutturare un codice alternativo in cui tra segno iconico e segno verbale esistesse un rapporto di complementarità ma anche di reciproca autonomia. La riflessione riguardava quel territorio franco tra scrittura e pittura del quale le avanguardie si appropriarono intuendone le possibilità espressive: l'antologia *Poesie visive*, curata da Pignotti<sup>10</sup>, raccolse esperienze sia del Gruppo 70, sia del Gruppo 63 rappresentato da Balestrini, Giuliani e Porta, sia di personalità che testimoniavano l'esistenza di ricerche analoghe in aree geografiche diverse, come quella napoletana di «Linea Sud».

Il convegno successivo, tenutosi nel 1964, si intitolava *Arte e tecnologia*<sup>11</sup>: le proposizioni-base che emergevano nella relazione introduttiva (quasi un manifesto) di Pignotti puntualizzavano una volta per tutte i termini entro cui si sarebbe svolta anche la futura ricerca del Gruppo: il rapporto diretto tra operazione estetica e società tecnologica di massa; l'assunzione dei linguaggi tecnologici in funzione demistificante; l'interdisciplinarietà e l'interartisticità. Il programma era denso ma ben congegnato: nella prima giornata, dopo le relazioni introduttive di Pignotti e Miccini, ci furono quattro comunicazioni – di Gillo Dorfles, Maurizio Kagel, Aldo Rossi, Umberto Eco – che nei due giorni successivi vennero discusse dai partecipanti; il tutto era intervallato da audizioni di musica d'avanguardia e letture di testi poetici. Come è naturale, sulla relazione di Rossi, di argomento specificatamente letterario, si concentrarono gli interessi di critici come Anceschi, Barilli e Angelo Guglielmi e di poeti come Balestrini, Giuliani, Pagliarani: il che sottolineava le continue interazioni fra il Gruppo 70 e il Gruppo 63.

Il coinvolgimento diretto dello spettatore-destinatario e, in ultima analisi, il suo scambio di ruolo con l'emittente del messaggio, è stato uno dei punti salienti della ricerca del Gruppo: fatto, questo, confermato dalla diversa strutturazione del terzo convegno, nel 1965, organizzato come una specie di manifestazione permanente – le iniziative si articolavano nei mesi di maggio, giugno, luglio – nella sede di due Gallerie d'Arte nel centro di Firenze. La dilatazione temporale e la più intima connessione col tessuto urbano della città permisero al convegno di prospettarsi come un dialogo aperto con la popolazione, non più ristretto agli addetti ai lavori come al Forte Belvedere, dove si erano svolti i due precedenti convegni. Alla fine del 1965, sempre a Firenze, venne allestita la mostra *Luna-Park*, “mostra-spettacolo” all'insegna della interartisticità: insieme ai quadri esposti, ai “soprammobili” di Miccini, alle “poesie auditive” di Pignotti, venne presentata l'opera *Preistoria contemporanea*, in cui l'intervento dello spettatore dava voce a cinque giganteschi personaggi, realizzati da Bueno, Moretti e Raffaele, per mezzo dei fumetti curati da Pignotti; le musiche erano di Bussotti e Chiari; Loffredo partecipava con i suoi “film-collages”.

Infine, un'altra importante iniziativa fu la fondazione da parte di Eugenio Miccini della rivista di cultura contemporanea «Tèchne»; la redazione, agli inizi costituita da Gianni Broi, Egidio Mucci e Pier Luigi Tazzi, venne in seguito allargata a Gregorio Scalise e Lino Centi. Ne vennero pubblicati diciannove numeri tra il 1969 e il 1976; la veste tipografica, rigorosamente artigianale, era costituita da pagine dattiloscritte sul solo *recto* che evocavano i famosi ciclostilati del '68. Mi piace ricordarla con le parole di un attento osservatore della cultura fiorentina:



«Techne», arrivata finora al numero 13, proviene dalla neoavanguardia (Gruppo 70) e si è caratterizzata come un agile bollettino di informazione nel campo della “comunicazione estetica” (poesia visiva e arti visive in genere, controinformazione politico-culturale, teatro underground). Riprendendo temi dada e surrealisti ha fatto un uso “ludico” e dissacrante dei linguaggi dell’avanguardia allo scopo di ricostruire «l’unità scissa dell’uomo... di svegliare i sensi e l’immaginazione... di rivoluzionare l’ordine dei comportamenti». Alla rivista si affiancano i Quaderni (ne sono usciti finora 42) e, fino a poco tempo fa, un centro di documentazione. Essa ha l’indubbio merito di informare puntualmente su tutto quanto si produce nel mondo in questo campo, attraverso l’inserimento nella rivista di volantini, manifesti, cataloghi di mostre, documenti, ecc.<sup>12</sup>

#### 4. *La poesia visiva*

La prima fase del Gruppo 70 appare oggi tutto sommato abbastanza unitaria non soltanto nelle proposizioni programmatiche ma anche nelle direttrici stilistiche: l’accostamento arbitrario di materiali prelevati dai codici tecnologici si realizza infatti nel cosiddetto “collage largo” che caratterizza la gran parte delle opere verbovisive. D’altra parte, una sorta di collage, o meglio di “citazionismo”, viene praticato anche nella poesia lineare – la “poesia tecnologica”, appunto – da quei componenti del gruppo che non dimenticano le loro ascendenze letterarie; il parallelismo tra le due operazioni è confermato anche da questa testimonianza di Adriano Spatola:

La nozione di collage largo si riallaccia a quella di una poesia tecnologica, e cioè di una poesia “scritta nella lingua di oggi e nella lingua di tutti”, le cui radici affondano nel terreno extraletterario delle comunicazioni di massa. [...] Il poema-collage tecnologico usa stilemi verbali o visuali di dominio pubblico, ma, come si è visto, con volontà distruttiva<sup>13</sup>.

Al principio, nel collage largo prevale l’accostamento-scontro di materiali iconici e verbali tratti in prevalenza da quotidiani, rotocalchi e pubblicità; il codice verbale è ancora dotato di notevole forza: sono opere che vanno lette, oltre che guardate. Per esempio, la scritta «Un lusso per pochi» che compare sulla pubblicità di un’automobile si lega contestualmente alla scritta «LA LEGGE DEL NAPALM», ritagliata dall’autore – Luciano Ori – e incollata sulla pagina e l’accostamento genera un effetto di tragica ironia<sup>14</sup>. In *Arte tecnologica*<sup>15</sup>, è quasi un manifesto di poetica quello che Miccini affida al collage di ritagli di giornale («Seguite il progresso con IL NUOVO/ stile di oggi...»). Spesso, le opere dei poeti visivi mettono l’accento su avvenimenti di attualità che vengono investiti di una forte carica polemica proprio grazie all’accostamento verbo-visivo: è il caso di Ketty La Rocca<sup>16</sup> che provoca un cortocircuito tra l’immagine di un soldato americano e quella di due bambini vietnamiti in fuga dalle bombe, mediante la scritta volutamente ambigua «BIANCO NAPALM», incollata sull’immagine. In una sua opera, Lamberto Pignotti<sup>17</sup> fa emergere l’immagine di Fanfani ed evoca

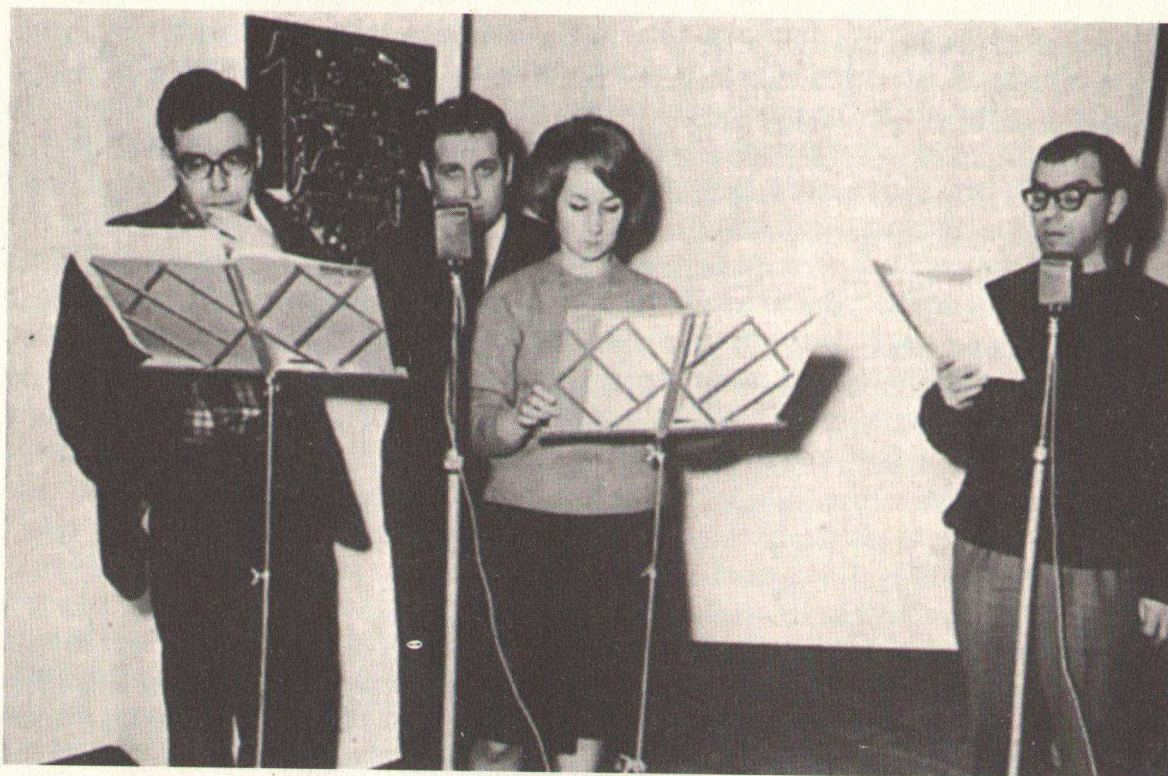


Fig. 1: Da sinistra a destra: Lamberto Pignotti, Emilio Isgrò, Lucia Marcucci, Eugenio Miccini

nella parte verbale («trionfa la linea nuova / degli italiani / DA SCHIAFFI») il tono dello slogan pubblicitario. Ed è proprio mediante l'accostamento parola-immagine che Lucia Marcucci e Ketty La Rocca<sup>18</sup> prendono di mira la mistificante insensatezza dei rotocalchi femminili.

Negli anni immediatamente successivi alla sua fondazione, il Gruppo 70 ebbe contatti con artisti italiani che stavano conducendo sperimentazioni analoghe. Nel 1966, alla Feltrinelli di Milano, Emilio Isgrò, con l'Editore Sampietro, organizzò una mostra di poesia visiva alla quale parteciparono vari esponenti del Gruppo 70 (fig. 1). Isgrò, proprio in quegli anni, si cimentava con il linguaggio pubblicitario, ma soprattutto esordiva con le sue famose "cancellature" che paradossalmente potenziavano la scrittura negandola<sup>19</sup>. In quegli stessi anni, autore di raffinate operazioni sulla scrittura era l'artista napoletano Luciano Caruso; e ancora in area napoletana, Stelio Maria Martini realizzava arguti collage<sup>20</sup>.

Dopo un primo momento in gran parte rivolto a cambiare di segno alle connotazioni del linguaggio massmediatico, a combatterlo con le sue stesse armi secondo un preciso programma di «guerriglia semiologica» (per usare le parole di Pignotti), la poesia visiva si allarga a comprendere le immagini che costituiscono una sorta di codice visivo della quotidianità:

Consapevole che sono i linguaggi istituzionali, più dei mass-media, i reali anticorpi di ogni sistema, capaci di costante azione immunizzante contro i più radicali processi di modificazione sociale, la Poesia visiva passa dalla guerriglia semiologica all'appropriazione dei codici di tutte le diverse aree di comunicazione e di espressione artistica<sup>21</sup>.

È dunque il momento del recupero e della ricontestualizzazione di codici iconici "minori" che delineano il panorama dell'immaginario visivo di massa, all'interno del quale ogni autore costruisce un proprio percorso. Fino dai primi anni Sessanta, Miccini gioca con i rebus<sup>22</sup> che comunicano messaggi tramite labirinti di senso ricostruibili solo attraverso l'interazione tra parola e immagine – un percorso che arriva, alla fine degli anni Settanta, alla serie *Eros & Ares* che contrappone conflittualmente le cartoline postali scritte da due innamorati durante l'ultima Guerra mondiale, ai bollettini di guerra pubblicati nei giornali di allora. Maruccci traccia parole con vernice colorata sulle "civette" dei quotidiani<sup>23</sup>. Pignotti apre con l'esibizione dei francobolli postali una propria linea di ricerca; nel 1977, pubblica la *Biblia Pauperum*<sup>24</sup>, recuperando per questa via l'iconografia popolare sia laica che religiosa, ma anche una modalità di significazione, quella dei fumetti, tanto radicata nella cultura novecentesca. Ori interviene con la scrittura su scontrini, conti di albergo o di autogrill usurati dal tempo e per questo esibiti<sup>25</sup> con una ispirazione che partecipa sia dell'intuizione dadaista dell'*objet trouvé* che dell'aria crepuscolare che emana dall'oggetto-ricordo. Colpiscono infine lo spettatore in maniera volutamente violenta le esibite "foto segnaletiche" della serie *Identificazioni politiche* di Sarenco (1971), che rievocano oggi il clima degli anni di piombo.

Appare dunque chiaro che uno dei codici iconici più frequentati dalla poesia visiva è quello fotografico: ma non si tratta soltanto delle foto dei rotocalchi che entrano nel collage largo, come si è visto fin qui. Nel corso degli anni Settanta, con il diffondersi della poesia visiva a livello internazionale (è del 1974 la fondazione del Gruppo internazionale di poesia visiva), la fotografia assume un ruolo particolare nel dare luogo a nuove modalità di rapporto tra parola e immagine. Esistono, naturalmente precedenti italiani, come le già citate "foto segnaletiche" e altre opere di Sarenco; le scritte manuali, anche multicolori, su foto di giornali che Pignotti pratica fino dal '69 in serie come *Souvenir* e *Journal*; le istantanee sulle quali interviene con la macchina da scrivere Franco Vaccari. E tuttavia, il passaggio dal collage alla tela emulsionata e l'ampliarsi del ventaglio delle tecniche a disposizione, pur senza alterare quel rapporto di solidarietà tra parola e immagine già instauratosi nelle prime opere del Gruppo 70, arricchisce il potenziale espressivo degli artisti che tale rapporto interpretano ormai in maniera personale, secondo quella «unità stilistica» della quale parla Ori, che promuove il libero sviluppo delle poetiche individuali. La tecnica della scritta sulla foto si allontana dal carattere di didascalia ironica e chiave di lettura dell'immagine, tipico dei primi collage del Gruppo 70, per una integrazione reciproca che mira alla sempre più ricercata simbiosi tra parola e immagine.

In Jirí Valoch, la scritta apposta sulla foto tende alla nominazione dell'oggetto, ossia alla ricerca di una identificazione tra segno verbale e segno visivo, fino a testimoniare fotograficamente questa identità nella serie *Poetica* (1974) che racconta per immagini come la distruzione di una pietra sulla quale è scritto manualmente «wora» (parola) corrisponda alla distruzione della parola stessa (fig. 2). Il rapporto tra il segno, sia verbale che iconico, e il suo referente è volutamente messo in rilievo da Ketty La Rocca: la sequenza fotografica *Senza titolo* (1972-'73), tratta da un video, testimonia attraverso momenti successivi il pro-

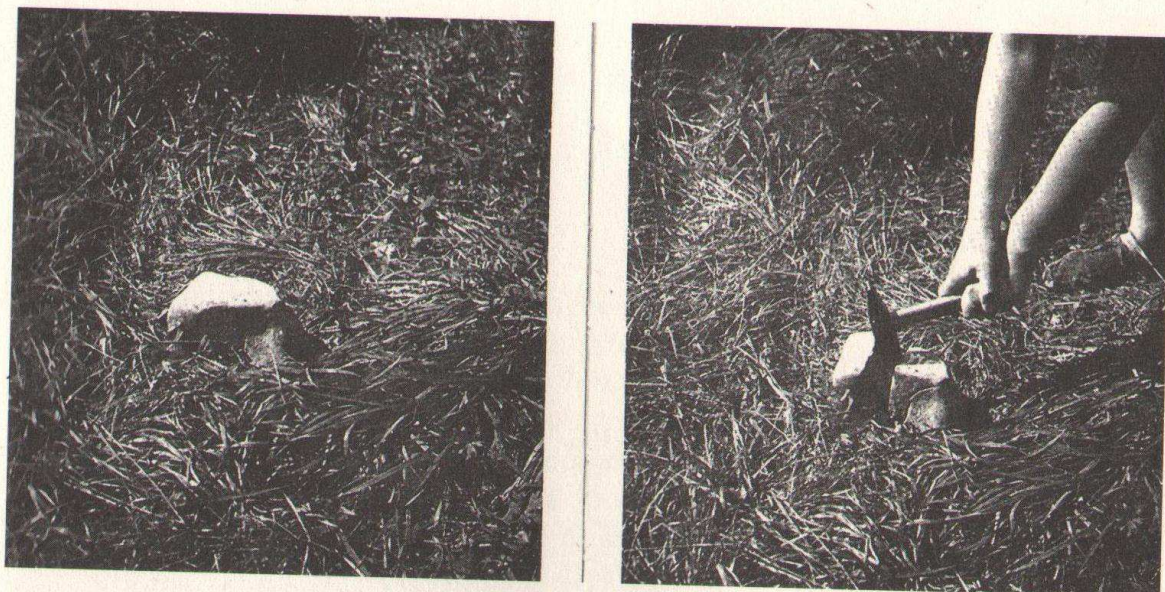


Fig. 2: Jirí Valoch, *Parola*, 1974

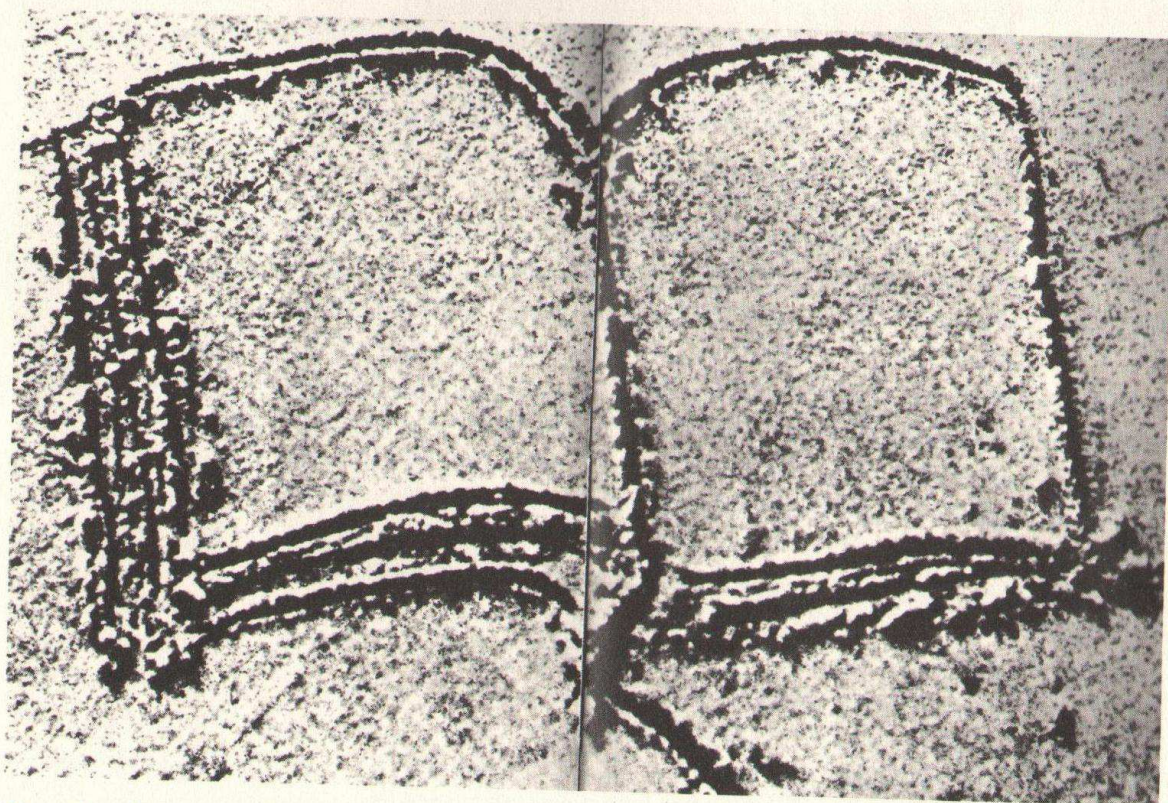


Fig. 3: Jean François Bory, *Dopo l'eternità*, 1974

cesso che, partendo dall'oggetto (qui, le mani), arriva alla sua concettualizzazione (qui, i contorni delle mani ricalcati da linee di scrittura manuale). L'introduzione del videotape dimostra il recupero di una dimensione temporale nella successione narrativa, come nella serie di Jean François Bory dal titolo *Dopo l'eternità* (1974) dove si racconta per immagini successive il fluire nello spazio di un libro aperto e del suo patrimonio di parole. Al termine dell'avventura, il libro scompare e resta soltanto il suo segno (fig. 3).

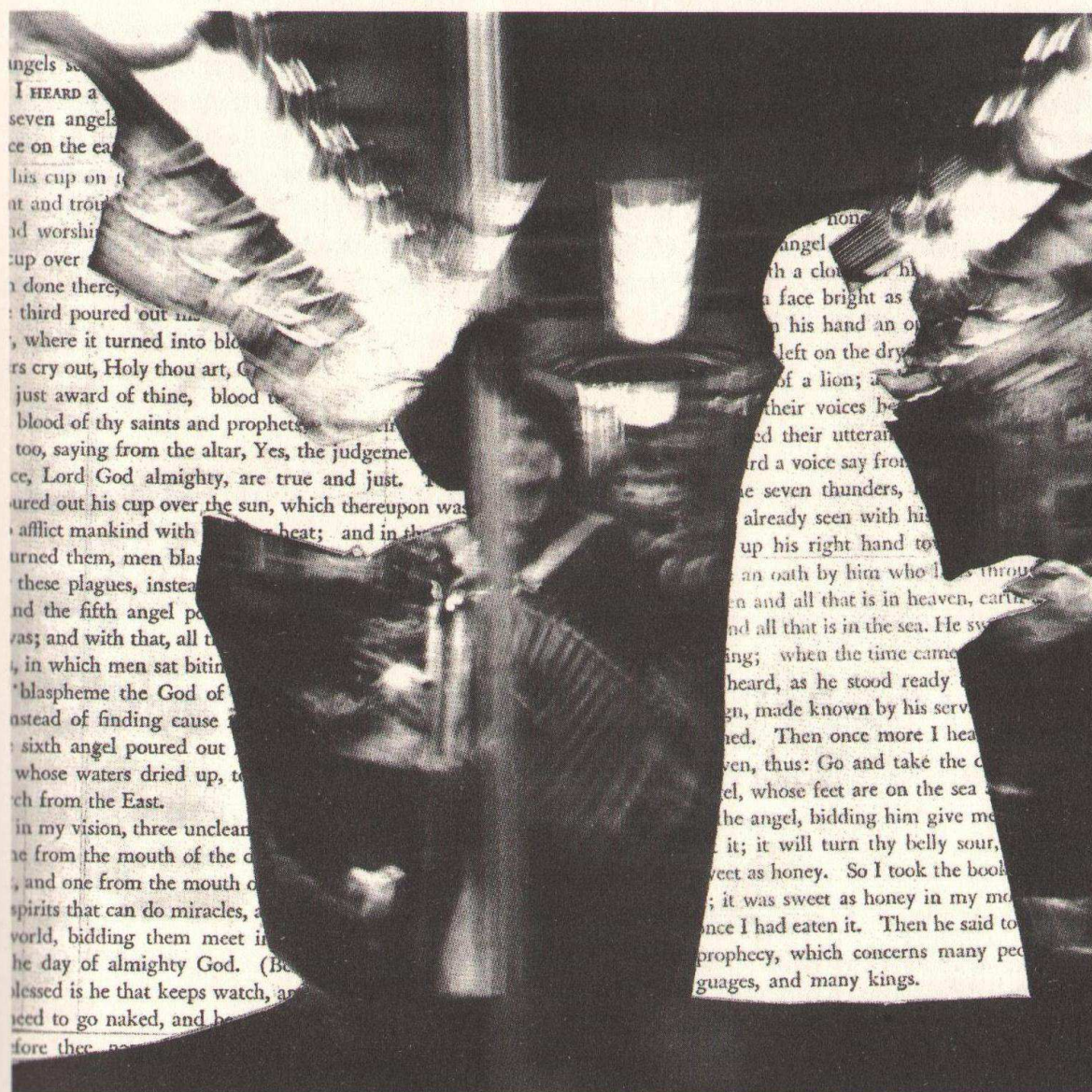


Fig. 4: Alain Arias-Misson, *Apocalypse*, 1976

Nell'interazione tra parola e immagine fotografica, di frequente è la prima a svolgere un ruolo di semantizzazione della seconda: nella serie *Poetry gets into life* (1975), Miccini esibisce una serie di luoghi dell'immaginario visivo che connotano poeticità, come la foto di un tramonto sul mare o quella della passeggiata nel bosco di due innamorati. Su tutte, la frase volutamente ambigua che dà il titolo alla raccolta: chiave di lettura o interpretazione ironica? In altri casi, il procedimento di significazione si attua mediante sottrazione: le cancellature della fotografia alludono alle smagliature del reale e la parola, laddove l'immagine cede, sembra affiorare alla ricerca di una significazione inedita: è il caso di certe realizzazioni di Alain Arias-Misson, come *Apocalypse* 1976, in cui l'immagine fotografica, volutamente sfocata o addirittura slabbrata, si apre in spazi stracciati che lasciano intravedere le parole (fig. 4). Mi sembra che anche per questo autore si possa parlare di quella «crisi di fiducia costruttiva» di cui parlava Paolo Fossati<sup>26</sup> a proposito di Pignotti il quale, nelle sua serie *De composizione* della seconda metà degli

anni Settanta, provoca una sottrazione di senso sull'immagine mediante abrasioni. Molte di queste poesie visive, anche se non tutte, hanno per soggetto l'immagine femminile quale viene proposta dalle foto dei rotocalchi, che risulta seminascosta ma non deturpata dalla cancellatura; il passo successivo, in *Visibile invisibile*, tende a restituire all'immagine della donna la sua integrità emergente dalla nebbia delle abrasioni. In questi casi, l'elemento di novità è dato dal fatto che, in maniera insieme analoga e differente rispetto a Arias-Misson, la scritta emerge da momenti di amnesia o di rimozione dell'immagine, quasi una mano facesse schermo agli occhi per udire di nuovo la voce.

#### Note

- <sup>1</sup> F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1990<sup>2</sup>, p. 140.
- <sup>2</sup> Cfr. M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, il Saggiatore, 1967.
- <sup>3</sup> A. GIULIANI, *Prefazione 1965*, in *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di A. Giuliani, Torino, Einaudi, 1972<sup>3</sup>, p. 12.
- <sup>4</sup> Il dibattito è stato ripubblicato in L. PIGNOTTI, *Note sul linguaggio poetico*, in ID., *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Roma, Lerici, 1968, pp. 14-19.
- <sup>5</sup> Cfr. «Letteratura», n. 67-68, 1964, p. 144.
- <sup>6</sup> L. PIGNOTTI, *Gruppi e convegni. Le novissime armi*, «La Nazione», 27 agosto 1965.
- <sup>7</sup> Ibidem.
- <sup>8</sup> L. PIGNOTTI, *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, cit., p. 8.
- <sup>9</sup> Rinvio al volume che, in quegli anni, rese esaustivamente noti i termini del dibattito: *La nuova questione della lingua*, a cura di O. Parlangeli, Brescia, Paideia, 1971.
- <sup>10</sup> Cfr. *Poesie visive*, a cura di L. Pignotti, Bologna, Sampietro, 1965.
- <sup>11</sup> Gli interventi vennero pubblicati in «Marcatrè», n. 11-12-13, 1965, p. 104 e sgg. Nello stesso numero della rivista veniva pubblicato anche un ampio resoconto del secondo Convegno del Gruppo 63 a Reggio Emilia, al quale parteciparono anche esponenti del Gruppo 70 (p. 36 e sgg.).
- <sup>12</sup> L. PIANTINI, *Il poeta in ciclostile cerca spazio*, «Paese Sera», 10 luglio 1975.
- <sup>13</sup> A. SPATOLA, in *Poesia elo poesia*, a cura di E. Miccini, Brescia-Firenze, Edizioni Sarmic, 1972, s.p. In tempi più recenti, Martina Corgnati ha affermato opportunamente: «La poesia lineare si pone in parallelo rispetto alla poesia visiva praticata in contemporanea da Pignotti: sul piano della tecnica e delle intenzioni non si rinviene infatti nessuna reale e profonda soluzione di continuità» (*Dalla poesia tecnologica alla poesia visiva e oltre*, in *Lamberto Pignotti*, Catalogo, Varese, Adriano Parise, 1996, p. 16).
- <sup>14</sup> L. ORI, *La legge del Napalm*, 1966.
- <sup>15</sup> E. MICCINI, *Arte tecnologica*, 1963.
- <sup>16</sup> K. LA ROCCA, *Bianco Napalm*, 1966.
- <sup>17</sup> L. PIGNOTTI, *Italiani da schiaffi*, 1964.
- <sup>18</sup> Vedi per es. L. MARCUCCI, *È guerra d'eroi*, 1964 e K. LA ROCCA, *Vergine*, 1964-'65.
- <sup>19</sup> Cfr. E. ISGRÒ, *Poesia Volkswagen*, 1964 e ID., *Cancellatura*, 1964.

- <sup>20</sup> Cfr. L. CARUSO, *Cuore*, 1965 e S.M. MARTINI, *Una lezione per l'Occidente*, 1964.
- <sup>21</sup> L. ORI, *Testo introduttivo a La poesia visiva (1963-1979)*, Catalogo a cura di L. Ori, Firenze, Vallecchi, 1979, p. 11.
- <sup>22</sup> Cfr. E. MICCINI, *De his rebus sperandum*, 1964.
- <sup>23</sup> Cfr. L. MARCUCCI, *C'era una volta*, 1971.
- <sup>24</sup> L. PIGNOTTI, *Biblia Pauperum*, Roma, Edizioni Elle Ci, 1977.
- <sup>25</sup> Cfr. L. ORI, *E mi ricordo che*, 1975.
- <sup>26</sup> Cfr. P. FOSSATI, in *Lamberto Pignotti*, cit., p. 201.

ΤΕΧΝΗ, ἡς, ἡ, abilita, dest... a pa...  
eità, così meccanica com... sti...  
rito || arte, mestiere || ogn... one,  
scienza || prodotto, lav... pera  
d' arte || scaltrezza, astu... gan-  
no, gherminella, frode, a... || di-  
sposizione, apparecchio, es... ente,  
ripiego, modo, mezzo. πρ... ἐχνη,  
in nessuna maniera, ass... ente  
no. ἰδέη τέχνη, in modo... di-  
rettamente.  
τεχνήεις, εσσα, εν, lavora... stre-  
volmente, con molta art...  
τεχνηέντως, Avv. con art... peri-

\* 50123 \* FIRENZE \* piazza Madonna Aldobrandini, 8 \* tel. 275759 \*

\* art. v. lavo - plastr. by \* esp. in art. \* mont. \* in. m. \* redazioni: Firenze \* tel. 4 rel. 294289 \*





## EDITORIALE

La cultura mondiale è malata di filologismo, di moralismo, di accademismo. La bufera della contestazione, seppure con i suoi inevitabili schematismi e le sue generalizzazioni, ne ha aumentato le frustrazioni, rimettendo quasi tutto in discussione, profanando tutte le più robuste mitologie, le istituzioni, i "sacri" luoghi. I giovani, studenti o operai, che hanno avuto - come dice Lu kàcs - più tattiche che strategie realmente capaci di previsioni, di prospettive, hanno disordinatamente tentato di diventare protagonisti di qualcosa. Stanati dai loro gabinetti, professori e politici, teologi e cattedratici, sindacalisti e specialisti di ogni disciplina sono stati portati "in piazza", a contatto con problemi o aspetti della "cultura" che non avevano, o che avevano malamente calcolato.

Ma la bufera è ormai finita, o almeno i roghi innalzati nelle piazze si sono spenti lasciando il posto a ripensamenti e riflessioni personali, ad atteggiamenti meno contraddittori e più meditati, ma anche meno "eroici". Il ritorno all'ordine, tuttavia, ha preso un andamento più agevole, più cauto, e il potere ha fatto i conti, più o meno demagogicamente, con la contestazione.

Ma tutti siamo oramai più impazienti, più imprudenti di prima. Per limitarci ad un esempio non certamente marginale, l'industria editoriale, nonostante le sue tecniche raffinate e i suoi apparati, appunto industriali (rapidi, tempestivi) è diventata quasi anacronistica, ha stentato a reggere il passo, scavalcata da chi aveva ed ha qualcosa di dire subito e comunque, fuori dai compromessi e dalle gerarchie, nonché dalle pedanterie del cosiddetto "establishment".

In piazza, nelle fabbriche, sui muri, nelle case, nelle librerie, per le strade, fuori dai canali di distribuzione ufficiali, hanno circolato cartelli, volantini, appelli, comunicati, cartelloni, di spense, ecc. Una specie di editoria fatta in casa, artigianale, più o meno clandestina, senza problemi di stile, ma immediata, tempestiva. Le tecniche umili di stampa hanno avuto il loro momento epico, generando quasi il sospetto per la carta stampata-bene.

Nelle università i libri erano quasi scomparsi: ci si preoccupava più di parlare della vita degli studenti e della società, più che di studio. Il libro poteva aspettare: era il momento del ciclostile; alla stampa qualificata, si preferiva pur sempre il giornaletto: lì, in quel foglio male stampato si sapeva che c'era qualcosa di nuovo e il nuovo non poteva che disertare gli strumenti e le tecniche del potere, alle quali restava di competenza il consueto.

Così, una questione di pura necessità prendeva gli aspetti di una scelta politica, la semiologia generava l'ideologia o viceversa. La rivista "Tèchne" è nata non da questa situazione, ma certamente da queste considerazioni spinta a realizzare quello che da tempo avevo in mente: contro l'industria editoriale, così pigra e afflitta da troppe, calcolate cautele e da non meno meditate sordità verso certi problemi effettivamente contemporanei, occorreva mettere insieme dei fogli agili, raccattati qua e là, tra chi ha deliberatamente costituito quello schieramento underground che rifiuta l'ufficialità e i suoi rituali, per la necessità di partecipare alla vita culturale d'oggi, di identificarsi con l'attuale, con le cose e i fatti quotidiani, contro i comuni modi di pensare e di agire; "Tèchne" punta, quindi, sul gesto immediato, sul pronto intervento, sulla volontà di vincere le difficoltà economiche e le altre barriere che si pongono alla comunicazione; scavalcare l'industria editoriale e opporgli queste edizioni (accanto alla rivista, pubblichiamo una collana di "quaderni", che raccolgono opere, certamente più elaborate e meditate, ma anche esse da mettere subito in circolazione) che non avrebbero o che non vogliono avere una diversa strada, diversi canali di circolazione. Iniziative simili ce ne sono in altre parti d'Italia e soprattutto all'estero; l'elenco sarebbe non lungo ma pletorico in questa sede. Ed è con questi centri culturali militanti che il dialogo si è fatto più serrato, gli scambi più fitti. Questa attività editoriale "minore", artigianale, sarà certamente l'esempio di una comunicazione più ristretta, forse, ma anche più personalizzata, più qualificata, e, per gli scopi che si propone, anche più efficace.

Eugenio Miccini

#### LEITARTIKEL

Die Kultur der ganzen Welt leidet unter Philologismen, Moralismus und unter Akademismus. Der Sturm der "Contestation" - und sei es auch mit seiner unvermeidlichen Schematik und seinen Verallgemeinerungen - hat die Frustration erhöht, indem er fast alle Dinge wieder in Frage stellte und die robustesten Mythologien, Institutionen und "heiligen" Orte entweihte. Die jungen Studenten oder Arbeiter, die wie Lukàcs sagt eher im Besitz von Taktiken als von Strategien mit einer realen Zukunft gewesen sind, haben in planloser Weise versucht, die handelnden Personen eines Ereignisses zu werden. Professoren, Politiker, Theologen und Würdenträger, Gewerkschaftler und Spezialisten aller Disziplinen wurden aus ihren Höhlen hinaus auf die Plätze getrieben, wo sie in Kontakt mit Problemen oder "Kulturellen" Aspekten kamen, die sie garnicht oder nur schlecht kalkuliert hatten.

Aber der Sturm hat sich inzwischen gelegt oder zumindestens sind die Scheiterhaufen auf den Plätzen verlöscht; übriggeblieben sind Nachdenklichkeit und persönliche Reflektionen, weniger widerspruchliche, fundiertere, aber auch weniger "heroische" Stellungnahmen. Die Rückkehr zur Ordnung geschieht nunmehr mit Behutsamkeit und die Mächtigen haben mit mehr oder weniger Demagogie mit der herausfordernden Seite abge-

rechnet. Aber wir sind noch ungeduldiger und unvorsichtiger als vorher geworden.

Begnügen wir uns mit einem sicherlich nicht belanglosen Beispiel: Die Verlagsindustrie ist trotz der raffinierten Technik ihres industriellen (schnellen und stürmischen) Apparates fast zu einem Anachronismus geworden, sie hat Mühe Schritt zu halten und wird von all denen aus dem Sattel gehoben, die hier und jetzt etwas zu sagen hatten oder haben, ausserhalb der Kompromisse und Hierarchien, jenseits der Pesanterien des sogenannten "Establishments".

Auf den Plätzen, in den Fabriken, an den Mauern, in den Häusern, in den Büchereien und ausserhalb der offiziellen Kommunikationswege sind Plakate, Flugblätter, Aufrufe, Mitteilungen, Manuskripte usw. erschienen und von Hand zu Hand gegangen; - eine Art Verlagswesen in Heimarbeit, mehr oder weniger Klandestin, ohne Stilprobleme, aber spontan und rasch. Dies war die historische Aera primitiver Druckmethoden, perfekt bedrucktes Papier wurde beinahe mit Argwohn angesehen. In den Universitäten waren die Bücher quasi verschwunden, denn man beschäftigte sich mehr mit den Lebensfragen der Studenten und der Gesellschaft, als mit dem Studium. Die Bücher konnten warten, dies war der Moment der Vervielfältigungsapparate; der qualifizierten Presse zog man stets die Flugblattzeitung vor: dort, auf schlecht gedruckten Blättern, so wusste man, gab es das Neue, und dieses Neue konnte garnicht anders als die Mittel und Techniken der Mächte zu verachten, die für das Überkommene kompetent waren. So erhielt eine reine Notwendigkeit den Aspekt politischer Stellungnahme, die Semiotologie erzeugte die Ideologie und umgekehrt. Die Zeitschrift "Tèchne" ist nicht in dieser Situation entstanden, aber sicherlich aus diesen Erwägungen, dazu angetrieben, einen schon länger gefassten Vorsatz zu realisieren: es war notwendig, gegen die schwerfällige Verlagsindustrie, die unter allzu vielen Vorsichtsmassregeln und unter nicht weniger wohlüberlegter Schwerhörigkeit gegenüber bestimmten, eindeutig heutigen Problemen leidet, Blätter zusammenzufügen - hier und dort aufgesammelt - die von denjenigen stammen, die sich willentlich zur Formation des Underground zusammengeschlossen haben und die Offiziösität und deren Rituale zurückweisen, damit es möglich ist, am aktuellen kulturellen Leben wirklich teil zu nehmen, damit man sich mit dem Aktuellen und den alltäglichen Ereignissen identifizieren kann, - gegen die allgemeine Art und Weise des Denkens und Handelns. "Tèchne" zielt auf diese Unmittelbarkeit des Handelns und will die wirtschaftlichen und alle anderen Hindernisse überwinden, die sich der Kommunikation in den Weg stellen; das Verlagswesen soll überholt und ihm sollen diese Editionen entgegengesetzt werden (neben dieser Zeitschrift publizieren wir auch noch "Hefte", die Arbeiten enthalten, die sicherlich elaborierter und durchdachter sind, aber ebenfalls dazu bestimmt, sofort in Umlauf gesetzt zu werden), die gar keine andere Art der Verbreitung und des Umlaufs haben und haben wollen. Initiativen dieser Art gibt es auch in anderen Teilen Italiens und vor allem im Ausland; eine Aufzählung wäre nicht lang, aber ist hier sicherlich überflüssig. Gerade mit diesen militanten, kulturellen Zentren ist ein sehr reger Austausch entstanden.

Dieses "Kleinverlagswesen" ist sicherlich ein Beispiel für begrenzte Kommunikation, aber seine Aktivität hat dafür auch einen persönlicheren Charakter, ist qualifizierter und wirksamer in den Intentionen, die es sich vorgenommen hat.

EUGENIO MICCINI

%%%

**TECHNE - rivista di cultura contemporanea**

Direttore responsabile: Eugenio Miccini - autorizzazione del Tribunale di Firenze, n° 2040 - dic. 1969 - direzione e redazione: Firenze 50122 - via dei Neri, 4 - tel. 294289. /// Centro TECHNE - Firenze 50123 - piazza Madonna Aldobrandini, 8 tel. 275759. Redattori : Gianni Broi, Egidio Mucci, Pier Luigi Tazzi. Ai numerosi redattori già nominati, si è aggiunto ora per la città di Bologna: Gregorio Scalise - via B.Gigli, 20.

si collabora per invito o sottoponendo un progetto di collaborazione.

%%%

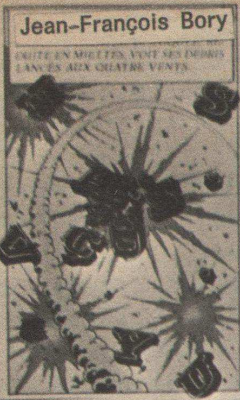
+ quaderni di TECHNE allegati come supplemento (in vendita separata) del n° 3/4 : "TEATRO 1" a cura di E.Miccini

"LIBRO-OGGETTO" a cura del C.Tèchne

tra quindici giorni uscirà il n° 5/6 della rivista. Chiediamo scusa ai lettori per il ritardo con il quale usciamo con il numero 3/4 distribuito dal Centro Di Piazza de' Mozzi, 1 - Firenze.

%%%

TECHNE - rivista di cultura contemporanea  
Direttore responsabile: Eugenio Miccini - autorizzazione del Tribunale di Firenze, n° 2040 - dic. 1969 - direzione e redazione: Firenze 50122 - via dei Neri, 4 - tel. 294289. /// Centro TECHNE - Firenze 50123 - piazza Madonna Aldobrandini, 8 tel. 275759. Redattori : Gianni Broi, Egidio Mucci, Pier Luigi Tazzi. Ai numerosi redattori già nominati, si è aggiunto ora per la città di Bologna: Gregorio Scalise - via B.Gigli, 20.



Jean-François Bory

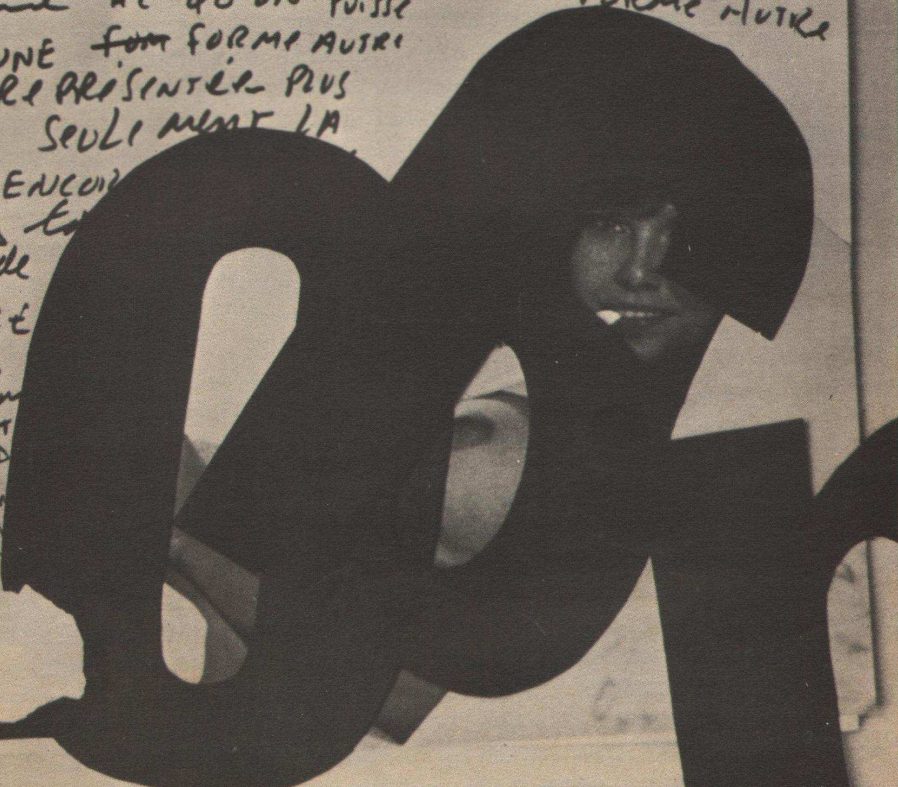
CRISTE EN MIGRATES, VINT SES DEBRES  
LANCES AUX QUATRE VENTS

INLASSABLE  
LIVRE INLAS  
REFAIT, LE LI  
FORME QUE LI  
EN FAIT UN  
D'UN LIVRE  
NE TOUche PAS  
FORME TEL de  
FORME qu'un mot  
dans son rêve n'ap

QUE MEME SI L'ON TOUChAIT  
DE MEME QU'ELLE DIT -  
des melins!  
me si le livre et  
s'explique et enonce  
et depuis et toujours  
me tel QU'ON PUISSE  
UNE FORME AUTRE  
REPRISER PLUS  
D'ART MAIS SEULI MENT LA  
FORCE ET ENCORe  
ET depuis  
me d'art de  
ET ENCORe  
TOUJOURS  
QUAND MEN  
LE LIVRE T  
LIT 20

THEORIE

serais la forme  
QU'ON VIT MAIS  
LE SIGNE D'UNE  
AUTRE FORME  
qu'un EST ENTRAIn  
de rêver, une  
FORME NUTRE



## LA VELOCITA' E IL NUMERO

Bisogna considerare la morte come una possibilità. Ci illudiamo di andare avanti e non ci accorgiamo di girare in tondo. Il senso del tempo e dello spazio individuale, tutti i rapporti, il campo intero delle facoltà è attaccato. La forza del sistema si sviluppa in proporzione diretta alla quantità di energia che riesce a degradare. L'ottundimento del senso di gioia, di libertà, di solidarietà, di creatività, con tutti aspetti complementari di questo processo ininterrotto di necrosi.

Bloccati o ricondotti, con mezzi variabili secondo i casi, al livello orale-nutritivo, falsificati nella coscienza, ci è tolta la stessa percezione del nostro vero stato.

Si può morire in molti modi: chiusi in una stanza a contemplare il ritratto del proprio esserci illusorio; o sbraccandosi davanti a una platea per riscuotere l'obolo di una pacificazione (delegata) a prezzo (più o meno) modico; si può morire di "pure" intenzioni, di attese del domani.... D'altra parte andare per una strada giusta non è sufficiente. Il sistema è più veloce e ti riacchiappa. La sopravvivenza è diventata ormai questione di velocità.

E' tempo di riprendere il discorso sull'arte, se è vero che l'arte come creatività e stimolo alla creatività è la sola funzione capace di ricostituire con atti integrali l'unità scissa dell'uomo a tutti i livelli, di svegliare i sensi e l'immaginazione, di riqualificare l'energia e riconvergerla sulla vita, di rivoluzionare l'ordine dei comportamenti costituiti.

Negli ultimi anni l'artista, rifiutando le coperture ideologiche mistificanti, ha cercato nell'isolamento e nella sperimentazione accanita e specialistica delle tecniche, degli strumenti operativi, del linguaggio un contatto ravvicinato col mondo, ma già agli osservatori più avvertiti questa "crisi dell'ideologia", appare oggi in realtà non altro che una "salutare trasformazione dell'ideologia stessa". Il discorso va ripreso a questo punto, al punto in cui le ricerche cine-visuali, d'arte programmata, d'arte "pop" e oggettuali degli anni '60, lungi dal prestarsi a consacrare comode teorie di neutralità dell'attività estetica, appaiono aperte alla dimensione pragmatica, ai bisogni e alle istanze del presente. L'indagine sulla percezione visuale come processo, l'assunzione dell'orizzonte tecnologico -"media" e procedimenti, materiali e prodotti - come campo d'operazione e la moltiplicazione delle forme d'intervento sullo stesso, testimoniano (forse non "soltanto", ma certo "anche") di una volontà (più o meno consapevole) di appropriazione, di manipolazione e modificazione della realtà da parte dell'artista, di un impegno di integrazione della tecnologia inteso a liberare le cariche erotiche,

./.

+ G I R A L D I + via Grande + L I V O R N O + arredamenti + design + industrial design + urbanistica + architettura + oggetti d'arte + esposizioni + luce + strutture + componibili + progettazioni + art mobilier +

# GIRALDI

# studio GIRALDI + FIRENZE + p.za Madonna Aldebrandini 8

di vitale gratificazione, in essa oggettivamente esistenti ma congelate oggi dalle esigenze della produzione e del profitto.

Prendete coscienza piena delle virtualità presenti nelle ricerche in oggetto significa, per l'artista ancora in esse impegnato, controllare il pericolo, tanto più grave quanto più si è convinti di aver definitivamente seppellito le ideologie, di alienarsi alla situazione esistente, alla fascinazione della forma e del procedimento in sé stessi, alla feticizzazione del prodotto della propria operatività... Significa in secondo luogo portare avanti conseguentemente il proprio discorso, approfondirlo e rinnovarlo al confronto di una realtà in perenne vertiginoso mutamento e delle sue esigenze, che per l'artista si riducono a una sola: salvare le ragioni dell'arte e della creatività, che sono le ragioni della gioia, in un mondo nel quale lo spazio ad esse concesso si restringe progressivamente ogni giorno.

Sciocco sarebbe prescrivere operazioni particolari, avanzare predizioni o previsioni rigide, ma neppure possiamo dire di avventurarci oggi in un terreno vergine: la tendenza all'abbandono degli schemi chiusi, alla dilatazione dell'opera e all'occupazione dello spazio reale e dell'ambiente, all'attivazione dell'elemento cinetico in direzione ludica, le tendenze di arte povera e di intervento sul paesaggio, oggi vive in Europa e in Italia quanto in America, se non costituiscono dei modelli, sembrano tuttavia, quale più quale meno, nella diversità dei punti di partenza dei mezzi e dei punti d'arrivo, obbedire tutte a comuni intenti di recupero della dimensione estetica a livello quotidiano, di diffusione dell'esteticità nella vita, di coinvolgimento reale o stimolazione del fruitore con l'offerta di opere in cui il procedimento, come metodo di comportamento, assume talvolta un risalto maggiore dello stesso risultato.

Un intento di questo genere, che ha senso soltanto e nella misura in cui si assume la realtà tecnologica come orizzonte totale da cui volente o nolente l'uomo d'oggi è pervaso fino alle intime radici del suo essere, dilata però immediatamente i limiti del nostro discorso dalle arti figurative alle altre arti tutte, all'attività artistica in generale. La liberazione di istinti vitali, l'attivazione del senso della gioia, della creatività, della libertà come bisogni biologici fondamentali oggi repressi o deviati, pone infatti il problema di una molteplicità di mezzi o di attività intesi a sollecitare tutti gli aspetti e livelli dell'uomo, artista e fruitore; pone altresì il problema di istituzioni nuove, diverse da quelle esistenti che sembrano avere esaurito, se mai l'hanno avuta, qualunque funzione nel senso indicato.

Pensiamo, come a una delle poche forme oggi utili e possibili, a centri di animazione estetica come officine di lavoro-gioco, autogestiti, esplicitanti un'attività ben qualificata, a vari li

./.



velli, con mostre dibattiti spettacoli editoria collegamento e scambio di collaborazione. E aggiungerei come condizione necessaria di incisività: centri piccoli; il centro come gruppo dirigente non è indefinitamente allargabile, non deve diventare una corporazione: la simbiosi è condizione indispensabile per una attivazione reciproca della creatività. Il centro "Techne" si presta, per il nostro discorso, a una esemplificazione il cui valore va ben al di là del puro ambito fiorentino in cui opera. Non nato certamente con una qualificazione prospettica precisa del tipo indicato, ne ha però assolto e ne assolve in effetti la funzione; un esame accurato sotto quest'aspetto, sia delle attività svolte sia del pubblico toccato e delle sue reazioni, potrebbe dare utilissime indicazioni anche per lo sviluppo futuro..... Penso che abbiamo bisogno di molti Techne in Italia: occorre affrettarsi, la sopravvivenza è diventata questione di velocità, ma anche fattore non meno importante, di numero.

Gianni Broi

#####

TECHNE : CINEMA SPERIMENTALE

febbraio 1970

film di:

- A. Coticchia - G. Gattuso - A. Granchi - A. Infantino
- S. e V. Loffredo - E. Manco - L. Marcucci - E. Miccini
- L. Pignotti - Raffaele - Sarenco/Brebbia - G. Ragusa
- R. Ranaldi - R. Salvadori - P.F. Bargellini -

Queste proiezioni comprendono opere di autori non professionisti che hanno tentato di impostare - nella selezione dei materiali iconici e linguistici, nelle inquadrature, nel montaggio e comunque nel "discorso" filmico - nuove soluzioni o ipotesi: da quelle di carattere strutturalistico, per così dire, a quelle di "nuovi impegni semantici", fino alle ultime ricerche "post-godardiane" di metacinema, ecc... Gli autori hanno svolto, dopo le proiezioni, un chiarimento col pubblico circa le ragioni del loro lavoro inquadrandolo nell'ambito delle attuali esperienze e ricerche.

CIRCOLO "L'INCONTRO" - FIRENZE

febbraio - aprile 1970

- film di : Gregoretti - Visconti - Ivens - Dovzhenko - Pudovhin -
- Godard - Lizzani - Pasolini (presentazioni/dibattiti)

CIRCOLO DEL CINEMA "EST OVEST" - FIRENZE

II° trimestre 1969/70

Ciclo dedicato interamente a Luis Buñuel comprendente 9 film (presentazioni/dibattiti a cura di Pio Baldelli)

ISTITUTO FRANCESE - UNIVERSITÀ DI GRENOBLE

firenze

- film del mese di febbraio: F. Leterrier - A. Cayatte - J. Delannoy -
- M. Carné

.....

BERTINI

BERTINI

NI

BERTINI

BERTINI

BERTINI

BERTINI

BERTINI

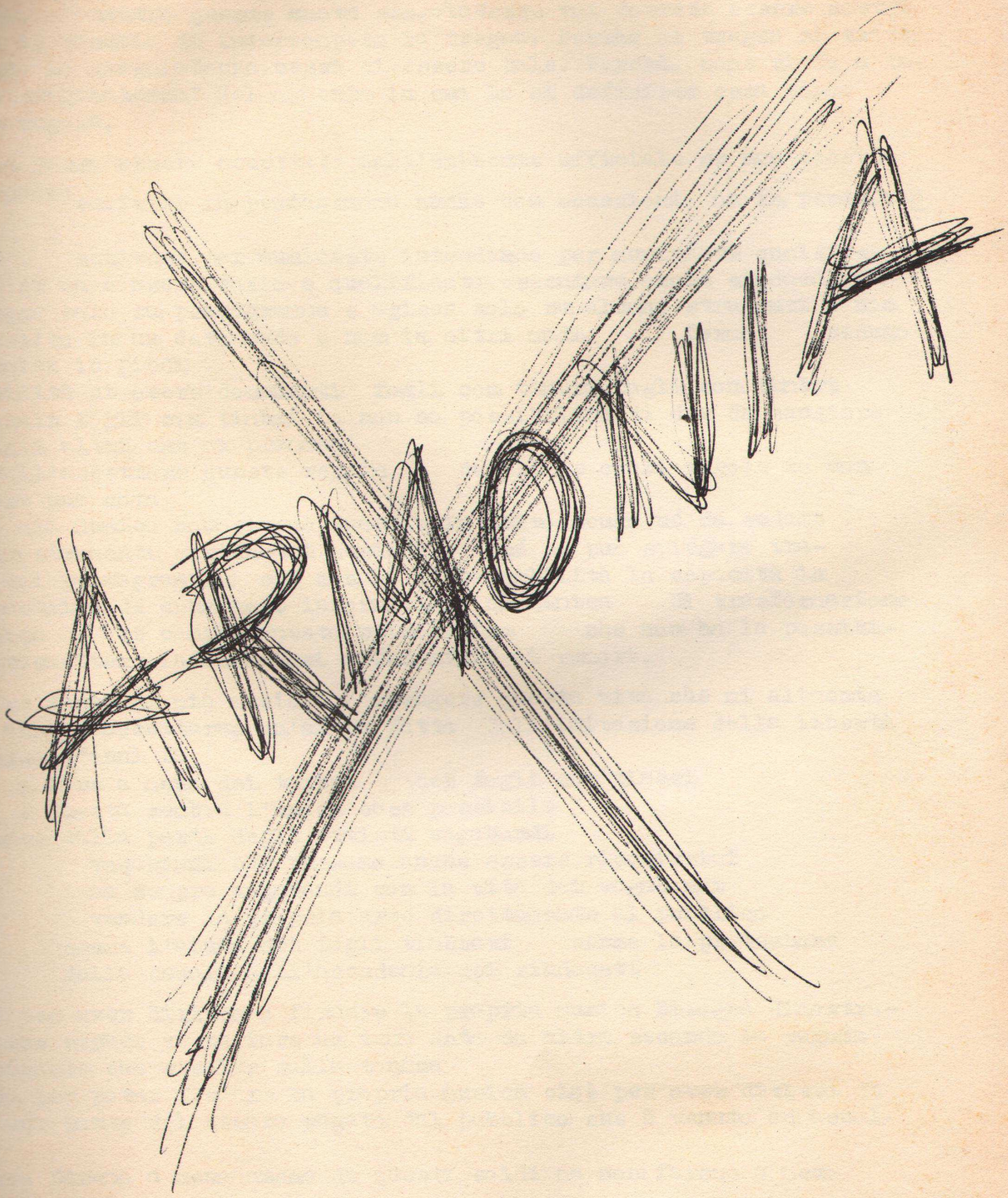


Forse ora è il momento di fare il punto. Il momento di riflettere. Di chiedersi: cosa è successo? cosa abbiamo fatto? cosa abbiamo ottenuto? Difficile rispondere. Non tutti hanno avuto la stessa esperienza. Non tutti posseggono lo stesso mestiere. Non tutti hanno le stesse convinzioni. I musicisti sono divisi. Ma esistevano dei punti sui quali condurre un'azione. Il campo dei musicisti era diviso in due. Era facile distinguere fino a poco tempo fa, chi apparteneva a un campo e chi a un altro. E' ancora così facile?

Vent'anni fa, trent'anni fa vi erano gli amici e i nemici dell'Armonia. Gli amici e i nemici della tonalità. Gli amici e i nemici dell'accordo. Gli amici del suono e i nemici del rumore. Gli amici della melodia e i nemici del ritmo. Era facile, forse puerilmente facile. Già a questo punto, qualcuno dirà che il problema così impostato è sbagliato. Che questa è una maniera molto sciocca e scioccamente faziosa di presentare il problema della musica. Ma attenzione, chi farà questa osservazione non opporrà ai miei argomenti banali ma precisi, ai miei schemi, ai miei simboli, altri schemi, altri simboli, altre divisioni banali ma chiare. Non opporrà niente, o meglio opporrà solo una dichiarazione di scetticismo verso le mie divisioni. Le rifiuterà e basta. Assumerà solo un atteggiamento distaccato.

Vent'anni fa chi componeva senza osservare le regole dell'Armonia o della tonalità; chi componeva senza osservare l'uso della scala temperata; chi pretendeva inventare nuovi segni, veniva scartato da un certo sistema ufficialmente istituito. Veniva pubblicamente disprezzato. Oggi chi scrive senza rispettare le regole dell'Armonia o della tonalità, non viene più scartato. Non viene più disprezzato? No, attenzione. Viene sempre disprezzato ma non più pubblicamente.

Perché non più pubblicamente? Perché troppi sono i trasgressori. E sarebbe pericoloso disprezzarli tutti. D'altra parte sono tanti, che fra l'uno e l'altro si possono fare distinzioni. Con alcuni si può cercare una forma di compromesso (Stockhausen, Ligeti, Nono, Cage, gli altri, Donatoni, Evangelisti...). Tu taci sui miei difetti, su quelli che tu giudichi i miei difetti, io taccio sui tuoi. Condividiamo. Coabitiamo. Le mie concessioni saranno grandi tanto quanto saranno grandi le tue. Sembrerebbe un nodo per dividersi la vittoria. Un nodo di vincenze per ognuna delle parti. Io scrivo come voglio. E cioè, i principi solenni, anche se sai già che non verranno seguiti, ma hai ancora il diritto di insegnarli e di esigerli applicati entro un certo campo (che vedremo non è solo quello della scuola). Sembrerebbe una vittoria. Il primo rimane dell'Armonia. L'infanzia è dell'Armonia. Il dopo. L'età adulta è della libertà. Ma non è così. E' una vittoria dei teorici. Degli assolutisti. Perché la situazione è immobilizzata. Non è scomvolta, liberata. C'è stato un cedimento, un compromesso, una concessione. Noi concederemo diploma a tanti uomini che con questo foglio avranno il diritto di chiamarsi musicisti e malgrado gli insegnamenti e le regole che abbiano insegnato loro gli consiglieremo di trasgredire queste regole. Noi vestiremo degli uomini da musicisti e ordineremo a questi uomini da noi vestiti da musicisti di suonare le vostre diaboliche cose. Ma voi dovette prometterci che la situazione della pazzia, della sregolatezza rimarrà questa, non diverrà diversa, non si avranno altre pazzie, altri gesti, altre invenzioni. E' su questa sregolatezza che firmiamo il nostro patto. Ogni diversa sregolatezza ritornerà a essere tale.



È non solo, ma contro queste nuove sregolatezze voi dovreste essere nostri complici. Al rischio di interrompere la tregua. Perché di tregua si tratta. In pratica, la sregolatezza cessa di essere tale. Perché, come si fa a definire la sregolatezza? Nel momento in cui la si definisce essa torna ad essere regola.

Io non posso essere accettato nell'ambiente ufficiale se non accetto queste regole: scrivere in pentagramma anche con eccezioni, ma in pentagramma

scrivere per musicisti intendendo per musicisti qualsiasi diplomato da un conservatorio e qualificato esecutore anche sindacalmente che legge solo su pentagramma e agisce solo su alcuni strumenti e non altri, vestito in un dato modo e non in altri modi fermo seduto qualche volta in piedi

la possibilità di avere documenti fogli con timbri fogli con timbri senza i quali fogli con timbri io non ho possibilità di dar da mangiare a me ed agli altri che mi premono

dipende dall'accettare queste regole dentro le quali regole io non so scrivere una nota

perché la mia musica non si può suonare in abito scuro né da seduti né solo su strumenti cosiddetti musicali né si può spiegare trasmettere col pentagramma che non ha la possibilità la capacità in senso geometrico di contenere informazioni di musica di trasformazione organologica di comportamento psicologico che non ha la possibilità di trasmettere informazioni riferentisi ai rumori.

castrare tutta la mia musica spingere questa vita che mi alimenta da tanti anni e accettarne un'altra fatta dall'imitazione della libertà di cinquant'anni fa

o fare a meno dei timbri dei fogli con timbri e questa sembra l'unica cosa possibile e passare dalla parte degli artisti vagabondi

vagabondi che possono anche essere ricchissimi ma sempre vagabondi con la vita dei vagabondi vendere la propria arte direttamente al pubblico senza l'aiuto dei fogli timbrati senza la protezione della scuola dell'accademia dei sindacati

visto che per aver diritto a firmare la propria musica bisogna dimostrare di essere capaci di variare un dato da altri secondo la regola della dominante che risolve sulla tonica

questo per poter firmare la propria musica cioè per aver diritto di ricevere una parte del denaro pagato dal pubblico che è venuto ad ascoltarci

allora fanno a meno anche di questi soldi ma non fanno a meno della musica

ma ho un pubblico, sì, ma non numeroso prepotente de ridere dei fogli timbrati, non ho un grande pubblico

ma non è possibile che abbia un pubblico?

sì, sarebbe possibile se l'ingiustizia di cui parlo fosse una grande ingiustizia

ma l'ingiustizia di cui sto parlando non è una grande ingiustizia dunque la mia situazione diviene ancor più pericolosa

l'ingiustizia di cui parlo è un'ingiustizia commessa contro pochi

siano in pochi a scrivere musica senza pentagramma

e non solo questo, siano in pochi ad ascoltare musica scritta senza pentagramma

Handwritten scribbles on aged paper, possibly representing the name "BOSTONIA".

The text is written in a highly stylized, scribbled cursive script. The word "BOSTONIA" is written in a slightly curved line across the middle of the page. Above the word, there are two large, overlapping scribbled shapes that resemble the letters 'A' and 'A'. Below the word, there are several smaller scribbled marks, including a vertical line and a horizontal line, which may be initials or additional characters.

posso chiedere che venga rispettato un principio. il principio astratto  
che ciò che io firmo, sia protetto dal sindacato che dice di proteggere  
le firme sotto i testi  
posso chiedere di essere considerato un musicista solo perchè sono un  
musicista

troppo è troppo quello che chiedo  
posso chiedere che si discuta sui principi dell'armonia dimostrando  
la nullità e dimostrando che la mia ipotesi di una storia della musica  
fatta di un continuo contrasto fra il rumore e il suono fra il parlare  
e il cantare è l'unica valida  
o almeno è un'ipotesi da accettare come un'altra, come l'altra che  
l'armonia sia vera al di sopra della storia, vera, fatta vera dalla storia  
una volta per sempre

ho già l'esperienza che alle discussioni di principio se non è in pericolo  
denaro non si risponde

tutto ciò che è solo nient'altro che vero  
si ingora tutto ciò che non è pericoloso

è dunque inutile molestare  
ma è anche pericoloso cedere  
io sono andato troppo avanti ora sono troppo solo pochi sono come  
e dunque io non sono più un musicista

~~mi chiedo se non sia il caso di...~~  
~~mi chiedo se non sia il caso di...~~  
~~mi chiedo se non sia il caso di...~~

o forse io sono un musicista?

...

TUTTE LE MUSICHE  
SONO UGUALI  
TUTTI POSSONO  
SUONARE

SUBITO

CON  
QUALSIASI  
COSA

SUONARE  
E FACILE



aperto fino al 28 gennaio 1970

**sessere**

lo stand del gruppo

**visitare**

al Centro Téchine Firenze  
P.zza Madonna Aldobrandini 8

**salite**

alle 18 del 20 gennaio

**scale** fate la prova



gruppo **sessere**  
art - team - work  
c/o Manbert - Via B. Gozzoli, 19  
☎ 226.379 - Firenze - 50124

**BUONO**  
per assistere  
alla presentazione di opere e azioni

**sessere**

presso il Centro Téchine Firenze alle 21 del 24 gennaio

1000  
900  
**70**

**sessere**  
non è un detersivo

per **sessere**  
**felici**

e' gioia

non occorre  
vedere tutto

e' vita

e' gioco

basta **vedere**

e' arte

le opere  
le azioni

**è sessere**

**sessere**

## COLLETTIVO R

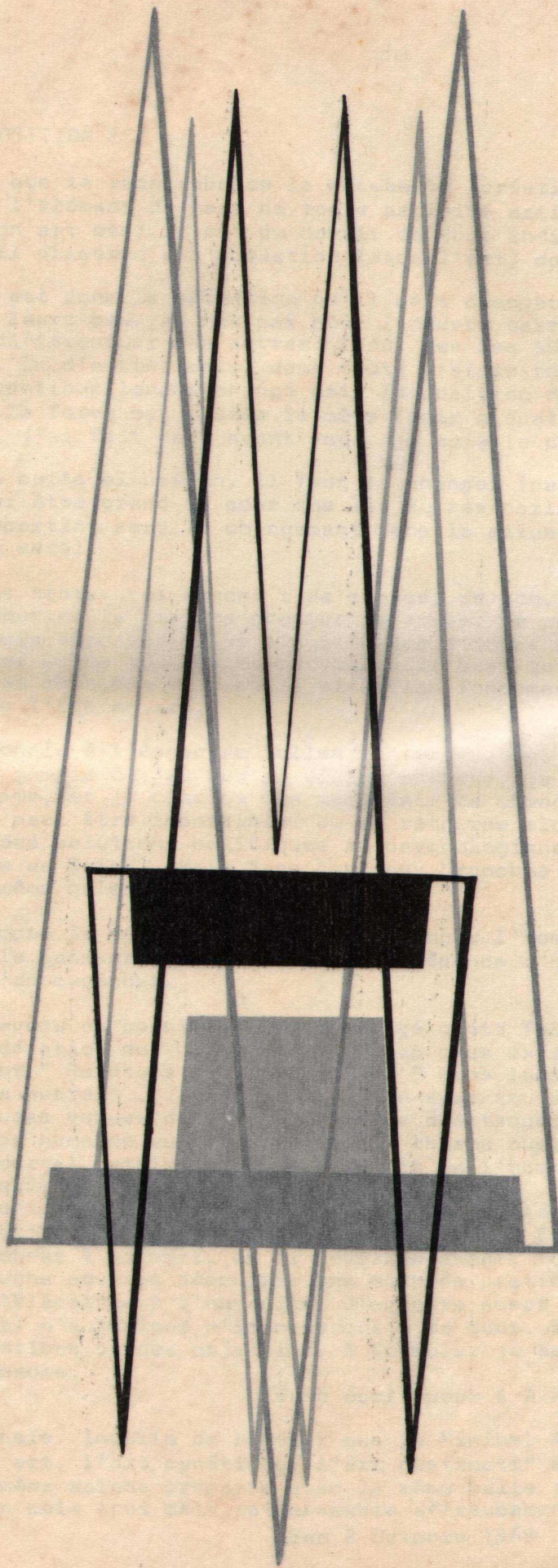
La poesia, che è la punta di diamante della cultura, nasce e cresce insieme alla classe al potere che, di fatto, la determina: feudalesimo, rinascimento, borghesia ecc. produssero una poesia, una cultura ideologicamente legate al loro sopravvento storico; una poesia ed una cultura talora progressive o critico-dissacranti, ma sempre fruite in modo fruttuoso dai gruppi economici e sociali detentori del potere. Infatti le classi subalterne produssero un tipo di cultura oscillante fra il documento sociologico ed il felice scarto folklorico. Questo perché le classi oppresse devono liberarsi "economicamente" per creare, quindi, uno spazio per la poesia, magari già in ipotesi o concretamente lievitante. Perciò oggi è necessario operare su due fronti: sul versante della revisione critica della cultura, ma soprattutto nel laboratorio dialettico con un pianeta che si muove oggi molto più velocemente e drammaticamente di ieri nell'indirizzo della liberazione collettiva. In pratica; occorre liberare la cultura creativa dai margini di classe, persuasori, entro cui è tuttora costretta, per affidarle il compito di anticipazione, lucida e razionale, del regno della libertà come si configura in Marx.

Tutto ciò non comporta, anzi esclude, la teoria dell'arte come rispecchiamento ed illustrazione zdanoviana dei miti politici, e propone invece la necessità di un laboratorio non fittizio, di una ontologia che non può essere politica, seppure inglobi anche gli stimoli sociali. Lo scrittore - come lo scienziato - rinunciando alla asettica autonomia delle torri d'avorio, deve tuttavia muoversi in una sua area operativa, più fluida e vertiginosa di ieri, ma che nessun potere ha il diritto di invadere.

Per questa autonomia che non esclude la partecipazione al determinarsi di uno sviluppo storico progressivo, per una autogestione che, oggi, deve rimanere nei margini dell'underground (utilizzando quindi mezzi "economici" come il ciclostile e la diffusione a braccia, a macchia d'olio, nella base), COLLETTIVO R nasce come quaderno di poesia permanente in cui sia possibile elaborare una serie di proposte ancora forse magmatiche, ma in ogni caso proprie della resistenza planetaria, prima fra tutte la possibilità dell'esistenza, negli anni settanta, dello intellettuale collettivo o della sua identificazione con la base medesima.

Franco Manescalchi

COLLETTIVO R - Trimestrale di poesia - Redazione: C/O Franco Manescalchi, Via Giovanni della Casa 6, Firenze.  
Redattori: Ubaldo Bardi, Franco Manescalchi e Luca Rosi (responsabile)



BETTO

MON ACTUELLE POSITION EST :

- 1) Etant donné que la recherche de la nouveauté (création, personnalité) est l'élément de base de toute activité artistique (art, anti-art, non art etc) il est du devoir de tout individu concerné, lorsqu'il discerne une situation (dans l'art) de la changer.
- 2) Mais quelle est donc la situation qu'il doit changer ? Les artistes font leurs oeuvres non pas pour l'oeuvre mais pour la gloire (se différencier des autres) (pour que les autres parlent d'eux). En d'autres mots, dans toute l'histoire de l'art, la forme a continuellement changé mais la position de l'individu envers la forme est restée la même (voir signature, copy-right, date, j'ai fait ceci avant vous, je suis le premier etc)
- 3) Conscient de cette situation, il faut la changer (peut-être parceque pour être grand et pour que les autres parlent de moi, plus important sera le changement dans la situation plus important je serai)
- 4) Mes premières tentatives seront : de changer de nom, de ne pas signer, de montrer la vie, de changer de style, de passer inaperçu etc) Mais bien sûr il ne s'agit là que d'idées c'est à dire d'oeuvres comme toutes les oeuvres qui, bien qu'éclairant le problème ne changent en rien la situation fondamentale et millénaire de l'Ego en art.
- 5) Ayant donc conclu à l'échec de telles tentatives qui font partie plus que jamais du jeu que je désire changer, je suis angoissé, déprimé, et je conclus que mon désir de changer l'homme (en art) est peut être impossible. Je me retourne alors naturellement vers des solutions politiques ou psychologiques (Révolution sexuelle de Reich). Mais dans ces deux branches la situation est la même qu'en art.
- 6) Si, entre temps, je me demande: pourquoi changer l'homme, pourquoi ne pas le laisser tel qu'il est ? Je réponds : parceque je ne peux m'en empêcher.
- 7) Me revoilà revenu au point de départ obligé cette fois ce prendre en considération des positions beaucoup plus extrêmes. Telle celle de Flynt " Rejetons la race humaine " dans laquelle il propose entre autre " ...une collaboration avec toutes formes de vies supérieures venues de l'espace en vue d'attaquer et de détruire la race humaine ou même une guerre thermo nucléaire sale qui transformerait totalement la conscience de l'homme et peut-être sa biologie". Personnellement je considère que la découverte de la télépathie à l'échelle universelle pourrait changer beaucoup. Et j'ai l'intention de donner à ma mort, ou si possible avant, 100.000 NF à toute personne pouvant découvrir une méthode pratique pour apporter la télépathie à l'humanité. J'accepte aussi (peut être hypocritement) d'autoriser n'importe qui à me tuer. Si vous avez des questions ou des objections à formuler je serai content d'y répondre.

Texte écrit pour A à Anvers AOUT 69

PS Pour la Biennale. Inutile de répéter que le Minimal Art, le Non Art, le poor art, l'art cynétique, l'art destructif etc, c'est toujours la même salade préparée avec la même huile : désir de gloire. Et en cela tout cela se ressemble affreusement.

Ben 2 Octobre 1969

Faint, illegible text at the top of the page, possibly bleed-through from the reverse side.

Second block of faint, illegible text.

Third block of faint, illegible text.

REGARDEZ  
PARTOUT  
AILLEURS

Fourth block of faint, illegible text.

Fifth block of faint, illegible text.

Sixth block of faint, illegible text.

Seventh block of faint, illegible text.

Eighth block of faint, illegible text.

Joseph DALIGAND, 185, avenue de Neuilly NEUILLY  
John LATHAM, 22, Portland Road, LONDON W 11  
Le Peonec, 195, cours Lafayette, LYON 3e  
MOINEAU, 41, Bd Exelimens  
NANI Giancarlo, Via Vestri, ROMA 38  
LE BOUIL, 48, rue Losserand, TOURS 37  
P. HUGUES, 43, Idmiston Road, LONDON SE 27  
ESSERE, Via Magliocco, 5, MILANO  
Joël FREMIOT, 95 Rue Lamarck PARIS 18e  
FLEXNER Roland, 11, avenue Notre Dame, NICE  
LOCATELLI, Via Dante 52, PIACENZA Italie  
WORLD HEALTH SANITY et HYGIENE TRUST, 39, Shanhope  
GDNS Highgate N6  
William Louis SØRENSEN, JANUS LA COURSGADE, 96 T  
8000 Arhus S Danmark  
A. SCOTT C/ DIXON, LAVERCANTIERE PAR DEGAGNAC Lot  
P. DEBRAY, D.753 Pforzheim Pfalzertr.26 W. Germany  
Knud PEDERSON, NOerumwoenge 128 Noerum COPENHAGEN  
Otto HAHN, 37, rue Fontaine PARIS 9e  
Daniel BIGA, 17, rue Meyerbeer, NICE  
Johen GERZ, 25, rue Vandamme PARIS 14e  
BLAINE, 16, rue de la Glacière, PARIS 13e  
Romain DENIS, 50, rue Pascal, PARIS 13e  
LEMAITRE, 13, rue de Mulhouse, PARIS 2e  
P. RESTANY, 52, Avenue Foch, PARIS 16e  
A. MIRALDA, 26, rue Vavin PARIS 6e  
TORONI, sans adresse  
RABASCAL, 26, rue de Sèvres PARIS  
RAY JONSON, 176 Suffolk Street NEW YORK 2 NY USA  
JHON CAGE, Willow Grave Road StonyPOINT NEW YORK USA  
KOUNELIS, Via Banco di Santo Spirito 21 int 3 ROMA  
PISTOLETTO, 13 Via Raymond TURIN Italie  
SHIOMI MIEKO, 2 B Mijoshi Build. 3-1-6 Higoshi Gotanda  
Shinagawa Ku TOKYO O Japan  
KOSUGI, 2-7-1 Chuo Cho Meguro Ky TOKYO  
SIMONETTI, 29 Via Piolti di Bianchi MILAN  
SHUNK KENDER, 8 th Street NYC NY 10003 USA  
Tomas SCHMIT, 1 West Berlin 12 12 Bleistrevstrasse 3 IV West G.  
Ugo NESPOLO, Via Caboto 35 TORINO 10129  
PAGES, COARAZE 06  
SAYTOUR, 4, avenue Julien NICE 06  
Monique BENTIN, 25, avenue Désambrois NICE  
LECLESIIO, 11, place de l'Ile de Beauté NICE  
Si L'ART C'EST ETRE PAR RAPPORT AUX AUTRES JE VOUS  
PROPOSE DE MONTRER A TOUS CES GENS QUE VOUS ETES  
DIFFERENT D'EUX.

- 1 Chercher une idée sans importance. 1967
- 2 Changer de nom
- 3 Copier et pasticher est important  
car on en a peur 1963
- 4 J'ai découvert quelque chose de nouveau mais je ne peux  
le dire ici car on me copierait.
- 5 Passer inaperçu
- 6 Ne jamais dater exactement une création
- 7 Changer de style à chaque oeuvre (éviter que cela ne  
devienne un style) 1967
- 8 Trouver les autres géniaux et se trouver idiot.
- 9 Avoir une idée qui changerait l'art et l'oublier.
- 10 Chercher des attitudes non art et anti art pour la gloire  
et en avoir honte
- 11 Demander à un autre des idées et les signer du nom d'un  
troisième
- 12 Dire la vérité. Décembre 1966
- 13 Il y a beaucoup de bonnes idées qui ne m'appartiennent pas
- 14 Décidez de ce qui est mauvais en art et le faire
- 15 N'importe quoi. 1963
- 16 Envoyer un texte signé : la Polycritique mais en réalité  
de moi et Saint-Jean
- 17 Faire suivre mon courrier à la prison de Nice

BEN, LE 26/4/1969

# **Siamo tutti terremotati**

**Il 15 gennaio 1968 il terremoto colpiva la Sicilia seminando morte e distruzione. 200.000 siciliani rimasero senza tetto e molti di essi anche senza lavoro.**

**Gli effetti del terremoto furono ancora più disastrosi perché colpirono una popolazione ridotta alla miseria da decenni di politica padronale e governativa che aveva ridotto l'isola ad un grande serbatoio di emigrati per l'interno e per l'estero.**

**Come sempre, subito dopo la catastrofe tutti si affrettarono a versare calde lacrime e a promuovere sottoscrizioni. Ministri, sottosegretari, burocrati visitarono le popolazioni colpite e furono prodighi di promesse. Sotto la spinta delle popolazioni colpite furono approvate leggi per la ricostruzione, ma, in effetti, l'unica cosa che i padroni e il governo che hanno fatto è stata quella di invitare i Siciliani ad abbandonare in massa l'isola e a venire a farsi sfruttare al centro ed al nord.**

**In questi anni nessuna promessa è stata mantenuta, nessuna legge applicata e neppure i soldi raccolti con le sottoscrizioni sono stati distribuiti (si pensi ai 4 miliardi della RAI-TV).**

**I terremotati, le popolazioni siciliane in genere, non hanno mai cessato la lotta ma si sono scontrati con la politica del padronato, dei governi di Roma e di Palermo, con la burocrazia, con le cricche mafiose e le clientele politiche che dominano l'isola, che hanno impedito ogni soluzione positiva per i loro problemi.**

**I loro nemici sono i nostri nemici. I responsabili della situazione di miseria e di abbandono delle popolazioni meridionali sono gli stessi che hanno voluto la crisi delle nostre campagne, che ci negano una casa, un salario, una assistenza ed una previdenza adeguati alle nostre esigenze, che riescono ad avere successo anche perché non c'è mai stata una vera unità tra noi e le popolazioni meridionali.**

**Essi vogliono costringere altre centinaia di migliaia di lavoratori meridionali a venire al nord ed al centro per sfruttare la loro disperazione e il loro bisogno di sopravvivere contro di noi.**

**Nei prossimi giorni, in occasione del secondo anniversario del terremoto, in Sicilia si svolgeranno grandi manifestazioni di lotta. Noi dobbiamo fare la nostra parte non per spirito di carità ma perché ciò è nel nostro interesse.**

**E' con questa consapevolezza che studenti, operai, dirigenti politici e sindacali di vari orientamenti, hanno dato vita ad un Comitato che si pone l'obiettivo di informare l'opinione pubblica sulle condizioni e sulla lotta dei terremotati e di organizzare dibattiti, conferenze, assemblee, manifestazioni allo scopo di far mutare le condizioni per una grande lotta generale che miri a risolvere i problemi delle popolazioni siciliane ed i nostri.**

**Sosteniamo con forza la lotta dei terremotati, preparandoci a lottare assieme!**

**COMITATO DI COORDINAMENTO  
Segr. c/o Baracche Via degli Aceri  
ISOLOTTO**



ECCE

TI DIMENI NELLA GOMMA DEL PONTE GONFI BI SONTE  
STRAPPI SCHIOCCHI RINOCERONTE NEL RISUCCHIO VORRESTI  
SPACCARTI RANOCCHIO MA SEMPRE RISACCA SUCCHIO STRISCIO  
PONTE DI GOMMA TERTANAMENTE PISTA

F  
L  
L  
T  
T  
E  
N  
U  
L  
L  
E

NELL'AMBITO DICEVI SOGNI DI BIANCO LA MEIO SI IDEALE  
VOLEVO FARE DI TE IL MIO SOLVENTE E INVECE MI  
SCORTICO AL CORALLI EMOTECA UNIVERSALE

NON POI TANTO BENE

RIPRENDERE PRIMA DI OGNI ALTRA COSA NON CHE PENDENZE  
DI PERSONE FRASTAGLINO LA COESIONE SLEGHINO IMPATTL  
E TINTE DELL'ULTIMA FUSIONE ALL'INTERNO  
DEI CERCHI LIQUIDI DEL SA(E)SSO PRIMA  
CHE L'INSIEME SFALDI NEL VOLGARE  
AUTUNNO CONTRATTUALE INCENDIA SPANDE NELLA PIATTAFORMA  
CARMINIO SEBACEMENTE CITOPONI SI MORDE LA CODA MIMA  
UN ARRESTO LA GRANDE DISTANZA AL BENESTARE  
IL SEGUITO RINUNCIA FRA GLI ALBERI FUORI DALLA OVULAZIONE  
NON MANCA CHE IL FISCHIO DEI FRENI PRESUNTA FUNZIONE DI SCORTA  
FERISCE GLI INCONTRI ININTERROTTAMENTE LE REGOLE DEL GIOCO LE VOCI  
IL CULTO IL LETTO DEGLI UNNI L'ERBA MAESTRA CHE SALE CEDE  
E COSI' VALANGA TUTTO INSIEME  
LO STESSO VUOTO DEL CHE

LO STESSO TERRIFICANTE

Cesare Ruffato

IN UNO STATO DI QUIETE INTERROTTA

l'abbagliante cascata di perle  
e i commenti manoscritti del poeta  
che sarebbero stati riprodotti in facsimile  
magari con cognac, noce moscata, panna liquida e riso pilaf  
non parliamo poi dei viaggi intergalattici  
lo schiacciamento del tempo  
la prova diretta  
in un altro angoletto, bidet e lavabo  
(anche se, naturalmente, su una fattispecie diversa)  
Gordo, comanda ai suoi uomini di uscire dalle nubi  
e di tuffarsi sulle difese del nemico  
impiegati d'ordine settore commercio  
e la vasta gamma dei prodotti naturali  
e non ci vuole molta immaginazione per immaginare  
un consiglio, una tazza di caffè  
Jill ride, forse capisce anche lei  
a sinistra del centro, politicamente  
un massaggio ampio e coprente  
e resina di poliestere  
da un ethos virile e civile, senza mai cadute  
poi taglia il cordone ombelicale e gli sfigura il volto,  
squarciato il ventre  
a imbucare il garage  
che ci appare come in uno stato di quiete interrotta  
e poi un tête à tête per masturbatori esercizi  
- cinema, televisione, musica leggera, fotoromanzi? -  
con la calma cristallina dei testi di studio  
inizia così il lungo viaggio verso la terra  
superata la fase ormai infantile delle api e dei fiori  
i toni tiziano e i castano violino  
ma legati insieme da un personaggio  
d'ansia del rituale dionisiaco,  
là dove ci sono la pace e la conciliazione  
tra una ripresa e l'altra di un originale televisivo  
e così non si può fare a meno di parlarne  
uno stimolo in testa, il jet-alcova di Mr K  
"una sigaretta?"  
una call-girl convocata d'urgenza  
cadaveri ancora caldi  
affiorano sugli alberi fioriti  
del paganesimo sentito come bellezza  
che gronda sudore di pensiero  
con il famoso Gerovital H 3  
con olio di rosa, burro e crema  
sotto un baldacchino di velluto e seta  
accesso strada comunale in collina  
il fattore antigrigio è infatti ormai riconosciuto  
nella vasca e, fra uno spruzzo e l'altro

gennaio '70.

Michele Perfetti

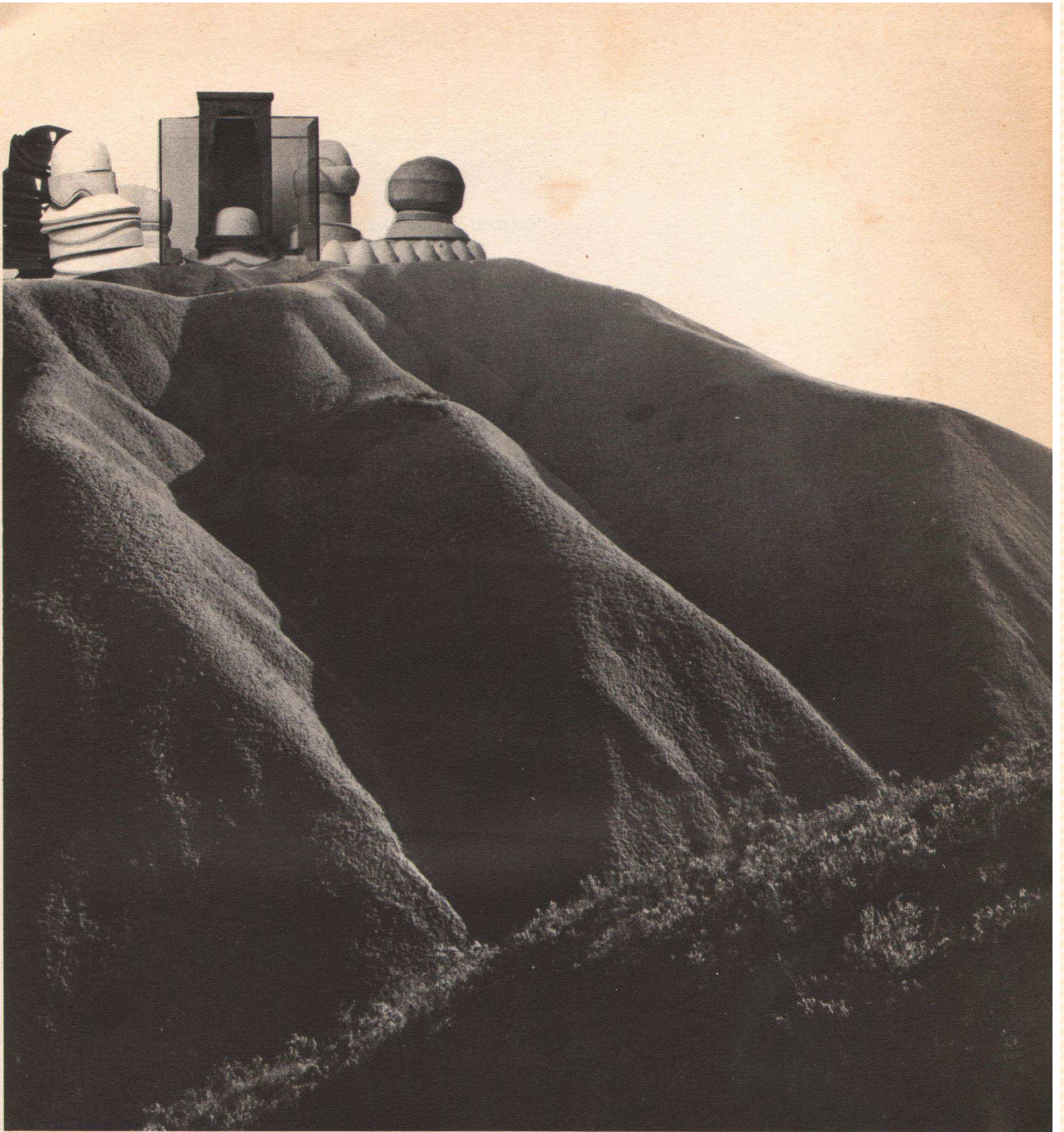
BANANA BANANA BANANA



CENTRO STORICO IN PROVINCIA

FIGLINE TEXAS POSSIBONSI S. SEBASTIANO CRISOSTOMO

**andrea granchi** provincia with banana



**giovanni ragusa** «L'APPRENDISTA - STREGONE»

**AMPOULE**

"L'assassinio di via del Guanto"

Penso a Jacques, quel bravo ragazzo  
nella stanza dove il sarto venne trovato morto  
(rapina ricatto gelosia),  
i medici sostengono altrettante premesse biologiche.  
Ho deciso di non dare più alcun dispiacere a Janine.  
Ma Janine, la crisi sarà lunga:  
si combatte nel Kaschmir, in Indonesia,  
la produzione industriale lamenta  
la depressione dei settori dell'edilizia,  
neppure il centro sinistra è riuscito  
a migliorare la situazione.  
Questo però puoi crederlo  
(la sera al ristorante, la via del Guanto).  
Spinse con tutta la sua forza  
il calore della tenerezza, una lana finissima d'agnello  
dove affondi sentendo dalla radio  
che Sukarno non è stato ucciso.  
Abbiamo fatto così,  
con fede immutata abbiamo lavorato  
alla tua pelle, abbiamo parlato il '700 veneziano,  
il carrello del soggiorno, il tappeto orientale;  
una via aperta a qualche domanda.

- 7 -

**DA: "NON ME LO DIRE NON POSSO  
CREDERCI,,**

*di Cristina Fratini*

ediz. TECHNÉ quaderno 2 FIRENZE, 1970

### Cronologia dell'attività del gruppo OHO

La denominazione del gruppo oho deriva dai nomi dei due organi che servono alla percezione dei prodotti del gruppo, e cioè "oko" - l'occhio e "uho" - l'orecchio = OHO.

Le attività iniziali del gruppo furono la poesia e l'editoria. L'edizione OHO pubblicò poesie, libri visuali e poesia tipografica. Più tardi, però, prevalse l'attività figurativa, cosicché oggi si può a buon diritto parlare di un movimento di arte figurativa, mentre la poesia e la tipografia restano in secondo piano.

La prima espressione del nuovo indirizzo è, nel 1964, la mostra di Marko Pogačnik, uno dei più prominenti membri del gruppo, nel ridotto del teatro di Kranj / una cittadina vicino a Lubiana /. Sono esposti oggetti dadaistici e neodadaistici dal carattere ancora abbastanza indefinibile.

Nel 1965, Marko Pogacnik espone alla galleria "Preseren" di Kranj delle lastre di gesso con impronte di oggetti. Un anno dopo, il Pogacnik espone sè stesso.

E' questa, in breve, la preistoria dell'OHO figurativo.

Il 1967 è l'anno dell'attività editoriale del gruppo OHO. Vengono stampate alcune raccolte di poesia, l'almanacco "Eva" e dei libri completamente visuali / tra questi ci sono i libri con anello di Marko Pogacnik e i dischi visuali di Milenko Matanovic /. Durante la stampa di questa pubblicazione si

forma il gruppo d'arte figurativa OHO, che si prepara per la prima esibizione collettiva nell'anno seguente. I portavoce dell'attività visuale del gruppo di allora sono Marko Pogacnik, Milenko Matanovic e Andraz Salamun.

Nel marzo e nell'aprile dello stesso anno è allestita la seconda mostra alla Galleria moderna di Lubiana. Ne sono protagonisti il Pogacnik, il Nez, il Matanovic, A. Salamun e Sreco Dragan. Quest'ultimo opera per qualche tempo nell'ambito del gruppo. Quasi contemporaneamente Tomaz Salamun espone alla galleria "Preseren" di Kranj. Le due mostre portano a compimento l'arte povera, l'ambiente interno e l'ambiente programmato.

I "Progetti estivi" /Poletni projekti/ sono la più importante manifestazione del gruppo OHO nel 1969. E' un lavoro collettivo e individuale: il Pogacnik opera in campagna, presso i villaggi Podvin e Meja vicino a Kranj, nel centro della città di Kranj e al mare, nel centro di villeggiatura Mali Losinj. Il Nez lavora a Kranj e a Lubiana; A. Salamun a Kranj, a Lubiana e nel porto di Capodistria /Koper/. Il Matanovic lavora anch'egli a Lubiana, a Kranj e a Capodistria.

Conclusi i "Progetti estivi", il Pogacnik partecipa alle mostre internazionali di Taranto e di Massafra.

Nell'ottobre e nel novembre del '69, tutti i cinque autori organizzano la mostra "Gli avi" /Prapradedje/ a Novi Sad.

In novembre allestiscono pure un ciclo di mostre consecutive alla Casa della gioventù / Dom omladine / di Belgrado.



## Braco Rotar, La situazione del gruppo OHO

Dalla mostra "I bisnonni" (Pradedje) alla Galleria d'arte moderna di Zagabria in poi, nella produzione del gruppo OHO si può osservare una nuova uscita all'aperto, simile a quella, che già si poté notare nel '68 dopo le mostre nelle varie gallerie. E' evidente anche, che ogni nuova uscita all'aperto si manifestò su un livello diverso e con diverse implicazioni strutturali. Dapprima ci fu l'esposizione dell'oggetto formulato all'effetto visuale e semantico dell'ambiente. Adesso c'è l'organizzazione dell'ambiente aperto.

Proprio in relazione all'organizzazione dell'ambiente si può parlare di due concezioni generali, che sono sintomatiche del differenziamento dei concetti espressivi del gruppo. Tuttavia, ciò non è da confondersi con il differenziamento degli scopi espressivi. Queste differenze si riferiscono soprattutto al modo di espressione, cioè alla produzione stessa, e non tanto ai prodotti. Certamente non si può prevedere quali possano essere le conseguenze di tale differenziamento con il passare del tempo. Oggi non è possibile scorgere delle scoperture essenziali nel trend espressivo. Questo trend è puristico e radicale, mentre il differenziamento delle concezioni espressive si basa sul differente sfruttamento del fattore caso e della sorpresa come forma specifica d'informazione.

Nella prima variante concettuale - e qui vanno annoverati Andraž e Tomaž Salamun e Milenko Matanovič - si tratta della sottomissione del processo produttivo a tale fattore, il che permette il suo totale sfruttamento. Tuttavia, la tolleranza del caso non è sconfinata, come forse si potrebbe dedurre da ciò che si è detto, ma è limitata con gli elementi che si hanno a disposizione. Detto in altre parole: sono disponibili gli elementi dell'espressione potenziale con le loro qualità sensitive e semantiche, mentre il fattore caso è a un tempo anche il fattore della distribuzione di questi elementi in relazioni concrete, che permettono l'azione reciproca degli elementi e con ciò una coerente struttura dell'espressione. Partendo dai criteri immanenti a questo principio, cioè dal criterio della coerenza e dal criterio della selezione semantica e visiva degli elementi dell'espressione, questo secondo essendo dedotto dal primo, possiamo asserire, che il livello dell'espressione è previsto, sebbene il suo effetto definitivo non sia dettagliato. L'espressione, fino a un certo punto, è pertanto una sorpresa tanto per il pubblico quanto per gli autori, di modo che gli stessi autori diventano parte del pubblico. E' questo certamente un fenomeno della nuovissima arte che richiede una ricerca tematica approfondita.

La seconda variante è rappresentata da Marko Pogačnik e da David Nez. I due fanno ricerche sistematiche sui materiali, sulle loro qualità semiotiche e sul diapason delle loro potenziali azioni reciproche. Si può dire che le loro espressioni siano basate su una più o meno esatta programmazione dell'effetto ovvero dell'espressione finale, che pur sempre rimane una chiaramente delimitata incognita. Anche in essi, perciò, come nei tre precedenti autori, agisce l'effetto del fattore sorpresa.

La loro prima mostra collettiva è aperta nel febbraio 1968 nell'"Atelier 68" della Galleria moderna /Moderna galerija/ di Lubiana. Sono esposte serie di calchi in gesso e disegni di Marko Pogacnik, oggetti visuali combinati di Milenko Matanovic e plastici collages di Andraz Salamun. In maggio la mostra si trasferisce al Salone Rotovz /Salon Rotovz/ di Maribor.

Nell'aprile 1968 partecipano alla mostra e ad una manifestazione nella galleria del Centro studentesco di Zagabria anche gli altri membri del movimento OHO. Al gruppo d'arte figurativa si unisce l'americano David Nez. Sono esposti oggetti del tutto nuovi, che però dimostrano evidenti legami con le strutture primarie.

In luglio, il Matanovic e il Nez partecipano all'esposizione "Oggetto e colore" alla galleria Centro / Centar / di Zagabria, e qualche tempo dopo al festival della poesia d'avanguardia di Fiumalbo.

Nell'autunno del '68 i quattro autori partecipano alle manifestazioni del BITEF nell'ambito dell'"Atelier 212" di Belgrado.

Nel 1969 il gruppo OHO realizza i "Progetti invernali" /Zimski projekti/. Si unisce al gruppo anche il poeta Tomaz Salamun, questa volta, però, come artista figurativo. I "Progetti invernali" segnano l'inizio di una svolta nell'attività del gruppo: dall'oggetto visuale si passa all'environment e all'arte concettuale.

Alla mostra "I bisnonni" /Pradedje/, che si tiene nel febbraio 1969 alla Galleria d'arte moderna /Galerija suvremene umjetnosti/ di Zagabria, si arriva alla realizzazione dell'ambiente interno e dell'arte povera. Vi partecipano David Nez, Milenko Matanovic e i fratelli Andraz e Tomaz Salamun.

# PLATE-FORME DE BASE POUR LES ÉVEILLEURS DE JOUR ET DE NUIT DE LA POÉSIE “.”

Convaincus de la connerie et de l'inutilité de la poésie linéaire, de la connerie et de la prétention des poésies concrètes, visuelles, lettristes et spatialistes, de la connerie et de la médiocrité des poésies néodadaïstes, néofuturistes et néocubistes ;

convaincus de la connerie, de l'inutilité, de la prétention et de la médiocrité de tous ceux qui essayent de prendre un second souffle en passant d'une école à une autre et de se donner une nouvelle jeunesse en paraphasant Carroll, Mallarmé, Apollinaire, Roussel, Schwitters ou Machin

les éveilleurs de jour et de nuit décident :

- 1) d'abandonner le livre et sa famille : disque, bande magnétique, photographie, film, etc...
- 2) d'abandonner l'objet et sa famille : peinture, sculpture, machine, environnement, etc...
- 3) d'abandonner le spectacle et sa famille : théâtre, cirque, événement, happening, etc...

et d'appliquer les modes de transformation, jadis, situés au simple niveau du langage à celui de la réalité.

Ils conviennent que, chargé d'un lourd atavisme culturel, ils pourront, pour développer la poésie bipointilliste en toute sérénité, encore pendant six ou dix mois :

- publier leur (s) dernier (s) livre (s)
- fabriquer leur (s) dernier (s) objet (s)
- effectuer leur (s) dernier (s) spectacle (s)
- participer à leur (s) dernière (s) exposition (s)
- donner leur (s) dernière (s) collaboration (s) aux revues plus ou moins parallèles ;

mais après cette ultime date ils s'engagent :

- à ne publier aucun livre
- à ne fabriquer aucun objet
- à n'effectuer aucun spectacle
- à ne participer à aucune exposition
- à ne collaborer à aucune revue

et de consacrer l'essentiel de l'activité, jadis consacrée aux livres, aux objets, aux spectacles, aux expositions et aux revues :

- à parasiter les paysages urbains
- à commenter matériellement les paysages ruraux et maritimes.

Mais surtout par le biais d'une créativité efficace, d'une imagination positive et de l'acte greffé à même la réalité :

- à transformer le milieu dans lequel on baigne
- à modifier les lieux où on achète, où on travaille, où on se repose, où on s'amuse, où on joue...
- à détourner de leur but initial les moyens d'oppression et de communication au service du pouvoir pour les utiliser contre ce pouvoir
- à créer des situations qui brutalisent les habitudes des gens et les forcent à agir

— à parasiter le décor et le déroulement de la vie des gens pour les rendre conscients des réalités qui les entourent

— à boycotter les idoles, les fétiches et les autorités pour que les gens se libèrent peu à peu et prennent parti vis à vis du monde et des choses

— à les éveiller...

Alors, si ce premier objectif est atteint, les gens pratiqueront :

- eux-mêmes le parasitage des paysages urbains
- eux-mêmes le commentaire matériel des paysages ruraux et maritimes
- eux-mêmes la transformation du milieu dans lequel on baigne
- eux-mêmes la modification des lieux où on achète, où on travaille, où on se repose, où on s'amuse, où on joue...
- eux-mêmes le détournement des moyens d'oppression et de communication au service du pouvoir pour les utiliser contre ce pouvoir
- eux-mêmes la création de situations qui brutalisent les habitudes des autres et les forcent à agir
- eux-mêmes le parasitage du décor et du déroulement de la vie des autres pour les rendre conscients des réalités qui les entourent
- eux-mêmes le boycottage des idoles, des fétiches et des autorités pour que les autres se libèrent peu à peu et prennent parti vis à vis du monde et des choses
- eux-mêmes l'éveil progressif des autres...

Ils exerceront eux-mêmes leur créativité !

...boule de neige... boule de neige... boule de neige...

Enfin les éveilleurs de jour et de nuit, solidaires des luttes menées dans le monde par les travailleurs et les étudiants, s'engagent à effectuer ces transformations, ces modifications, ces détournements, ces situations, ces parasitages, ces boycottages, cet éveil dans une perspective révolutionnaire.

Les éveilleurs de jour et de nuit conscients que ces actions seront au départ limitées dans l'espace publieront sous le titre de leur choix (avec mention de sigle « : ») des bulletins quotidiens, hebdomadaires, mensuels ou trimestriels qui auront pour but d'inciter certains lecteurs à exercer eux-mêmes leur créativité au bénéfice de l'éveil des autres.

La première assemblée générale annuelle est prévue du samedi 29 août au lundi 31 août pour :

- modification éventuelle de la plate-forme de base
- discussion des actions passées
- discussion des perspectives d'avenir de la poésie bipointilliste.

Coordination provisoire : Julien Blaïne

20, rue d'Arcueil, 20  
75 - Paris (14<sup>e</sup>) France

**commentaires et réserves éventuelles :**

---



---



---



---



---



---



---

**nom :**

---



---

**adresse :**

---



---



---



---

**BASISPLATTFORM  
FÜR DIE STORENFRIEDE BEI TAG UND BEI NACHT  
DER POESIE "..."**

Weil sie überzeugt sind von der Dummheit und der Unnützigkeit der linearen Poesie, von der Dummheit und der Anmassung der konkreten, visuellen, letristischen und spatioletristischen Poesie, von der Dummheit und der Mittelmässigkeit der neo-dadaistischen, neo-futuristischen und neo-kubistischen Poesie, weil sie überzeugt sind von der Dummheit, der Unnützigkeit, der Anmassung und der Mittelmässigkeit aller derer, die versuchen, einen zweiten Anlauf zu nehmen, indem sie von einer Schule in die andere gleiten, und sich eine zweite Jugend zu schenken, indem sie Carroll, Mallarmé, Apollinaire, Roussel, Schwitters oder Dingsda ausschmücken, haben die Störenfriede bei Tag und bei Nacht entschieden :

- 1) das Buch und seine Familie die Schallplatte, das Tonband, das Foto, den Film usw. fallen zu lassen,
- 2) das Objekt und seine Familie die Malerei, die Bildhauerei, die Maschine, das environment usw. fallen zu lassen,
- 3) das Schauspiel und seine Familie, das Theater, den Zirkus, den Vorgang, das happening usw. fallen zu lassen, und Umgestaltungen der Wirklichkeit vorzunehmen, die sich ehemals auf der Ebene der Sprache abspielten.

Opfer eines lastenden Kulturatomismus, sind sie übereingekommen, dass sie noch während sechs bis zehn Monaten :

- ihre letzten Bücher herausgeben können
- ihre letzten Objekte herstellen können
- ihre letzten Schauspiele aufzuführen können
- an ihren letzten Ausstellungen teilnehmen können
- ihre letzte Mitarbeit an mehr oder weniger parallelen Kunstrevuen anbieten können.

um dann in aller Ruhe die Doppelpunkt Poesie entwickeln zu können und deshalb verpflichtet sie sich, nach diesem äussersten Zeitpunkt

- kein Buch mehr herauszugeben
- kein Objekt mehr herzustellen
- kein Schauspiel mehr aufzuführen
- an keiner Ausstellung mehr teilzunehmen
- an keiner mehr oder weniger parallelen Kunstrevue mehr mitzuarbeiten und sich hauptsächlich der Beschäftigung zu widmen, die ehemals den Büchern, Objekten, Schauspielen und Ausstellungen gewidmet war, das heisst :
- die Stadtlandschaften zu befallen
- die Landgegenden mit materiellen Mitteln zu verändern aber besonders mit Schöpfergeist, positiver Vorstellungskraft und mit Handlungen, die auf die Wirklichkeit selbst gepöpft ist, daran zu arbeiten :
- das Milieu, von dem wir durchtränkt sind, umzuformen
- den Ort, wo wir kaufen, arbeiten, uns ausruhen, uns vergnügen und spielen, zu verändern
- die Unterdrückungs- und Verständigungsmittel, die den Machthabern zur Verfügung stehen, auszunutzen und sie gegen eben diese Machthaber zu gebrauchen
- Situationen zu schaffen, die die Gewohnheiten der Leute vergewaltigen und sie zwingen zu handeln
- die Umgebung und den Tagesablauf der Leute zu stören, damit sie sich der Wirklichkeit, die sie umgibt, bewusst werden
- Idole, Fetische und Autoritäten zu boykottieren, damit sich die Leute nach und nach befreien und zu Leuten und Sachen Stellung nehmen
- sie aufzuwecken

Wenn dann diese erste Etappe erreicht ist, werden die Leute :

- selber die Stadtlandschaften befallen
- selber die Landgegenden mit materiellen Mitteln verändern
- selber das Milieu, von dem wir durchtränkt sind, umformen
- selber den Ort, an dem wir kaufen, arbeiten, uns ausruhen, uns vergnügen und spielen, verändern

- selber die Unterdrückungs- und Verständigungsmittel, die den Machthabern zur Verfügung stehen, gegen eben diese Machthaber gebrauchen
  - selber Situationen schaffen, die die Gewohnheiten der anderen vergewaltigen und sie zwingen zu handeln
  - selber die Umgebung und den Tagesablauf der anderen stören, damit sie sich der Wirklichkeit, die sie umgibt, bewusst werden
  - selber ihrerseits die anderen aufwecken
- Sie werden selber schöpferisch sein  
Schneeball... Schneeball... Lawine...

Die Störenfriede bei Tag und bei Nacht erklären sich solidarisch mit den Kämpfern, die von Arbeitern und Studenten in der ganzen Welt ausgetragen werden ; sie verpflichten sich, diese Veränderungen, Umgestaltungen, Störungen, Ausnutzungen, Boykotte, diese Situationen und dieses Aufwecken in einer revolutionären Perspektive durchzuführen.

Die Störenfriede bei Tag und bei Nacht sind sich bewusst, dass diese Aktionen anfangs begrenzt sein werden. Sie werden unter einem Titel ihrer Wahl (mit dem Kennzeichen « : » versehen) Tages-, Wochen-, Monats- oder Trimesterbulletins veröffentlichen, die dazu dienen sollen, die Leser anzusprechen, ihre eigene schöpferische Kraft dem Vorteil und dem Erwecken der anderen zu widmen.

- Die erste jährliche Generalversammlung ist für Samstag, den 29. August bis Montag, den 31. August 1970 vorgesehen für :
- eine eventuelle Umformung der Basisplattform
  - Diskussionen der bisherigen Aktionen
  - Diskussionen über die zukünftigen Perspektiven der Doppelpunkt Poesie.

Die Provisorische Koordination : Julien Blaine  
20, rue d'Arcueil  
75 - PARIS (XIV\*) - France

**FOR THE NIGHT AND DAY AWAKENERS  
BASIC PLATFORM  
OF THE POETRY "..."**

Convinced of the foolishness and of the uselessness of the linear poetry, of the foolishness and of the pretension of the concrete, visual, letrist and spatial poe-tries, of the foolishness and of the mediocrity of the neo-dadaist, neo-futurist and neo-cubist poetries,

convinced of the foolishness, of the uselessness, of the pretension and of the mediocrity of all those who try to take a new-look in moving from on Ecole to another and to give themselves a new youth in paraphrasing Carroll, Mallarmé, Apollinaire, Roussel, Schwitters and Joe,

- the Night and Day Awakeners decide :
- 1) to give up the book and its family : record, tape, photograph, film, etc...
  - 2) to give up the object and its family : painting, sculpture, machinery, environment, etc...
  - 3) to give up the show and its family : theatre, circus, event, happening, etc... and to apply to reality the new methods of transformation formerly situated at the language level.

They agree that, laden with a heavy cultural atomism, they could, to develop BiPoint poetry, for six to ten months :

- publish their last books
- make their last objects
- organize their last shows
- participate in their last exhibitions
- give their last collaboration to the more or less underground reviews.

But they pledge that after this ultimate date they won't

- publish any book
- make any object
- organize any show
- participate in any exhibition
- give any collaboration to the more or less underground reviews and they will spend most of the activity they formerly dedicated to books, to objects, to shows, to exhibitions and to reviews in :
- sponging on the urban scenery
- materially commenting on the landscape and seascape

but above all, through an efficient creativity, through a positive imagination and through the action becoming reality itself,

- in transforming the surroundings
- in modifying the places where people buy, where people rest, where people play...
- in diverting the means of oppression and of communication of the power from their initial purpose in order to use them against this power
- in creating situations which brutalize the customs of the people and oblige them to act
- in taking possession of the scenery and in disturbing the unfolding of people lives to make them conscious of the surrounding reality
- in boycotting the idols, fetishes and the Establishment in order for people to free themselves little by little and to take their position in the world
- in awakening them...

So, if this first purpose is reached, people will :

- themselves, do the sponging of the urban scenery
- themselves, do the material commenting on the countryside
- themselves, do the transformation of the surroundings
- themselves, do the modification of the places where the others buy, where the others rest, where the others play...
- themselves, do the diversion of the means of oppression and of communication from their initial purpose, in order to use them against the power which possesses them
- themselves, do the taking possession of the scenery and the disturbing of the others' lives to make them conscious of the surrounding reality
- themselves, boycott the idols, fetishes and the Establishment for the others free themselves little by little and take position in the world
- themselves, do the progressive awakening of the others...

They will exercise their own creativity...  
snowball... snowball... snowball... snowball...

At last, the Night and Day Awakeners, interdependent with the struggles performed in the world by workers and students, pledge to make these transformations, these diversions, these situations, these boycotts, this awakening in a revolutionary perspective.

The Night and Day Awakeners, conscious that these actions at the beginning will be limited in space, will publish under the name of their own choice (mentioning the sign « : » - BiPoint Poetry) weeklies, monthlies, periodicals whose aim will be to incite readers to use their own creativity for the awakening of the others.

- The first annual general meeting is planned for Saturday, August 29, to Monday, August 31, 1970 in order to :
- modify the basic platform
  - discuss the future possibilities of the BiPoint Poetry

Momentary coordinator : Julien Blaine  
20, rue d'Arcueil  
75 - PARIS (XIV\*) - France

**PLATAFORMA DE BASE  
PARA LOS AGITADORES DE DIA Y DE NOCHE  
DE LA POESIA "..."**

-Convencidos de la imbecilidad y la inutilidad de la poesía lineal, de la imbecilidad y la presunción de las poesías concretas, visuales, letristas y espaciales, de la imbecilidad y la mediocridad de las poesías neodadaístas, neofuturistas y neocubistas :

-Convencidos de la imbecilidad, la inutilidad, la presunción y la mediocridad de quienes intentan sobrevivir pasando de una a otra escuela y de rejuvenecerse plagiando a Carroll, Mallarmé, Apollinaire, Roussel, Schwitters o Fulano, los agitadores de día y de noche deciden :

- 1) de abandonar el libro y sus congéneres : disco, cinta magnetofónica, fotografía, película, etc.,
- 2) de abandonar el objeto y sus congéneres : pintura, escultura, máquina, alrededores, etc.,
- 3) de abandonar el espectáculo y sus congéneres : circo, happening, etc., y de adaptar a la realidad las formas de transformación del pensamiento, que, hasta ahora, han estado exclusivamente limitadas al nivel del lenguaje.

Conscientes de ser víctimas de pesados atomismos culturales y de que en tales condiciones no es posible ponerse inmediatamente a desarrollar con serenidad la poesía « dos puntos », los agitadores de día y de noche deciden concederse un margen de 6 a 10 meses para :

- publicar su (s) último (s) libro (s)
- fabricar su (s) último (s) objeto (s)
- montar su (s) último (s) espectáculo (s)
- participar en su (s) última (s) exposición (es)
- entregar su (s) última (s) exposición (es)
- entregar su (s) última (s) colaboración (es) a revistas más o menos marginales

pero a partir de este plazo se comprometen a :

- no publicar ningún otro libro
- no fabricar ningún otro objeto
- no montar ningún otro espectáculo
- no participar en ninguna otra exposición
- no colaborar en ninguna otra revista más o menos marginal, y de dedicar el tiempo que antes consagraban a los libros, a los objetos, a los espectáculos, a las exposiciones y a las revistas,
- a crear anomalías en las zonas urbanas
- a influir sobre las zonas rurales

pero principalmente, gracias a una creatividad eficaz, a una imaginación positiva y a una poesía ligada a la realidad :

- a transformar el medio ambiente que nos rodea
- a modificar el lugar de trabajo, de descanso, de diversión, de juego, etc.
- a utilizar los medios de opresión y de comunicación que están al servicio del Poder, volviéndolos contra ese mismo Poder
- a crear situaciones que choquen las hábitos de la gente, forzándola a la acción
- a influir sobre el ambiente cotidiano de la gente para que ésta tome conciencia de la realidad que les rodea
- a boicotear los ídolos, los nombres consagrados, las autoridades, de forma que la gente se libere poco a poco de ellos y pueda tomar partido respecto a las personas y las cosas
- a despertar a la gente de su letargo.

Y entonces, si se alcanza este primer objetivo, veremos que la gente :

- crea ella misma anomalías en las zonas urbanas
- influye ella misma sobre las zonas rurales
- transforma ella misma el medio ambiente que nos rodea
- modifica ella misma el lugar de trabajo, de descanso, de diversión, de juego, etc.
- utiliza ella misma los medios de opresión y comunicación que están al servicio del Poder, volviéndolos contra ese mismo Poder
- crea ella misma situaciones que choquen las hábitos de los demás, forzándolos a la acción
- influye ella misma sobre el ambiente cotidiano de los demás para que estos tomen conciencia de la realidad que les rodea
- boicotea ellos mismos los ídolos, los nombres consagrados, las autoridades, de forma que los demás se liberen poco a poco de ellos y puedan tomar partido respecto a las personas y las cosas
- despierta ella misma, progresivamente, a los demás, de su letargo

Ellos utilizarán su propia capacidad creadora.

Y esto será como una bola de nieve... como una bola de nieve...

Finalmente, los agitadores de día y de noche, solidarios de las luchas que conducen en el mundo obrero y estudiantil, se comprometen a dar a estas anomalías, a estas transformaciones y a estas modificaciones una perspectiva revolucionaria. Los agitadores de día y de noche, conscientes de que al principio todas estas acciones estarán limitadas en el espacio, publicarán boletines informativos diarios, semanales, mensuales o trimestrales (con el título que crean conveniente, pero utilizando siempre el signo « : »), cuyo objetivo será el de incitar a una parte de los lectores a colaborar al despertar de los demás, utilizando ellos mismos su propio creatividad. La primera Asamblea General Anual está prevista del sábado 29 de Agosto al lunes 31 de Agosto de 1970, para :

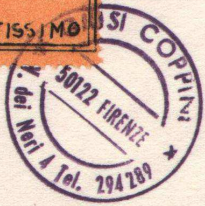
- modificar eventualmente la plataforma de base
- discutir sobre las actividades realizadas
- discutir sobre el porvenir que ofrece la poesía « dos puntos ».

Koordinación Provisional : Julien Blaine  
20, rue d'Arcueil  
75 - PARIS (XIV\*) - France

**Kommentare und übliche Bemerkungen  
Comments and casuals remarks  
Comentarios y reservas habituales**

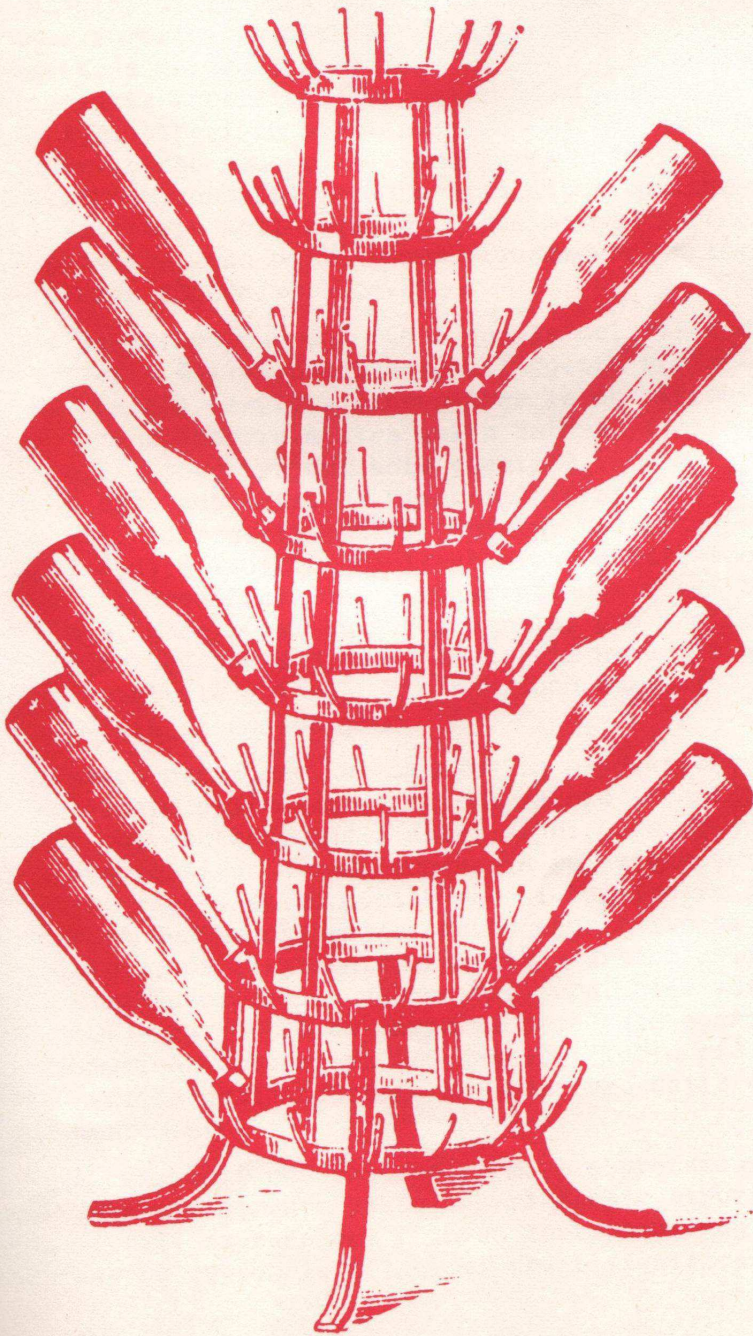
name :

adress :



mutamento, o meglio ancora, il progresso del concetto espressivo  
... ed è soprattutto nella

# APRÈS DUCHAMP AMITIÉ ET SOBRIÉTÉ



mutamento, o meglio ancora, il progresso del concetto espressivo  
il gruppo dalle espressioni del '68 ad oggi, sta soprattutto nella  
nova e più radicale azione reciproca dell'ambiente e dei materiali  
avorati, cioè degli organizzati interventi in un certo ambiente  
rbano o naturale. Questa organizzazione o espressione dell'ambiente,  
riamo si tratti di un bosco, si svolge con una ordinata (ad esem-  
lo - numerica) distribuzione degli elementi, che sono inclusi nel  
sto ambiente come scheletro della prestrutturazione semiotica del-  
e stesso. Si raggiunge così l'intenzione estetica dell'ambiente  
ome espressione specifica. Le varie espressioni dell'environment  
orrispondono all'abbozzo del differenziamento della produzione del  
gruppo. Le possibilità per l'organizzazione di un ambiente sono ine-  
aribili: una programmata o casuale distribuzione di elementi ag-  
quantivi - ad esempio, di lucenti anelli metallici, distribuiti se-  
ondo un programma numerico intorno ai tronchi degli alberi (Marko  
ogačnik), o strette e chiare lastre di legno, legate tra loro con  
abile plasticità sulla superficie del fiume Ljubljanka, o le  
esse attaccate agli alberi in posizioni diverse (Milenko Matanovič),  
ppure una corda tesa, che smuove in linea retta i fusti del frumen-  
e nei campi (Milenko Matanovič), o ancora la distribuzione dell'ac-  
na nell'acqua e dell'aria nell'aria con i due elementi rinchiusi  
e sacchetti di plastica, che definiscono visualmente un fatto in  
e stesso ovvio (Marko Pogačnik), ecc.

La differenza tra la produzione del '68 e quella del '69 è dunque  
ostanziale. Differente è l'esposizione dell'oggetto visivo-tattico  
presso, cioè di una già compiuta espressione in un ambiente aperto.  
Si tratta di una vera e propria mostra nella natura: l'azione reci-  
proca è limitata all'azione tra due note quantità informative - l'og-  
getto visuale e il dato ambiente. "I bisnonni" (Pradedje), l'"Ate-  
ler 69" (Atelje 69), i Progetti estivi (Poletni projekti), "Gli avi"  
Prapradedje, Novi Sad) e l'ultima manifestazione a Belgrado, rap-  
resentano, invece, l'organizzazione e lo sfruttamento semiotico  
attivo dell'ambiente. L'espressione è, in verità, una manifestazio-  
ne, uno spettacolo nel quale le differenze tra il naturale e l'arti-  
ficiale, tra il disponibile e l'aggiunto non sono essenziali e i valo-  
ri dei singoli elementi si equivalgono.

Come dissi in un'altra occasione, un oggetto in esposizione diventa  
un segno con significato polivalente. Il suo valore semantico dipen-  
de dalla struttura del contesto degli altri segni, che agiscono re-  
ciprocamente nell'espressione e sono dunque in relazione semiotica  
attiva con il nostro segno. Tutto quello che si può legare in un'es-  
pressione, cioè tutto quello che nello spazio espressivo si può per-  
cepire - dal panorama, dall'ambiente naturale o urbano agli inter-  
venti correttivi dell'autore, alla percezione pura, alle associazio-  
ni e alle sensazioni - tutto ciò si comporta come tale oggetto-segno  
nel caso della produzione figurativa OHO Katalog. Tutto ciò evoca  
la speciale problematica dell'induzione informativa, della quale si  
avrà parlare separatamente.

Il repertorio degli elementi che possono formare espressioni di que-  
sto tipo è dunque eccezionalmente vasto. Le richieste strutturali,  
cioè il criterio di tali espressioni è in un certo senso del tutto  
esclusivo e radicale in quanto le relazioni tra i significati delle

**Centro LA COMUNE**

*via Pietro Bulloni, 12*

**I - 25100 BRESCIA**



espressioni non possono in nessun modo contenere illusionismi non degradati e mistificazioni non degradate. Tanto gli illusionismi quanto le mistificazioni sono in relazione reciproca con gli altri elementi e sono pertanto soltanto elementi quantificati dell'espressione. Sono dunque unità informative rispetto agli altri e non lo scopo o l'essenza dell'espressione come succede in alcuni altri tipi di espressione.

E' comprensibile che il gruppo OHO Katalog abbia una posizione eccezionale nell'arte figurativa slovena, in quanto la sua produzione è l'unica produzione slovena che si basi su una esplicita trasparenza semiotica e non su quella semantica (illusoria o mistificatrice).

E' contemporaneamente anche la prima produzione collettiva che sia sorta esclusivamente dall'ambiente urbano e che non dimostri nessuna nostalgia per la natura e la vita rurale, che poi è la più frequente mistificazione nell'ambiente sloveno e jugoslavo. Il gruppo non deve temere relazione semi-urbane o semi-intellettuali di questo genere poiché i suoi membri sono probabilmente tra i pochi autori che sappiano esattamente quello che fanno e che in merito non coltivino illusioni da missionari. I pericoli, che per essi si profilano, sono i pericoli della politica culturale nazionale. Di questo, però, ripareremo un'altra volta.

Il Gruppo OHO di Kranj espone al Centro **TECHNE** in maggio.

#####

**TEATRO RONDÒ DI BACCÒ - Palazzo Pitti - FIRENZE**  
**marzo - aprile 1970 : rassegna del**  
**CINEMA UNDERGROUND**

- New American Cinema : K. Anger  
G. Markopoulos  
R. Beavers  
P. Sharits  
A. Warhol  
J. Mekas  
R. Rice  
G. Kuchar  
S. Brakhage  
Cinema libero europeo: P. Clementi (Francia)  
P. Kubelka (Austria)

Cinema underground tedesco

Cinema indipendente italiano: A. Leonardi

- G. Baruchello  
A. De Bernardi  
P. F. Bargellini  
A. Grifi  
A. e M. Oberto  
A. Vergine  
M. Schifano  
Cooperativa Cinema Indipendente

#####

di Pier Luigi Tazzi

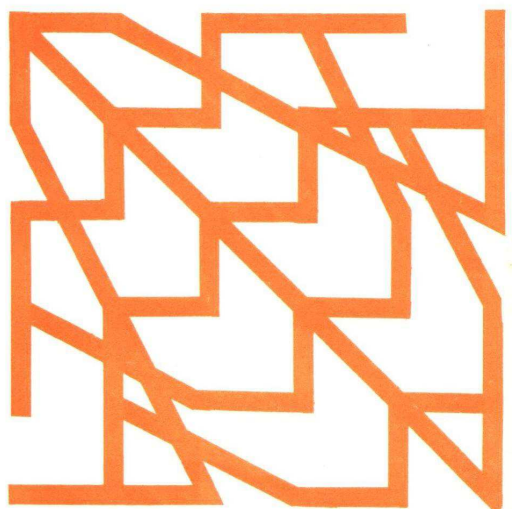
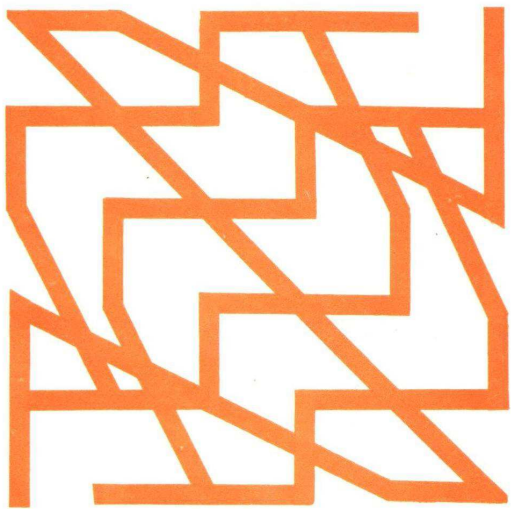
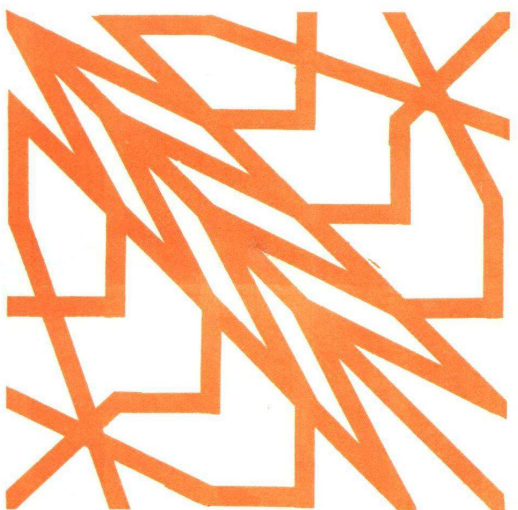
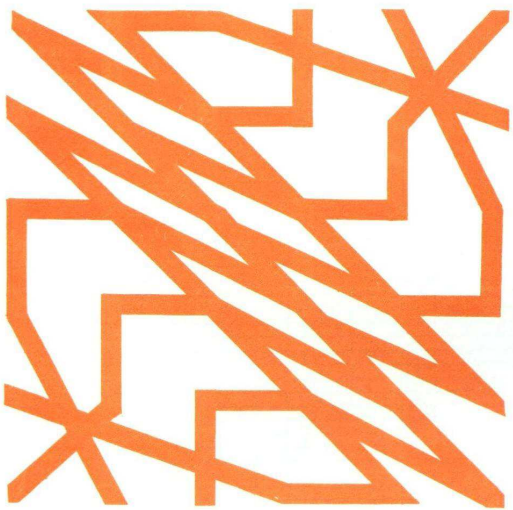
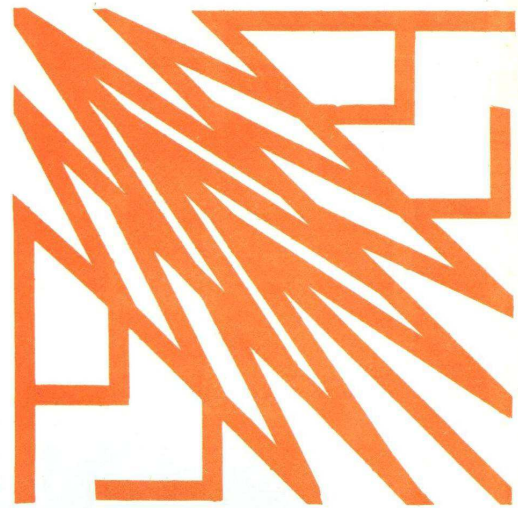
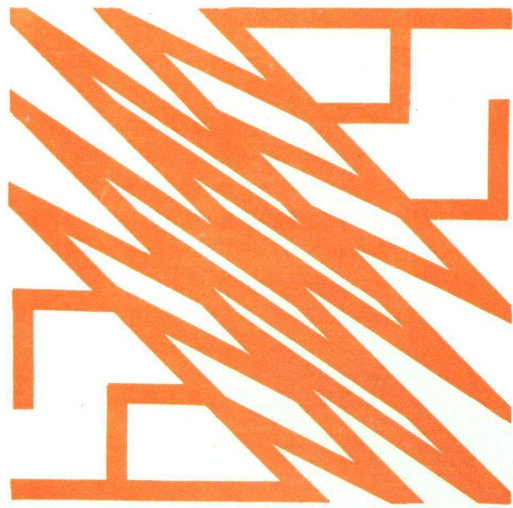
In un momento in cui le ricerche più avanzate dell'arte italiana -- o almeno quelle con cui ci si trova ad avere a che fare nelle più importanti mostre e rassegne-- tendono alla proposta di un'arte di rottura, demitizzante a più livelli, spuria nella sua aspirazione ad un ridimensionamento globale dei valori, che ne denoterebbe una sorta di novella purezza interiore di contro alle impurità più o meno latenti al sistema e alla "civiltà" e alla cultura, di cui esso sistema si fa vessillifero, e che si sforza di trovare alternative a detta "cultura" borghese appunto per concorde definizione, non è casuale che il Centro Techne abbia deciso di organizzare la mostra dei due giovani artisti americani, che, nazionalità a parte, ben poco accomuna se non quel senso di proposta priva di quella che è un po' un'altra faccia dell'America (la più nota e vistosa è quella della platealità pubblica, del gigantismo estroverso come anche un'altra faccia di quel problema estetico che dall'America deriva i suoi connotati più propri).

In aperto contrasto con una gestualità irriverente e personalistica, ma carica di suggestioni (al livello psicologico e percettivo) si ha un gesto di tipo diverso; "creativo" nel senso di una creazione come elaborazione di forme a fruizione estetica, rassodate e ancorate al concreto da metodi operativi di carattere dichiaratamente scientifico (la matematica e la fisica ottica della Olsen) e tecnologico (Le resine sintetiche di Fujimura).

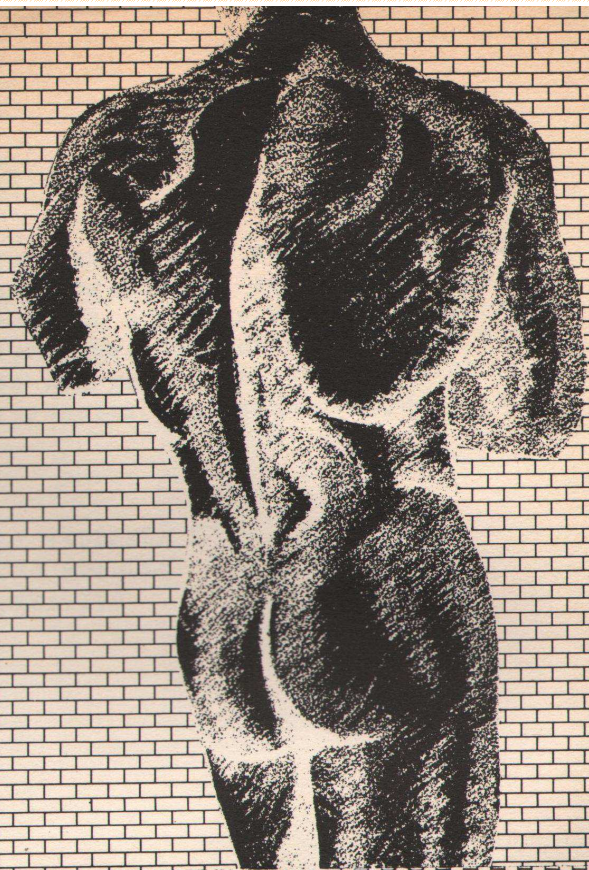
Suzy Olsen si avvale di strutture programmate matematicamente: l'opera costituisce la risultante visuale di un problema matematico e ottico-fisico allo stesso tempo, e tuttavia la tela non è soltanto lo schermo di proiezione di tale risultante, ma è di nuovo una fonte di energia attiva al livello ottico-percettivo e psico-sensoriale. per cui dall'intuizione fantastica di origine e dall'evento ideale, quale frutto di una ricerca fondata su metodi scientifici (e i due momenti non si escludono, ma si integrano) si passa attraverso una metodologia precisa alla realizzazione dell'oggetto quadro, che di nuovo rimanda e scopre l'evento, rigenerandolo e esternando la processualità dell'operazione e delle singole emozioni. Il rigore scientifico è qua e là, ma costantemente, travalicato da uno scarto di forma, che immediatamente disloca l'immagine in un'altra dimensione e rivendica la libertà dell'invenzione.

Fujimura attua le proprie realizzazioni plastico-luministiche in resine sintetiche trasparenti e colorate. Si hanno così forme simmetriche che creano tutta una serie di riflessi che trasmettono e rimandano la luce in un continuo trapasso luminoso. Nelle ultime opere ci si affida inoltre a piccoli elementi modulari, rigorosamente geometrici, dello stesso materiale, ma con variazioni coloristiche più sottili, al limite del virtuosismo. Tali moduli si organizzano in costruzioni maggiori, in cui ancora una volta, il gioco accentua ed arricchisce l'interagenzia di ciascun elemento compositivo: la luce, il colore, i riflessi, la specularità occasionale, le forme dell'insieme geometrico-plastico. Privi di aggressività tecnologica, questi oggetti plurimi si collocano in un'area di pura contemplazione, si costituiscono in uno spazio nuovo che unisce alla concretezza fenomenica dell'esperienza visiva l'aggancio ad una visione più ampia oltre la realtà fenomenica dell'oggi e oltre la storia, quasi proiezione di un mondo di fenomeni immaginato e vagheggiato, prima che nella mente dell'artista, prima dell'opera, al livello dell'opera stessa, al momento della sua definitiva sistemazione e della percezione di chi si pone a contatto con essa.

Come nella Olsen un quadro è un campo di vibrazioni luminose, una figura bidimensionale da suggerimenti di tridimensionalità, un cubo è un pacco dono, così in Fujimura una forma plastica è un nucleo di luminescenze cromatiche, una struttura geometrica abdica alla propria certezza statica, una serie di oggetti è un paesaggio immaginario: ed è in questa zona di ambiguità che si attuano e si esercitano le praticamente infinite possibilità dell'invenzione.



SUZY OLSEN



**giuseppe gattuso**

**progetto per un monumento**

ALTA FEDELTA'

da una foto di costume pubblicata su "GENTE" del 7 gennaio 1970, pagg.18-19, calchi antimagmatici estrapolati, senza alcun trattamento, da Michele Perfetti e dedicati a Franco Vaccari, esperto di "graffiti poetici". (La foto riproduce l'anarchico Pasquale Valitutti nella soffitta milanese in cui vive, nel quartiere di Brera, con Leonardo Claps. I calchi riprodotti tappezzano, appunto, le pareti della soffitta).

LA VIOLENZA E'  
UNO STIMOLO  
CREATIVO

A

CONTRO IL  
BIANCO SPORCO  
USATE  
BLACK POWER

E' SUPERBIOLOGICO

A

NELL'AMORE E NELLA PACE

W Le

ANGESE E'

STRONZA

E' COERENTE CREDERE

La fantasia  
non è un dovere  
rivoluzionario

Lello è  
un pirla

A

AGNESE E'

MOLTO MOLESTA E  
ROMPE I COGLIONI

W LA

VIOLENZA RIVOLUZIONE

N.B.: etc. (nota del R.)

per nostro tramite l'INSTITUTO CUBANO DE AMISTAD CON LOS PUEBLOS invia gli auguri per il 1970:

'en la culminación del "año del esfuerzo decisivo" enviamos a nuestros amigos de todo el mundo la más fraternal felicitación por el nuevo año, que marca el oncenno aniversario del triunfo de la rebelion y que el pueblo cubano hará histórico al alcanzar la meta de producir 10 millones de

toneladas de azúcar'.

LOS 10 000 000 v a n V A N

tomaso kemeny:

(le scienze disumane hanno abbastanza imbrattato il cielo a pecorelle. il belato copre le orecchie d'infamia. il senso collettivo non è che una leggera maniglia che schiude la via alle sale d'aspetto. l'unico modo di sentirsi vivi è quello di dire di no a tutte le nenie.)

L'UNICA VIA CHE ALLONTANA DALLA VIA CRUCIS E' IL SI' VERTIGI  
NOSO DEL FUOCO CHE DISTANZIA DA SE' I SALARIATI

io rischio

tu non rischi

egli non rischia

le etichette che tengono in magazzino e sotto il cuscino per questa operazione di liberazione totalitaria è la camicia di forza e io allora vi agito sotto alle narici incartapecorite il sangue ad arcobaleno del mio sì aperto a 480 gradi sul nulla arricciato a lutto. hanno già assaggiato i miei pugni i rispettosi reietti della gleba. ora tocca agli impotenti seduti sulle scrivanie i cui cassetti scoppiano di raccomandazioni alla calma. non risparmierei nemmeno te rognoso servitore del montaggio a catena che lamenti la tua soddisfazione in file che marciano verso l'adempienza contrattuale.

io non fischio

tu fischi come un merlo

egli piscia fanerogami vestiti da marinai in visita alle frontiere.

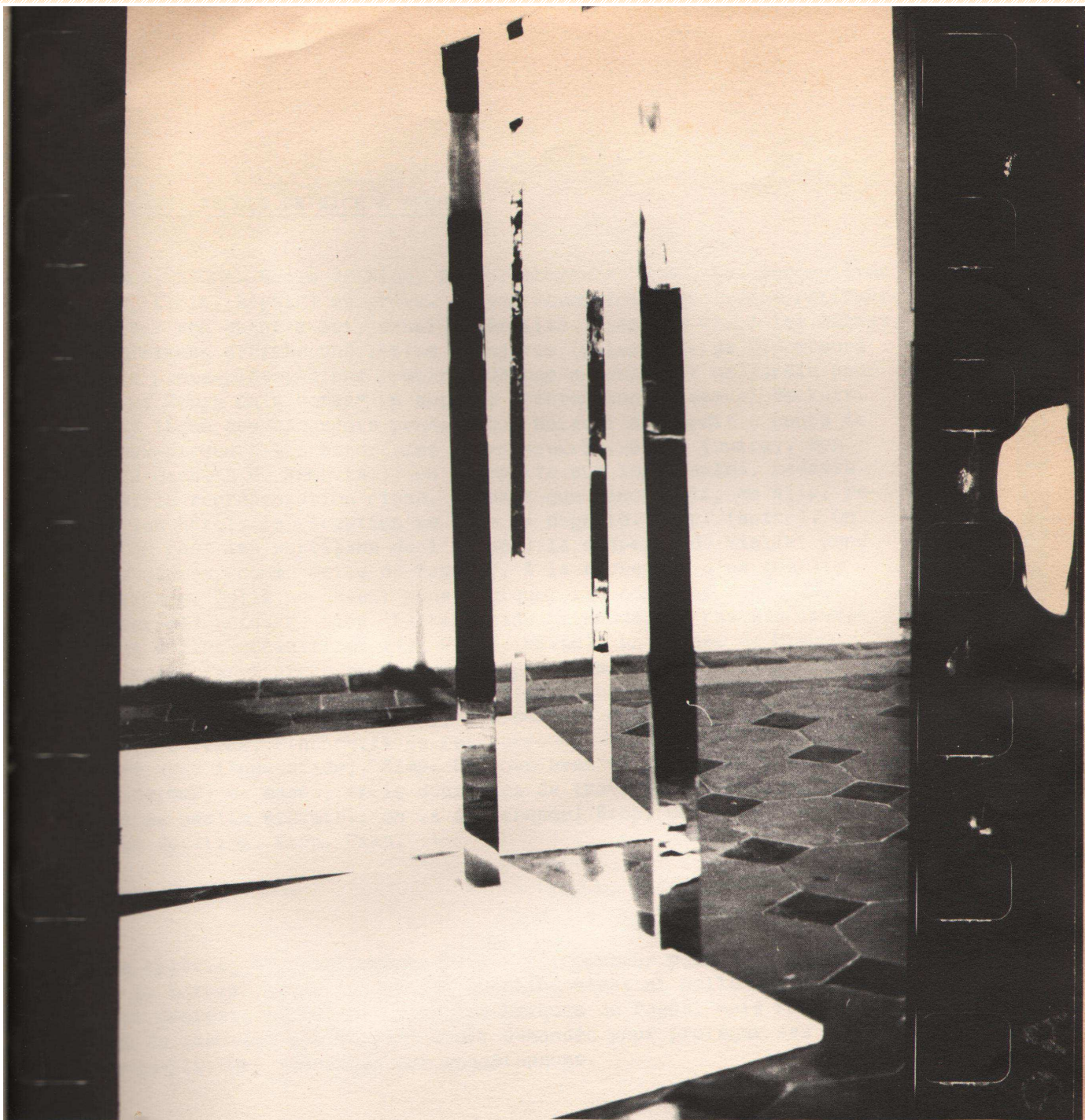
noi (non esiste/ questo pronome inventizio mi puzza di più dell'inconscio collettivo)

voi vi lavate il collo

essi si calano nella navicella ultrafalangista

il sangue mi cola dal naso spaccato in 77 punti orgogliosi ebbene io credo nella polvere strisciante nei

progetto per una pazzia trionfante



**renato ranaldi**

*la 2. parte  
Per l'introduzione  
al deserto*

Télégramme: "ECOLE DE NICE A TECHNE"

Bordeaux. SIGMA. Ecole de Nice. 21 collaborateurs. Stop. Les locomotives (Arman, Klein, Raysse) en grève. Causes revendicatives: veuve réticente, Iolas sur son quant-à-soi, ennui généralisé. Stop. En vrac: les autres. Erik Dietmann affiche une lettre d'injures (pâles). Serge Oldenbourg fait le plein-plâtre-d'une armoire. Chubac a construit un jardin pour rêver et Tobas en a "créé" un autre à l'intention de Samuel Beckett. Gilli y lâche ses escargots pendant que Malaval assourdit à coups de marteaux-piqueurs les honorables "vernisseurs". Stop. (suite). Ben dort (2 cachets de Nembutal), on l'emporte sur les épaules, cadavre exquis, la représentation close, pendant que Pinoncelli, en slip, regagne son hôtel: la réception se fige en dignité. Stop. (suite). On a mis en cage les partisans de l'espace: la draperie de Viallat pend aux tubulures, comme celle de Saytour, à la recherche d'un souffle d'air; Cane, Dolla ne savent plus pourquoi ils sont là. Pagès fait entasser des briques. Stop. La barricade attendue n'a pas été livrée par les édiles consulaires (1). Stop. (suite). La caisse de Miguel est crevée. Farhi prend tout le monde pour des "pommés". Stop. Les organisateurs s'en foutent. De tout. Stop. Foules. Super officiels. Succès. Beaucoup de papier (Ben), d'escargots écrasés (Gilli). On s'engueule ferme. Pinoncelli se retrouve au poste de police. (Sans rapport avec l'ngueulade). Stop. Si vous avez un camion (transport aller-retour) un musée, trois douzaines de travailleurs municipaux grévistes perlés etc.etc., on va à Florence! Stop. On pourra remettre tout en question. Stop. Ciao.

p.c.c. Jacques LEPAGE

(1) La brièveté d'un télégramme laisse de nombreux points obscurs. Ainsi la barrière dont il est ici question n'est ni celle des locomotives contestataires, ni celle des briques de Pagès, mais une barricade de chantier que Malaval avait demandée pour protéger ses marteaux-piqueurs embobinés sur magnétophone.



Di alcuni rilievi sulla funzione del "lettore"

1a) perciò il simbolo è sempre mediato e mai immediato, perché il pittore non si limita a prendere atto di una sfera sovrumana ma tangibile, perché il pittore ritrova quei simboli nella sfera... (richiamo alla fantasia del lettore  $x \times 5. 5. 7. 8 \times + \dots$  umana. così la croce non è quella del Golgota, ma quella seriale dei cimiteri degli astronauti, la svastica deve ricordarci il momento buio dell'"entrarte-Kunst", quando i nazisti stampigliavano le colossali croci sulle opere sgradite. Ritorna il tema sull'ipotesi di lettura disimpegnata da aggancio fra una parte e l'altra del testo) Perché non sulle immagini della luna?  
Gratuite ed alla portata di tutti ----- Noi non sappiamo cosa è una..... + 0 + - - - + 5. 5. +++ RIVOLUZIONE.

2a) è evidente che la preoccupazione dei Boscimani non fa centro sul fenomeno scientificamente definibile del corpo celeste, ma è un localizzarsi di ansie personali che si fissano intorno ad un modo di essere e di comportarsi.

(Diversi esempi di comportamento percettivo della realtà ci pongono di fronte alla semplice equazione di  $VX = X^2 Y = XY$ , e confrontandola con la (6) troviamo che  $V = VX ---- V (1-X) = 0$ .

4a)  $X 5. 0. + / - - - -$   
                                  bang  be  be  bebe

ban        tagg        trang  
beng - - - - //  
////////////////////////////////////

ba - ba - ba

bang - - - - - -----  
  andiamo

a dargli un'occhiata da vicino "propone Hun". Va bene, penso che ne abbiamo il tempo: "Aspetta, che giorno è?", Hun calcolò in silenzio, "E' il quinto giorno di Lucat". "Maledizione, disse Cordovir, debbo andare ad uccidere mia moglie".

5a) Fu così che tutto favorì il perfido disegno di Oxtiern il conte afferrò la sventurata incurante dello stato in cui si trovava, osò consumare su di lei il crimine, osò asservire della sua libidine l'innocente creatura che l'abbandono del cielo, sottomette ingiustamente al più spaventoso delirio .... e viene disonorata senza che abbia ripreso i sensi; lo stesso istante sottomette alla spada della legge lo sventurato riva-

le di Oxtiern.

7a) - - - - -  
o o o o anche perciò io sono l'uomo che tu credi di essere, e se non c'è bisogno di leggi per fare di te un uomo e di avere riconosciuti i diritti, non mi venire a fare discorsi di legge, no, se entrambi siamo esseri umani, noi faremo entrambi la stessa cosa, e se tu vuoi sapere che cosa farò, pensa a che cosa farai tu, io farò la stessa cosa solo andrò più lontano, ..., tanti nomi, riti e altari quante erano le umane necessità, le vedove sedenti sui sepolcri dei figli... Questo misterioso precesso dobbiamo immaginarselo come appariva nelle notti insidiose di una natura non ancora domata, è da un banchetto di questo genere non si ebbe altro vantaggio che quello di non morire di fame; così o  $\emptyset$   $\emptyset$   $\emptyset$   $\emptyset$  anche per questo la Manyfactured Company presenta il suo nuovo tipo di "alienometro", elegante, di poco ingombro, questo moderno apparecchio può essere montato in qualunque ambiente. Importante: il nuovo modello è l'esatta riproduzione in formato ridotto del noto alienometro C.T. in uso da anni presso gli uffici e i locali pubblici, niente è stato trascurato per darvi il MEGLIO ad un prezzo accessibile a tutti.

Note.

- b) l'inizio della frase in modo agrammaticale, è garanzia di attenzione e presuppone una precedente pausa di ascolto.
- c) la estrema imbecillità di coloro ai quali ci si rivolge. Nel momento stesso in cui ci si accinga all'elaborazione di un testo bisogna tenere presente questo dato di fatto essenziale.
- d) falsa pausa di lettura (o ascolto) esiste in forma strettamente grammaticale o sintattica, ed in tutti gli scritti letterari fino ad oggi il lettore non è stanco, non aspetta la pausa.
- e) unico mezzo per legare Condovir a Oxtiern è quello di servirsi di "è così", che fornisce una qualche verosimiglianza logica all'operazione.
- f) è evidente che qui Sade si serve della falsa pausa di lettura.
- g) ecco come il coniglio dal cappello! la morale di Malcolm X serve ad un uso immorale contro il lettore imbecille per una conclusione non logica del discorso.
- h) consideriamo le espressioni televisive "un cioccolatto - liucida ecc." non sono altro che modesti tentativi di interpolazioni associative.

- i) il legame associativo ma sempre logico propone un processo, sono chiare all'interno della proposizione le implicazioni politiche ed emozionali del lettore, finalmente in attesa di una conclusione.
- l) è sbagliato promettere un Tónico Sociale che agisca sul sistema nervoso centrale, regolarizzi le capacità di reazioni medie, impedisca lo stato emozionale intensivo, rinforzi i complessi associativi del sistema centrale e periferico, che non abbia effetti secondari o controindicazioni essenziali: reazioni brillanti, tanto nelle forze eccipienti quanto nelle possibili latenti oppure postume della inibizione.
- m) tenendo presente che anche rivolgendosi ad un possibile superuomonietzschiano (il saggio di Caruso in Uomini e Idee 23/24) costui nel momento in cui stende un testo pubblicitario o poetico resterebbe confinato in una dimensione di stupidità.  
(si vedano in proposito le terribili note di S.M.Martini "Ancora della stupidità e della malizia" in "Quaderno" n. 3.)
- n) resta evidente che la maligna riflessione di J.L.Borges: "Compresi che il lavoro del poeta non consisteva nella invenzione della poesia, ma nelle ragioni perché la poesia fosse ammirevole" (L'Aleph), si rivolge proprio ad un poeta che ritiene di operare per ascoltatori intelligenti, ed è questa la ragione della invalidità di quella poesia. + - + -.
- o) un testo presuppone una massa enorme di glosse, perché il curatore presuppone una stupidità sempre più estrema da parte del lettore.

Enrico Bugli

~~~~~  
 E' uscita CREATION, revue-tract n° 6 - a cura di Pierre Vandrepote - 11, Rue Boutleux - 62 - BETHUNE (France)  
 Organizzata da OVUM 10, si è svolta la PRIMERA AUDICION DE POESIA FONICA al Teatro Millington Drake di S.José Médanos (Uruguay) a cura di E.Antonio Vigo, J.D.Accame e C.Padin.  
 Clemente Padin sta curando un'antologia internazionale di poesia visuale; presso la FUNDACION DE CULTURA UNIVERSITARIA di Montevideo una mostra del libro e delle rivista d'avanguardia, con catalogo: inviare rispettivamente: un cliché di dimensioni medie e due dollari; cinque copie di ogni pubblicazione che interessi. Insieme al cliché inviare anche una breve dichiarazione estetica e notizie bio-bibliografiche. Per maggiori informazioni rivolgersi al nostro Centro, oppure scrivere a: Clemente Padin - Casilla Correo 2454 - LA CRUZ DE CARRASCO - MONTEVIDEO (Uruguay) . Il titolo sarà: "POESIA VISUALE ITALIANA DEGLI ANNI 70" tiratura prevista: 300 pagg.  
 ~~~~~



Le livre est plus vieux que le monde, bien sûr, et après qu'il y ait le livre il aura le monde.

BODONI

Mais il n'y avait pas encore le lire. Mais après qu'il y ait le monde dans le livre il aura le livre.

GARAMONT

Mais il n'y avait pas encore le monde. Mais après qu'il y ait le livre dans le livre il aura le lire.

CLARENDON

Et plus le monde s'approche plus il détruit le livre, le monde dans le livre, le livre dans le livre et le lire.

Pour le lire.

ELZÉVIR

Jochen Gerz - da "Replay.,

sul retro: Elio Mariani - "L'urlo., 1968.

## " EVENTI ELEMENTARI "

L'ambiente, in cui i contatori Geiger scandivano il passaggio dei raggi cosmici, era completamente al buio. Chi entrava doveva prima indossare un paio di pantofole per ridurre al minimo il rumore di fondo. Si entrava a gruppi; le dimensioni dell'ambiente si rivelavano solo dopo un'accurata esplorazione. Le particelle che facevano scintillare i tubi Geiger, avevano attraversato tutta l'atmosfera, 4 piani di casa, e sprofondavano nel sottosuolo.

La grandine di particelle era fitta e l'impressione era quella di essere trasparenti, trafitti in modo indolore, fatti di vuoto rigato, inconsistenti come immagini televisive. Uno dei visitatori chiede spiegazioni; qualcuno risponde: probabilmente è Vaccari.

Si è al buio e l'unica realtà consistente sono le voci. E' un altro momento notevole, non programmato, questo colloquio al buio. Le voci si spostano, sembrano materializzarsi in punti diversi. E tutto questo è coerente con la discontinuità del crepitio del rivelatore.

Poi i Geiger vengono spenti, ognuno ridiventa consistente, impenetrabile, e le regole automatiche della prossemica rispettate.

Franco Vaccari

### DIBATTITO

D - In che cosa differisce questo "ambiente" da quelli che sono stati proposti fino ad oggi?

Vaccari - A parte l'estensione della nostra capacità sensoria fino a controllare microeventi che si svolgono in una dimensione assolutamente non umana, mi sembra che uno degli aspetti più interessanti di questa operazione stia nel superamento del concetto di ambiente come luogo che circoscrive completamente e racchiude una situazione privilegiata, che crea una specie di diaframma impenetrabile alla pressione di tutto ciò che è esterno.

Il mio ambiente è invece un punto innesenziale di passaggio di eventi che hanno origine e fine al di fuori di esso. Si potrebbe dire che la sua "trasparenza" e la coscienza che ne deriva di un impossibile rifugio, ne costituisce il senso più profondo.

D - In che cosa d'altro lei trova un'analogia con la sua operazione?

Vaccari - Con l'assoluta estraneità del paesaggio lunare, come tutti abbiamo potuto vedere nelle fotografie scattate dagli astronauti, e con l'emozione provata una volta in cui ho avvertito delle forti scosse di terremoto, e mi sembrava di essere un insetto sul corpo enorme di un animale sconosciuto. ./.

D - Non le sembra che l'averci fatto indossare delle pantofole prima di entrare contrasti con quanto ha detto?

Vaccari - Apparentemente. Oltre all'oggettiva necessità di ridurre al minimo i disturbi per poter avvertire, senza essere distratti, il ticchettio dei contatori, le pantofole rappresentano il gesto casalingo-propiziatorio necessario per accostarsi ad una dimensione estranea e, quindi, inquietante.

D - E il buio?

Vaccari - Lo spazio luminoso è il luogo privilegiato dell'assoluto che non risulta più omogeneo con la situazione che stiamo vivendo.

I nuovi mezzi a disposizione ci hanno introdotto in uno spazio mentale di cui lo spazio buio risulta un "modello".

D - E con l'arte povera esistono dei punti di contatto?

Vaccari - In effetti con l'arte povera si è operato un recupero di una dimensione aconcettuale, di cui le "sculture trovate" dei giardini dei monasteri Zen sono evidenti antecedenti; ma a mio modo di vedere l'arte povera non è riuscita a sfuggire ad una venatura patetico-sentimentale. L'emozione legata all'evidenziazione dei microfenomeni della radiazione cosmica invece è solo del nostro tempo, più vera e priva di scorie sentimentali di quelle che si prova di fronte a dei cavalli o alla combustione di zolfo in una bacinella.

#### "ELEMENTARE EREIGNISSE"

Der Raum, in dem die Geigerzähler den Durchgang der Kosmischen Strahlen skandierten, war vollkommen dunkel. Wer eintreten wollte, musste zuerst ein Paar Pantoffeln anziehen, um die Fre geräusche auf ein Minimum zu reduzieren. Man betrat den Raum in Gruppen; die Dimensionen des Raumes ergaben sich erst, wenn man ihn sorgfältig durchmessen hatte. Die Partikel, die die Geigerröhren auffunken liessen, hatten vorher schon die gesamte Atmosphäre und vier Stockwerke durchquert und stürzten dann in die Tiefe der Erde.

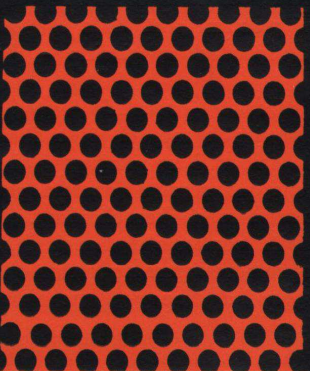
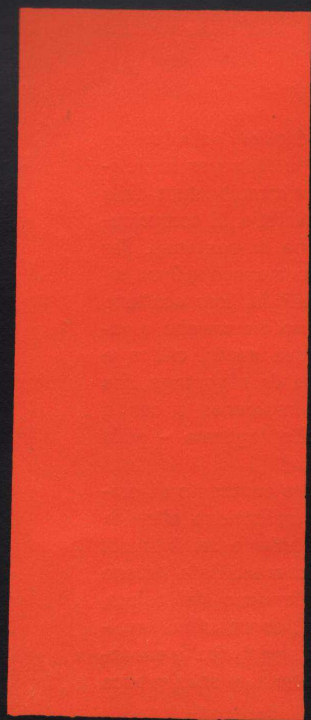
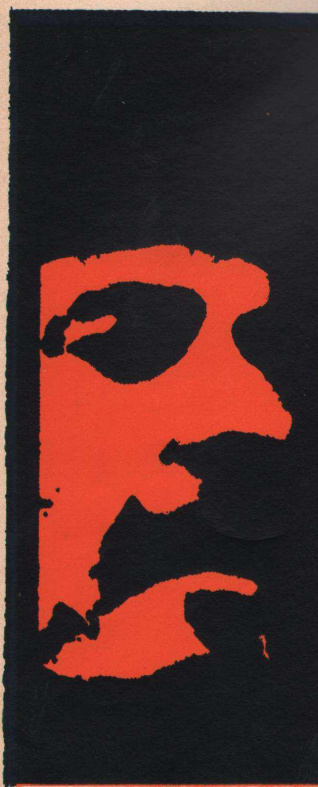
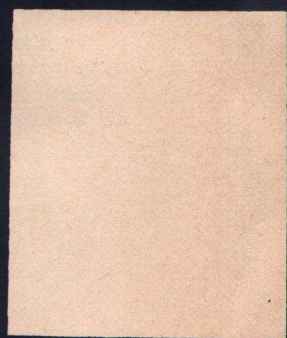
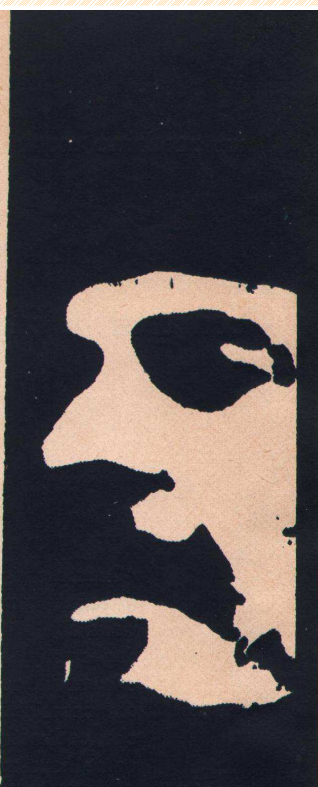
Das Bombardement der Teilchen war dicht und man hatte den Eindruck transparent zu sein, schmerzlos durchbohrt zu werden, Leere aus Zeilen zusammengesetzt, ohne Konsistenz wie Fernsehbilder. Einer der Besucher bittet um Erklärungen; jemand antwortet: das ist wahrscheinlich Vaccari. Man ist im Dunkeln und die einzige Wirklichkeit sind die Stimmen; ein anderes bemerkenswertes, nicht vorgesehenes Moment, dieses Kolloquium im Dunkeln. Die Stimmen verändern ihre Stellungen, scheinen sich an verschiedenen Punkten zu materialisieren. Und all dies erscheint Kohärent mit der Diskontinuität des Geräusches, das vom Anzeigegerät kommt.

Dann werden die Geigerzähler abgeschaltet, jeder erhält wieder seine Konsistenz und Undurchdringlichkeit und die automatischen Gesetze des Nebeneinanders werden wieder respektiert.

FRANCO VACCARI

# ANDREACE

testi di miccini e sossi





È uscito per le edizioni

## “La Cornice” di Taranto

un quaderno monografico dedicato alle serigrafie di

# Nicola Andreace

con testi di Eugenio Miccini e Franco Sossi

“Queste serigrafie di Andreace mi paiono dei dagherrotipi freudiani di segni, immagini, emblemi e simboli di quella comune esperienza visiva che la cultura di massa ci ha installato nel subcosciente. Dico dagherrotipi non proprio per un vezzo linguistico, ma per sbrigare alla svelta, con una metafora, non tanto una certa sintassi «onirica» che combina i reperti retrodatandoli, quanto una tecnica riproduttiva che, contrastando fortemente le immagini, elimina aloni e ombre così come ha eliminato i colori, di cui tuttavia (certe immagini ben note, come i comic's, o alcune icone pubblicitarie) conserviamo memoria. Sicché, al di qua del montaggio, i materiali appaiono, appunto, la trascrizione di un *réportage*. Andreace combina questi fotomontaggi con proprie sovraimpressioni di schemi astratti, reticoli, incisioni e trame connettive, compiendo, rispetto alla sintesi figurativa del cartellone pubblicitario, un decisivo **feed-back**, facendo cioè retrocedere per così dire, l'effetto sulla propria causa”.

*Eugenio Miccini*

“In primo luogo è necessario dire che i concetti acquisiti dalla tecnica dell'**assemblage** sono serviti all'idea che egli si è fatta per la rielaborazione dei reperti - che ricerca nell'immensa campionatura della stampa e della pubblicità - da utilizzare come materia di comunicazione capace di portare avanti un discorso anche di contenuti. Per cui i **ready-made**, che sul piano del messaggio avevano già un significato spesso oppressivo ed alienante, desunti dal loro contesto naturale subiscono degli interventi che modificano dimensione e valore; perché rivisti da Andreace attraverso la sua analisi critica e sociale della realtà, per un discorso nuovo quasi da **réportage**, che nasce da nuovi problemi posti dalla vita contemporanea e con il quale poter pervenire ad un giudizio - a volte tagliente - sulla realtà stessa.

Opere assai significative - concludo - per il loro contenuto di protesta umana, che si pongono sul piano di una operazione **oltre la pittura**. E se in esse vi è un riferimento al sintetismo dei futuristi, ritengo anche che quel senso è rinnovato per lo meno dalla lezione **pop**, e particolarmente da Rauschenberg. L'abbandono del colore, sostituito dal netto contrasto di bianchi e neri, contribuisce sensibilmente al bisogno di realizzare per sintesi di immagini, risolte secondo i criteri suggeriti dall'impaginazione pubblicitaria e dalla grafica moderna”.

*Franco Sossi*

CENTRO "TECHNE"

Piazza Madonna degli Aldobrandini, 8 - Tel. 275759 FIRENZE

Sabato 28 febbraio - ore 21,30

il gruppo TEATRO EVENTO di Bologna  
presenta

EVENTO N. 1

Testo e regia del Collettivo

Il gruppo del Teatro Evento è un collettivo nel quale sono dissolte le figure tradizionali di autore, regista, attore, tecnici vari, perchè ognuno dei suoi membri è ognuna di queste cose insieme in maniera integrale: il testo (o meglio, una sorta di partitura drammatica della quale ognuno conosce il significato e i momenti, ma che tollera variazioni, cioè contributi estemporanei che possono venire dagli attori o dai rapporti che intrattengono col pubblico) è frutto di una ricerca d'ensemble che il collettivo porta avanti ogni giorno, attraverso la discussione, la riflessione, insieme, sulla situazione del gruppo, sul significato della sua esistenza e del suo lavoro nel più vasto contesto sociale e politico.

o o o

... è interessante notare come questo tipo di ricerca teatrale evidenzi la fisicità dell'attore, che si serve del corpo come mai prima: diffidando del dialogo, consapevole com'è delle alchimie che subisce la parola, degli equivoci che genera, affida al gesto, alla mimica, alla contrazione e distensione dei muscoli l'incarico di comunicare le figure, le situazioni, i momenti dell'azione, e anche questo è rivoluzionario: un altro tabù viene trasgredito, si esibisce il corpo indicando, in modo provocatorio, la possibilità di una sua rivalutazione. La parola non è più il mezzo privilegiato di comunicazione, ma semplicemente uno dei mezzi; per lo più sono slogans, o frasi chiave, destinati a chiarire il significato dei vari eventi.

o o o

... Serietà e disinteresse sono di rigore, si potrebbe parlare addirittura di austerità e il teatro non è più inteso come luogo di puro svago ma per esercizi spirituali. Occorre purgarsi dalle convenzioni e dai commerci che concedono il successo, uscire dalle orme dell'ovvio e del sicuro. Non potendo ripartire da una verginità assoluta si cercherà di ripulirsi dalle scorie del linguaggio teatrale finora praticato e la prima e principale condanna colpirà la parola. (Massimo Dursi - dal Resto del Carlino).

o o o

L'EVENTO N. 1, o meglio, i risultati attuali della ricerca che il Teatro Evento presenta, si compone di momenti o figure (risolti teatralmente in corpi, o gruppi di corpi, che si distribuiscono significativamente nello spazio) che formano insieme la fenomenologia della coscienza in rivolta che diventa, attraverso le forme inadeguate della rivolta individuale e ribellione viscerale, coscienza rivoluzionaria e si attua in nuove coscienze, le quali però per mantenersi tali, esigeranno il mantenimento permanente delle condizioni che le hanno create.

o o o

## DISCUSSIONE

La rappresentazione di "Delirio-Tre" e di "Urgo" da parte di Gianni Rossi, Antonio Agriesti e Giorgio Dalla Villa di Milano, costituisce un avvenimento di notevole importanza nei primi tre mesi di attività del Centro Tèchne. Riproduco, da appunti presi, una parte della discussione seguita agli spettacoli stessi.

Abbiamo visto la poesia, la musica, le arti visive farsi sempre più "teatro", mentre il teatro, in compenso, muovendo dalla medesima esigenza di trovare un rapporto nuovo tra autore e fruitore, tra attore e pubblico, atto a coinvolgere quest'ultimo stimolandone reazioni creative a livello "di sensi e di nervi", di impulsi e di comportamento, rifiutava musica, letteratura, scenografia per farsi "più teatro", "teatro povero", per puntare cioè tutto sull'attore, sull'espressività corporale perseguita -almeno nei rappresentanti più prestigiosi, ai quali il gruppo di Rossi si rifà- attraverso un lungo disciplinato processo teso ad attingere, al di là delle abitudini, delle convenzioni e degli stereotipi di comportamento, le strutture profonde di questo ed i segni autentici degli impulsi primari.

E' solo al di là di tale processo, solo nel punto d'approdo alle radici, che è anche il punto in cui si evidenzia a livello di automatismo e di condizionamenti interiorizzati il rapporto tra individuo e società storicamente determinata, che si ripropone - per il gruppo di Milano - il discorso sul teatro politico. Questo viene così a situarsi all'interno della nuova strategia, del rinnovato impegno di trasformazione del mondo, di contestazione della società repressiva, che si fa strada anche da noi tra i gruppi più avanzati dell'avanguardia artistica. Un impegno, naturalmente, portato anzitutto ed essenzialmente sul "modo di formare", sul linguaggio, sulla struttura espressiva, fondato cioè sulla coscienza del valore e della forza liberatoria della dimensione estetica come dimensione autonoma, avente fini e mezzi particolari propri, rispetto a quella politica, anche quando a questa si affianchi condividendone fini generali di lotta e prospettive di azione immediata.

Gianni Broi

Manbert - M'interesserebbe conoscere le intenzioni da cui prendete le mosse.

Dalla Villa - C'è, naturalmente, un'idea di teatro, in partenza...

Rossi - Il nostro punto di partenza è la ricerca di un modo diverso di far teatro politico, un teatro politico che non sia schematico, pedagogico, autoritario... Volevamo toccare strati più profondi: l'uomo quotidiano, le sue radici socio-economico-politiche, il disagio-malatt

tia... La gestualità e i fonemi, usati in un certo modo, permettono di portare in scena il livello istintuale, le reazioni alle pressioni ambientali, la risultante dell'interazione tra energie psichiche individuali e mondo esterno.

Mucci - Mi riferisco a "Delirio-tre": è uno spettacolo tutto programmato o anche affidato all'improvvisazione?

Rossi - E' programmato, ma mentre la parte gestuale è tutta programmata, per quanto riguarda i fonemi, pur seguendo la linea del testo, reagiamo di volta in volta: anche l'ambiente influisce.

Mucci - Seguire la linea di un testo presuppone che anche l'uso asintattico e frantumato della lingua abbia un particolare significato.

Rossi - E' una sintassi distrutta, ma che cerca continuamente la sua ricomposizione. L'ordine si rompe continuamente e continuamente si ricostituisce o tenta di ricostituirsi. Insieme a questo, ed anche in questo, così come nei gesti, c'è l'esplorazione della fatica, del sudore che fanno parte integrante di questo bagaglio d'espressione e richiedono da parte nostra un impegno non indifferente, direi anzi piuttosto logorante, anche dal lato fisico....

Lo spettacolo nasce dall'interazione fra i vari elementi, compresi l'ambiente e la reciproca provocazione delle parti. Se siamo nel pieno delle energie tutto si tiene sino in fondo, altre volte non è facile; ci sono a volte motivi validi per arrivare alla rissa.

Lo spettacolo ha un suo senso, è tutto giustificato, tutto pertinente - non a priori, s'intende: in una prima fase del lavoro creiamo questa specie di meccanismo, ma è solo provando che ogni cosa assume il suo senso -; non è insomma una ricerca frammentaria. Crediamo che lo spettacolo non sia un'opera da finirsi ma un'opera compiuta.

Miccini - Devo dire che non avevo mai assistito a una nozione così vissuta del comico, così completa. Mi son divertito. Mai avevo assistito a una sputtanatura del linguaggio così irresistibile. Apocopi, sincopi, aferesi... si può benissimo amputare le parole, i discorsi quotidiani, lasciando in piedi appena appena qualche radice, qualche troncone, senza per questo abolire la comprensibilità... Mentre nel "Living", i gesti che liberano attore e spettatore assumono un valore simbolico, direi quasi mistico, voi avete evitato questo: la lingua, anche così mutilata entra prepotente a scombinare quel balletto continuo sulla scena. Ci son vari aspetti: mimico, fonetico, semantico, ma da vedere nell'insieme.

Sulla questione del teatro politico (è un vostro

enunciato): quelle ricorrenze verbali erano di carattere puramente nominalistico, ma per la struttura dello spettacolo ne veniva un ribaltamento del significato trasportato dalle parole. Non mi disturbava il fatto che ci fossero dei tronconi. Il discorso gravitava nell'ovvio della discorsività politica (sindacale, corporativa, ecc.) e l'ovvietà anch'essa scarica un'ironia.

- Manbert - La parte fonetica si appesantisce verso la fine: mi chiedo se sia un caso; anche in altri momenti ho notato delle mancanze di misura che però, inquadrare nell'impostazione "agonistica" che Rossi ci ha dato, mi sembrano ora più chiare.
- Rossi - Proprio alla fine lo spettacolo precipita nel tragico. La parte fonetica finale è presa dalle parole d'ordine politico-sindacale. Sulla misura: collegato con la situazione, non riesco a trovare le misure per un fare artistico, la realtà ti prende. Forse quando usciremo dall'uso autoterapico del fare teatro, riusciremo a trovare la nostra misura, ma forse allora saremo degli "artisti" e magari non ci interesserà più.....
- Miccini - Già è un fatto politico prendere una lingua e renderla irriconoscibile lasciando solo qualche frammento, provocando un continuo choc sull'ascoltatore, sul quale si esercita la continua imposizione dei codici linguistici comuni. La vostra irrisione è sul linguaggio, ma essendo le parole prese da un certo gergo, disturbare tale gergo significa disturbare le forme di rapporto che vigono tra le persone e organismi che usano tale gergo.
- Rossi - Abbiamo tre azioni: i P.O. (i paesaggi oggetto); le D.E.F. (le decisioni economico-finanziarie); l'UV (l'uno-volti). A quest'ultimo personaggio è permesso di pagare, di fare del lirismo, ma poi si torna a quello scontro fra le due parti fondamentali. Teatro politico significa per noi salvare la possibilità di fare una nostra politica, d'altra parte non vogliamo tirar conclusioni. Cerchiamo di proporre un modo perché la soggettività si apra agli altri. Non delineiamo, è vero, un mito: poniamo l'uomo alla lotta coi suoi problemi quotidiani.
- Miccini - La vostra recitazione suggeriva tuttavia un modo di agire disincagliato dai gesti quotidiani, e quindi una nuova funzione del gesto. Tutto era intonato a una falsificazione che era anche una terapia dello spettatore.
- Agriesti - Miccini ha messo troppo l'accento sull'aspetto comico, ironico-grottesco; questo è sì un aspetto, però esso ha soprattutto un valore astratto, e anche un valore metaforico. La dissoluzione o dissociazione dell'indi

viduo ha raggiunto un punto massimo, e intacca il lin guaggio stesso; prima però di intaccare il linguaggio ha intaccato le strutture profonde dell'uomo: colla nostra consapevolezza che le strutture sono malate, che siamo malati anche noi, è difficile proporre "l'uo mo nuovo".

Il giudizio politico viene indirettamente affidato al gesto, pure astratto ma a volte commento alle parole, gesti che contengono un giudizio politico. La corruzio ne sul piano linguistico è posteriore a quella sul pia no delle strutture e politico.

Manbert - Per teatro "politico" intendete anche teatro "popolare"?

Rossi - C'interessa l'incontro, ma il pubblico deve capire quello che può, non vogliamo cadere nell'autoritarismo e nella pedagogia. Questo teatro può essere capito an che su piano puramente umano, sul piano della fatica per esempio, partendo dalle esperienze quotidiane.

Mi lascia molto perplesso il fatto che qualcuno all'esterno debba subire ciò che gl'impongo io. Il P.C.I. ci ha chiesto: "Ma Voi a quale pubblico vi rivolgete?" Noi non ci proponiamo il problema dell'ambiente, anche se questo influisce sempre sullo spettacolo. Forse an che per "Urgo", come per "Delirio", creiamo un ordine una macchina, ma poi se qualcuno si stanca, rompe quest'ordine e ne creiamo un altro nello spettacolo. In questo senso c'è, sì, la prefigurazione di un comporta mento con rotture e ricostituzioni di ordini, spraz zi di libertà. Pensiamo a un teatro come rischio dram matico in cui l'attore-evento tenta di superare meccani smi autodistruttivi oggettivando un processo di cam biamento radicale dentro e fuori di lui.

Miccini - Per quanto riguarda "Urgo", si è parlato, sui giornali, di "ricupero di selvaggia primordialità", e il prof. Guadagna poco fa diceva "esemplificazione di gestuali tà e foneticità di tipo manicomiale". E' verissimo, non funziona però solo come autoterapia, ma anche riferisce sull'alienazione generale della società.

Rossi - Non ci sono intenzioni, constatiamo dei fatti, abbiamo dato forma a quelle energie che si formano in noi nell'impatto con la realtà.

Miccini - Tu chiami in causa la realtà, evidentemente chiami in ballo la storia. Studiando le afasie dei pazzi, è vero che nel rapporto tra gesti e fonemi c'è un meccanismo psicologico che agisce continuamente, però questo rimanda a un apprezzamento sociologico. Ora, riproposta da voi, la nozione di manicomio si estende all'umanità. C'è una proposta di afasia come condizione non voluta... Dal punto di vista sociologico, una vostra definizione quale potrebbe essere?

Rossi - Stavamo cercando di trovare dei suoni per commento di un testo, precisamente per "Delirio-Tre", provando for

me sonore al magnetofono. Poi è venuta l'esigenza di dare un supporto gestuale di tali suoni. Poi l'idea di fare una sequenza di queste forme e suoni. Così venne "L'Urigo". Era il tempo della Cecoslovacchia, Palach. Esprimemmo una specie di frustrazione, di protesta di chi non può che mangiarsi la coda.

La frase "Fiducia chiedono i dirigenti, fiducia chiedono gli organi rappresentativi", le uniche parole intelligibili, anzi le uniche parole senz'altro che ci siano in "Urigo", pronunciate all'inizio e alla fine dello spettacolo, son prese appunto dalle parole d'ordine che circolavano allora in Cecoslovacchia.

La realtà muta troppo lentamente rispetto ai bisogni, quindi c'è un ritorno in se stessi che si libera, cade e si recupera continuamente.....

%%%%%%%%%

a partire dal n. 56/1 la rivista di cultura contemporanea della Lerici Editore, MARCATRE', sarà edita con i tipi della ennEsse editrice, via Lungotevere Flaminio 22 - 00196 ROMA - tel. 398327/641712. La rivista manterrà quella fisionomia che fino ad oggi l'ha caratterizzata tentando sempre più di diventare utile strumento di critica e di informazione alla ricerca di uno spazio più ampio fino a diventare essa stessa "IL PROBLEMA DELLA INFORMAZIONE" coincidendo con i punti essenziali dell'elemento critico-storico, spinta com'è a storicizzare un giudizio prima ancora di pronunciarlo.

MARCATRE' / UTT 56/1

+ricerche/documenti

+ operazioni/invenzioni

+fogli praticati

+indicazioni

+nuclei

+invenzioni

%%%%%%%%%

CENTRO D'ARTE/LIBRERIA "NUOVA PRESENZA" - P A L E R M O

via Enrico Albanese - 100

i migliori libri dell'editoria italiana  
le migliori riviste

Il Centro, che nella passata stagione si era fatto notare per le sue iniziative (conferenze, dibattiti, mostre, presentazioni, p r e s e n z e, ecc.) e per la ottima rivista PRESENZA/SUD, ha da tempo aperto anche una libreria/emeroteca che vuole dilatare il suo campo d'azione e di informazione culturale mediante l'offerta di un materiale selezionato, strutturato secondo itinerari di fruibilità componibile, insomma un modo vivo di suggerire, oltre che offrire, le letture, di relazionarle possibilmente tra loro, di ordinarle secondo un serio e critico metodo culturale.

%%%%%%%%%

CENTRO TECHNE

P.za Madonna degli Aldobrandini, 8

FIRENZE

In data 28 Marzo 1970 il "Gruppo Libero" esegue "Materiali per un probabile allestimento di Santa Giovanna dei Macelli di Bertolt Brecht" a cura di Arnaldo Picchi.

=====

Uscendo dal concetto già manieristico di "gruppo teatrale indipendente" come confraternita, come unione psico-corporea di vari uomini che intendono reagire all'ininterrotto bombardamento della "cultura" producendo copufatti che già in sè sarebbero una resurrezione (quando in realtà sono collocabili in un'area appositamente tenuta sgombra dal capitalismo) e per di più ottenuti con un lavoro detto comunitario o collettivo (ma che nel contesto dei rapporti quotidiani, extra culturali si dimostrano testimoni dell'operare di un'aristocrazia, ed essi stessi modificazioni allotropiche della "cultura", cioè incapaci di trascendere la prassi ARTISTICA e di partecipare con apprezzabile incidenza alla lotta di classe).

il "Gruppo libero" si configura come un insieme di uomini che usano ANCHE il mezzo teatrale per dissentire dalle scelte già scelte per tutti dalla borghesia; e per riportare le realizzazioni ARTISTICHE a ridosso delle necessità del popolo, che sono le necessità primarie, e non delle necessità di "cultura" o delle necessità psichiche ed esistenziali dei costituenti il gruppo. Cioè non confondendo la prassi sociale con l'operativismo culturale, che in questo momento storico non possono essere riferiti a un denominatore comune.

Perciò questo "Gruppo" abbandona il velleitarismo delle invenzioni collettive (pur senza disconoscere la correttezza del lavoro collettivo) e rivaluta la figura degli specialisti scenici, per le varie esigenze, liberamente aggregatisi per un allestimento. Abbandona i visceralismi e il taglio neoespressionistico, in quanto imprecisi e inadeguati alla prassi della comunicazione politica sintetica, che è invece giustificazione dell'operare teatrale (visceralis<sup>mi</sup> che oltre ad essere bassamente catartici sono esclusiva libidine degli esecutori).



Tutto questo affinché la pulizia della comunicazione scenica sia tale da consentire il massimo aggancio tra i temi politici e l'educazione politica dello spettatore e la massima efficacia nel concorrere delle opinioni degli operatori e del pubblico, in questo amaro periodo - in cui il dissentire dell'opinione è punito tramite la LEGGE allo stesso modo del lenocinio e dell'omicidio per motivi d'onore.

Questa rappresentazione è stata preparata dal "Gruppo Libero" per essere proposta al pubblico nel Novembre-Dicembre del 1969; per una serie di contrattempi più o meno fortuiti non è stato possibile effettuare una esecuzione pubblica conveniente, che rispettasse la sceneggiatura originaria. Sono stati fatti alcuni rimaneggiamenti - del resto puramente formali - per cui si è potuto eseguire la prima rappresentazione di quest'opera al Circolo ARCI "Leopardi" di Bologna il 29 Novembre 1969 e in seguito in altre sale dell'Emilia e fuori di essa. Questo allestimento viene proposto con l'intenzione di risollevarle vecchie questioni; cioè quelle che sono state accantonate perché credute marginali e già risolte, quando non erano nè l'una nè l'altra cosa. Per esempio, l'opera di Brecht già detta "non più funzionale ai nostri scopi", figurarsi ! L'impiego del teatro nel contesto della lotta di classe, come grandezza vettoriale componente il poligono di forze, e, come tale, non trascurabile.

La rappresentazione consta di cinque 'momenti' durante i quali viene mostrato un povero idiota che con le buone intenzioni vere cerca di tenere in piedi una mosruosità falsa oppure, potremmo dire, un uomo che si presta ad una rappresentazione vera e ad una punizione falsa per aver sputato sopra una morale falsa. Oppure, ancora, una corsa vera, in cui uomini veri si scambiano percosse finte, in nome di principi veri, adesso falsificati.

Non sarà superfluo ricordare, infine, che quest'opera di Brecht è stata realizzata a tutt'oggi poche volte, e in Italia mai; che il gruppo che adesso la rappresenta ha dovuto sopportare diversi contrasti con le autorità costituite e tra l'altro una penosa ammonizione da parte della polizia, durante il Festival di Spoleto dello scorso anno, quando ne eseguì una scena.



1968

1969

1970 quattro passeggiate intorno al naturale **r. salvadori**

Ai compagni del CUT di Firenze, in occasione di Uomo-Massa di E. Toller.

IDEOLOGIA. - La rappresentazione di un insieme casuale è la proiezione (teatrale) dell'ideologia dell'impotenza (Cfr. l'intervento sul teatro sperimentale di C. Marowitz in The Encore Reader, Methuen & C., London, 1965). Nel cinema si manifesta col prodotto accessibile agli amici: opere-club, con compiacimenti riduttivi. E il dislivello fra l'intensione e il risultato è ovviato con l'uso del lessico di gruppo che si traduce in rapporto "organico-solidale". E ancora: nella saggistica: per definire l'oggetto si riporta in note e glosse tutta la trattatistica in merito. Evitando sempre e con metodo scelte e giudizi di valore. Ne consegue la riduzione del 'genere' ad un livello non-astratto. Con un passaggio solo 'geografico' dalla stocasticità del Reale alla stocasticità del luogo-libro.

ESSENZIALE. - La leggibilità di un testo coincide con i propri elementi di 'ridondanza'. Ossia un testo è leggibile quanto più è inessenziale. E la cura dell'inessenziale è stata, dalle origini del Dramma, la peculiarità del teatro borghese. Cui va aggiunto il carattere non-assoluto del personaggio, psicologismo, lotta di classe, socialità.

Il novecento ha rappresentato invece in colmo della pagina bianca, dell'essenziale (rispetto, s'intende, gli ultimi quattro secoli della cultura cristiano-occidentale). Ma il teatro-proletario - novecentista formalmente - non ha coinciso con la vittoria della classe. Che anch'oggi si continui a parlare di teatro-proletario (teatro in funzione della lotta di classe), è però sintomatico e rilevante di per se - quando non crea cattiva coscienza. E ciò è ormai indipendente e non vincolato alla cura dell'essenziale (va da se che il 'razionalismo' fa parte della cultura corrente - come delle aspirazioni del Lumpenproletariat). La prospettiva e la capacità dialettica è comunque dubbia. Perché è di una società 'eclettica' lasciare che la si contraddica ovunque fuorché nel potere di accettare l'avversione: che da Brecht a Genet a Living, progetta, programma.

CONTRADDIZIONE. - Tribunal, Proletarisches Theater, Central-Theater, Volksbühne, Piscator-Bühne sono nomi di altrettanti gruppi teatrali di Piscator. L'inizio e nell'inverno 1919-20 con Die Wandung di Ernest Toller. Sono gli anni del Bauhaus, della sintonia fra Levyi Front e Lunacski con l'Opojaz e il Circolo Linguistico di Mosca; e del Realismo e del Produttivismo. Movimenti incoerenti e contraddittori. E tutti protesi - ad eccezione dei Formalisti - a l'ambizione comprensiva verso la Gesellschaft. E' una teoria che ha proliferato: quella per cui attraverso operazioni su generi (d'arte) si possa negare o confermare la realtà sociale. Certo che non è vero neppure l'opposto. Intanto il poeta e l'artista, per il solo fatto che esitano, dimostrano una contraddizione immamente (Cfr. K. Marx, F. Engels, Die Deutsche Ideologie, Dietz Verlag, Berlin, 1962). Ma ciò che lega i movimenti e la cultura di sinistra di questo periodo in modo coerente: è il divario fra il loro prodotto e la classe alla quale era destinato. Una contraddizione irrisolta.

# LA VITTORIA ALATA (Manifesto con le ALI)

La Mela con le ali, fa casa con le ali  
La Formica con le ali, il sogno con le ali

ICARO ovvero  
L'uomo aereo

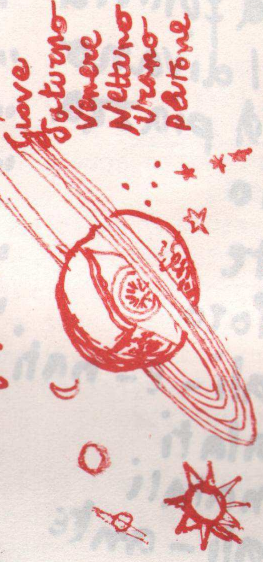


- Il presidente con le ali
- Il cardinale " " "
- la funivia " " "
- il divano " " "
- la piazza " " "
- io " " "
- te " " "
- lo " " "
- ali - e - nati
- alati
- natali
- ali - ante
- aliBaba

INSOMMA  
FFP  
dappertutto

per far volare  
lo strapaese  
Elefantico  
che non pensava davvero di poter  
riscoprire in se stesso  
Tali capacita' elettive

**IL RE** già offorosamente, col mantello-ricamatore,  
 passa di stanza in stanza, di reggia in reggia, in  
 regione, di nazione in nazione, va sulla luna con  
 c'ingogio, su Marte



(NOI VOGLIAMO TANTO BENE  
 ALLA MADRE SUPERMARE)

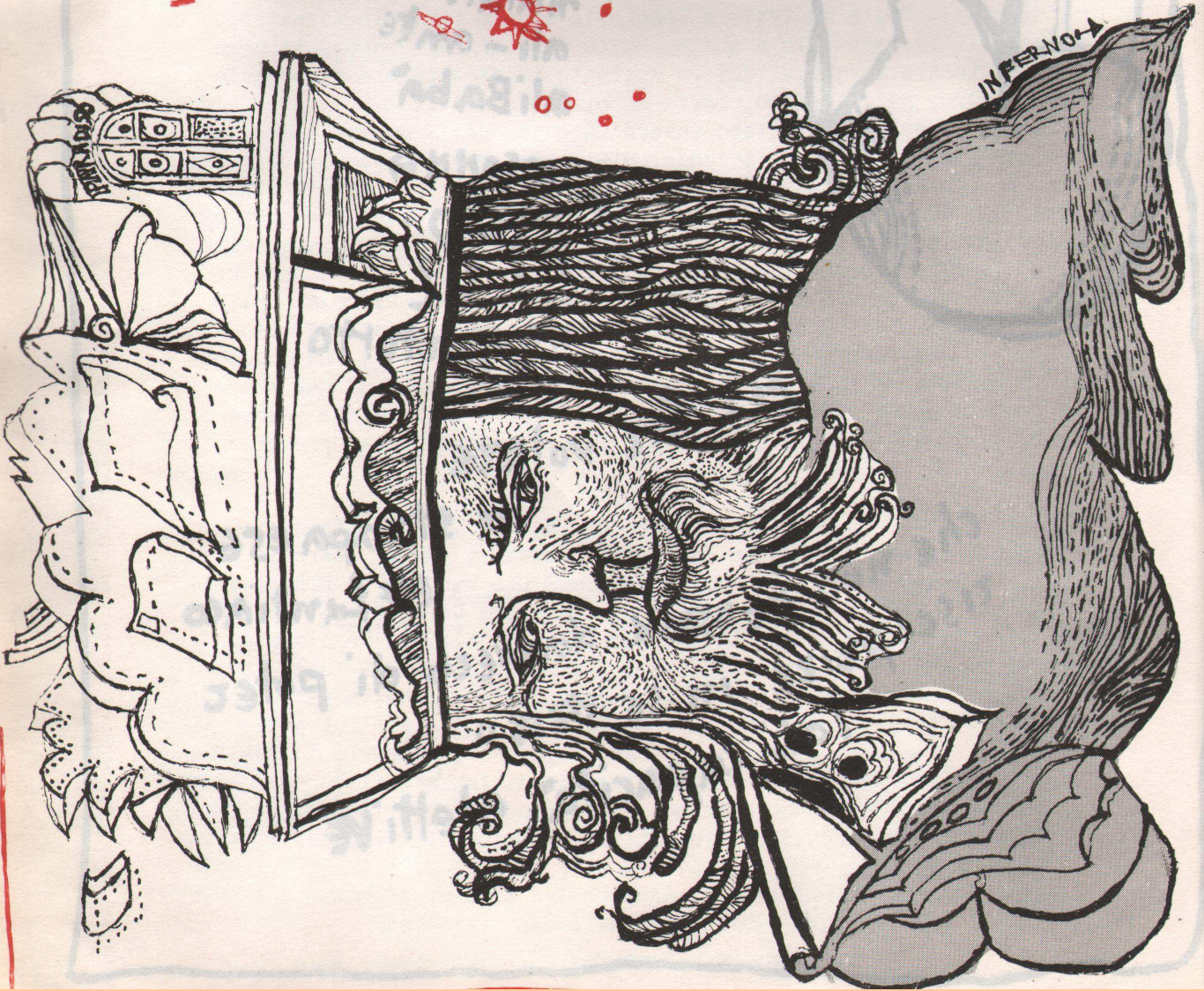
Prende ben due fitte contornate, qualche ingommo di  
 pantaloni solitari.  
 Sulla una lampadina qui, ma la

Manifesto, Stone, canta, balla, da

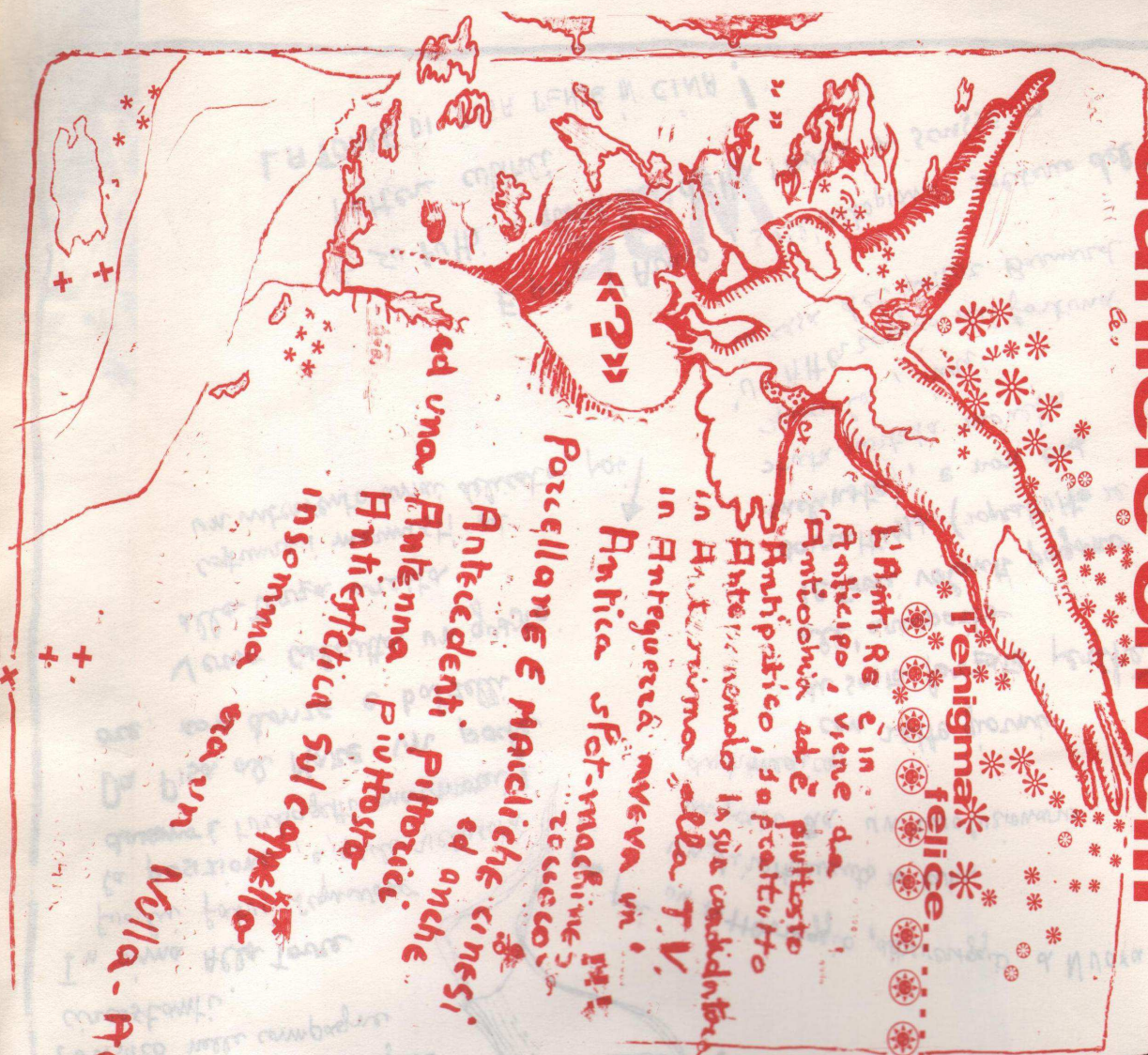
**SPETTACOLO**, si prostituisce al primo-veu  
 Sorride un pò a tutti, a destra, al centro,

**SINISTRA** solvia i e e  
 conti, contiene  
 Baeonetti  
 Saltimbanchi

Va al in ferno, va in paradiso - un'occiata al timbo-  
 conduce lunghi meticolosi studi sul pazzamento  
 delle classidre nel contesto politico-attuale  
 e con un colpo di STATO ben dato sulla fronte  
 viene deposto dal **POTERE OPERAIO S.p.A.**

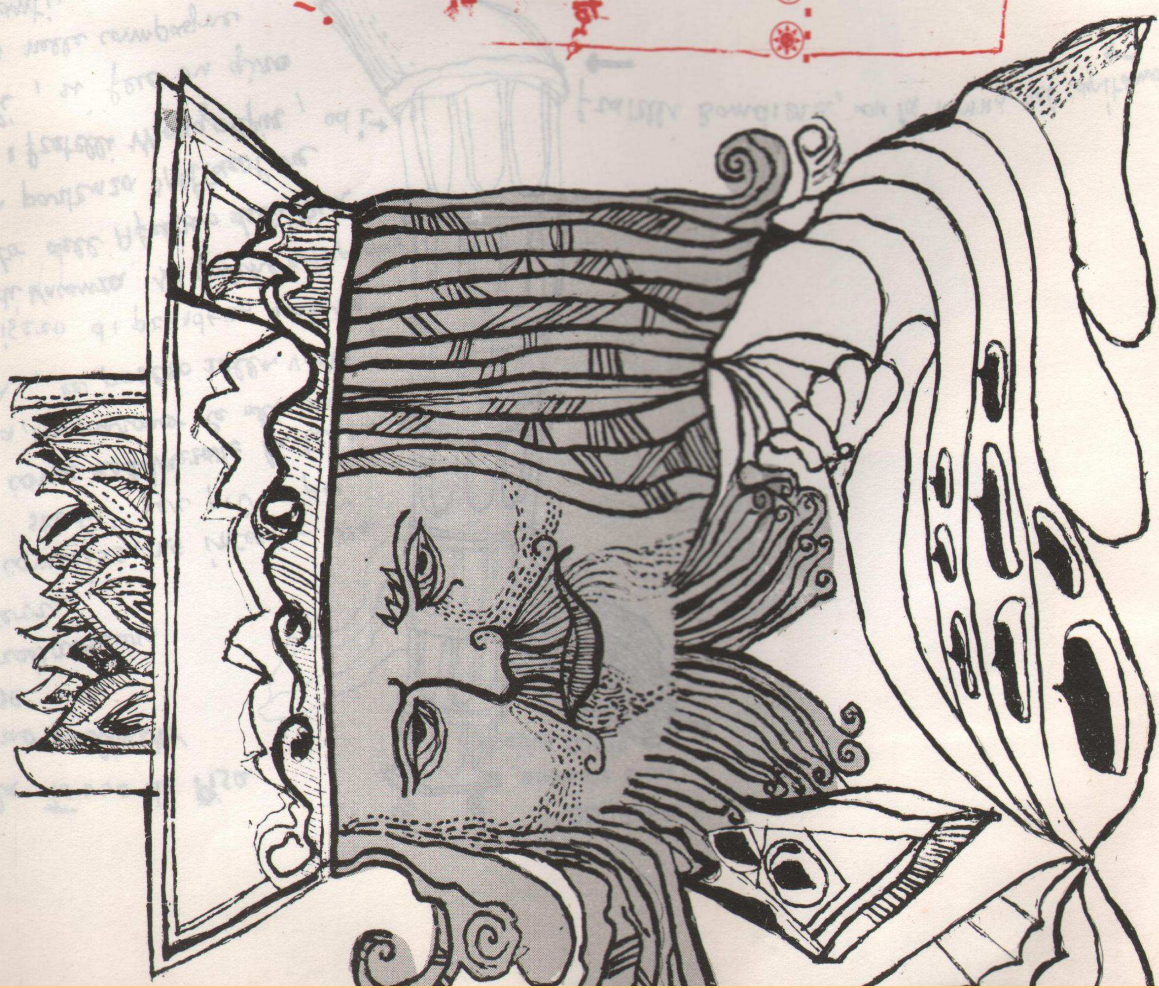


# L'enigma felice daniele crivelli



L'enigma felice

L'Anti Re è in  
 Anticipo, viene da  
 Anticochia ed è piuttosto  
 Antipatico, soprattutto  
 Anterrenale la sua candidatura  
 in Antissima alla T.V.  
 Anteguerza aveva un  
 Antica sformazione  
 Porcellane e Macliche cinesi  
 Antecedenti ed anche  
 Antenna Pittozici  
 Antiestetica sul cinghio  
 Insomma era un  
 Nulla-Posta (e dalle parti di Savaria)



Nulla-Posta (e dalle parti di Savaria)

Dalla Torre di Pisa

l'uomo inclinato  
scese  
per raddrizzare  
la torre

Una commissione interna alla  
Torre studiò per più e più  
anni come raddrizzare la torre  
Allora, compararono le ali di  
cicogna, le posero sulla vetta,  
e decisero di prendere qualche  
giornata di vacanza su qualche altopiano  
inclinato dell'Africa o dell'Asia

Fu una partenza spettacolare  
Presenti i Fratelli Mongolfieri, ed i  
increduli, si fece un giro  
turistico nelle compagnie  
circostanti.

In cima Alla Torre

fuoli fatti separano  
la posizione, e, quale velocità  
davano i turbogetti marmorei

Da Pisa al Mare in poche  
ore, con donze e balzelli.

Verso Calcutta un gusto  
alla terza areata

costume i marmisti ad  
un intervento ormai delicato, poi



Fratelli Bandiera, con la nomina del capitano

poi un Atterraggio, obberaggio di Nuova Dely  
un gli rotturnato in Cuba  
iniposto da un rivoluzionario  
danti medico

con sette giorni  
di sosta forzata perché  
all'aeroporto  
le Torri volanti pagano  
sovrattassa (soprattutto se  
inclinote), e non era  
stata portata moneta  
speciale, indi  
un Atterraggio di fortuna  
in casa del dottor Bernard

E poi l'Avviso, sull'altopiano solitario del Tibet  
E su tutti i quotidiani della torre si scrisse a  
Lettere cubitili.  
LA TORRE DI PISA PENDE IN CINA!

sarengo  
viale stazione, 23  
I - 25100 brescia  
tel. 52687

In un reparto della Fabbrica  
Elettro di Sordico, costruita

Prodotti della Fabbrica di Sordico di Sordico

was





In un reparto della Fabbrica di Contatori Elettrici di Pechino, costruita di recente.



Prodotti della Fabbrica di Gru di Pechino.

Fotografie di Huang Tao-teng e Kao Ming-yi



Traversando a nuoto il fiume Yangtse.

“ . . . . .  
sto nuotando attraverso il fiume lungo  
mille miglia,  
con l'occhio fisso all'aperto cielo di Chu.  
Che importa se il vento soffia, e mon-  
tano le onde?  
Meglio che passeggiare ozioso in un cor-  
tile.  
”

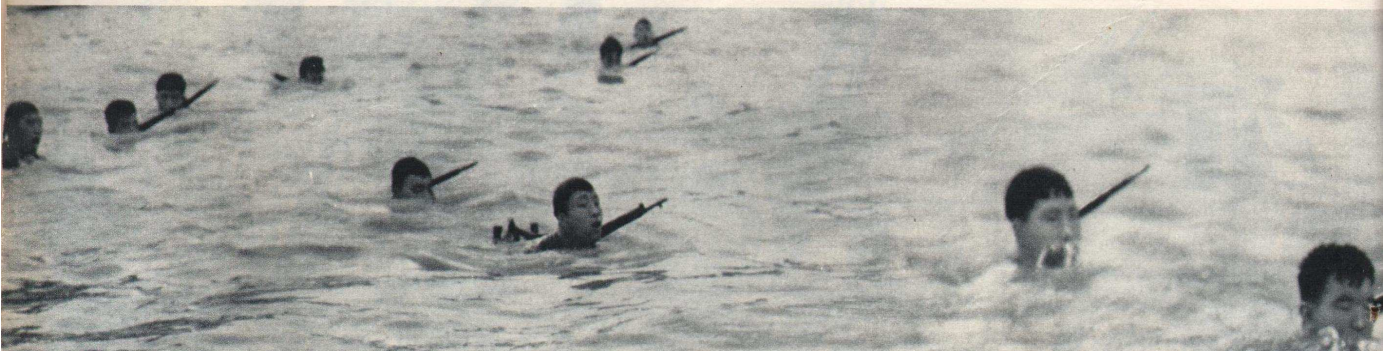
Questi versi sono tratti da una poesia

scritta dal presidente Mao Tse-tung, grande guida del popolo cinese, dopo aver attraversato a nuoto lo Yangtse, nel giugno 1956. La poesia del presidente Mao e questa impresa che egli compì quando aveva oltre sessant'anni, non sono stati solamente un soggetto favorito di conversazione sia in Cina che all'estero, ma hanno anche incoraggiato molte persone, specialmente fra le giovani generazioni, ad intraprendere il nuoto.

Negli ultimi anni, questo sport si è sviluppato rapidamente nel nostro immenso paese. Nei numerosi fiumi e laghi della Cina e lungo le sue coste, ogni estate migliaia di persone nuotano per temprare la loro forza di volontà e migliorare la loro salute.

La gara annuale attraverso lo Yangtse è divenuta ormai un avvenimento regolare per la gente di Wuhan. Il 26 luglio di quest'anno, 691 persone, inclusi operai, im-

Miliziani armati.





## NOTIZIARIO

Espone alla NUMERO di Firenze ORIETTA SUPERCHI - presentazione di Germano Beringheli - dal 7 al 20 febbraio 1970.

Mostra di LIVIO MARZOT alla Galleria IL CENTRO di Napoli: 5.2.1970.

BRUNO MUNARI ha inaugurato la stagione artistica della Galleria IL FIORE di Firenze, esponendo: "Xerografie originali" "acoma" "bicombi" "flexy" 20 dic.-15 genn.1970.

FRANCESCO LO SAVIO ha esposto alla Galleria LA SALITA di Roma i suoi PROGETTI PER METALLI 1960-62 (retrospettiva).

Allo studio di arti visive OGGETTO di Caserta si sono succeduti in varie mostre dall'ottobre 1969: CARMINE ABLEO - MARIATERESA CORVINO - ANTONIO DENTALE - GIUSEPPE MANIGRASSO - ANTONIO DEL DONNO - CARMINE REZZUTTI - ERICO RUOTOLO .

Alla Galleria STEFANONI di Lecco espone Plessi : "a proposito dell'acqua" - 12-30 dicembre 1969.

Alla Galleria SPERON di Torino non esporrà ROBERT BARRY; "per la mostra - infatti, - è scritto nell'invito - la galleria sarà chiusa dal 30.12.1969" .

Alla Galleria SINCRON di Brescia espongono GIOVANNI CAMPUS e RENATO SPAGNOLI dal 10 gennaio 1970.

Alla Galleria GIRALDI/Selezione espone dal 10 febbraio 1970, a Livorno, BLANCA GARINEL.

Alla Galleria 2000 di Bologna espone dal 21 febbraio al 13 marzo 1970 RINO DI COSTE.

Alla Galleria LA COMUNE di Brescia: mostre di:

17 gennaio 1970 - RICCARDO GUA VERI.  
24 gennaio 1970 - CENTRO TECHNE  
31 gennaio 1970 - 1909-1969 - dai futuristi ai giorni nostri.  
7 febbraio 1970 - Antonio Scaccabarozzi  
14 febbraio 1970 - JEAN CLAUDE MOINEAU (qui (ici))  
21 febbraio 1970 - BERNARD PAGES & VALENSI - pannelli fotografici. film.  
28 febbraio 1970 - UGO CARREGA - poemi materici e poemabili.  
7 marzo 1970 - 6 GIOVANI DELL'ECOLE DE NICE  
14 marzo 1970 - JOCHEN GERZ

DA MARZO A MAGGIO SEGUIRANNO MOSTRE DI : RINO DI COSTE  
ANTONIO CALDERARA  
JOE TILSON  
ALLEN JONES  
JESU RAHAEL SOTO

All'Hotel CARLTON di Firenze hanno esposto a dicembre (1969) in una mostra di insieme: GIUSEPPE GATTUSO - GIOVANNI/RAGUSA - RENATO RANALDI - ERMANNANO MANCO - REMO SALVADORI - ALESSANDRO COTICCHIA - RAFFAELE - ANTONIO INFANTINO - ALFREDO PICCHEL - ANDREA GRANCHI -

A Bologna l'ENTE BOLOGNESE MANIFESTAZIONI ARTISTICHE ha allestito la III Biennale internazionale della giovane pittura con il titolo di GENNAIO 70 - COMPORTAMENTI, PROGETTI, MEDIAZIONI. La mostra è

ospite del MUSEO CIVICO, organizzata da: Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Andrea Emiliani e Tommaso Trini. Espongono: GIOVANNI ANSELMO - VASCO BENDINI - ALIGHIERO BOETTI - CARLO BONFA' + PIERPAOLO CALZOLARI - MARIO CEROLI - GIANNI COLOMBO - GINO DE DOMINICIS - GIUSEPPE DEL FRANCO - LUCIO DEL PEZZO - BEPPE DEVALLE - ANTONIO DIAS - LUCIANO FABRO - CARLO GAIANI - JANNIS KOUNELLIS - GINO MAROTTA - LIVIO MARZOT - ELISEO MATTIACCI - MARIO MERZ - MARISA MERZ - MAURIZIO MOCHETTI - MARIO NANNI - UGO NESPOLO - GIULIO PAOLINI - LUCA PATELLA - GIUSEPPE PENONE - MICHELE LANGELO PISTOLETTO - CONCETTO POZZATI - EMILIO PRINI - GIANNI RUFFI - GIANNI EMILIO SIMONETTI - GIUSEPPE UNCINI - GILBERTO ZORIO .

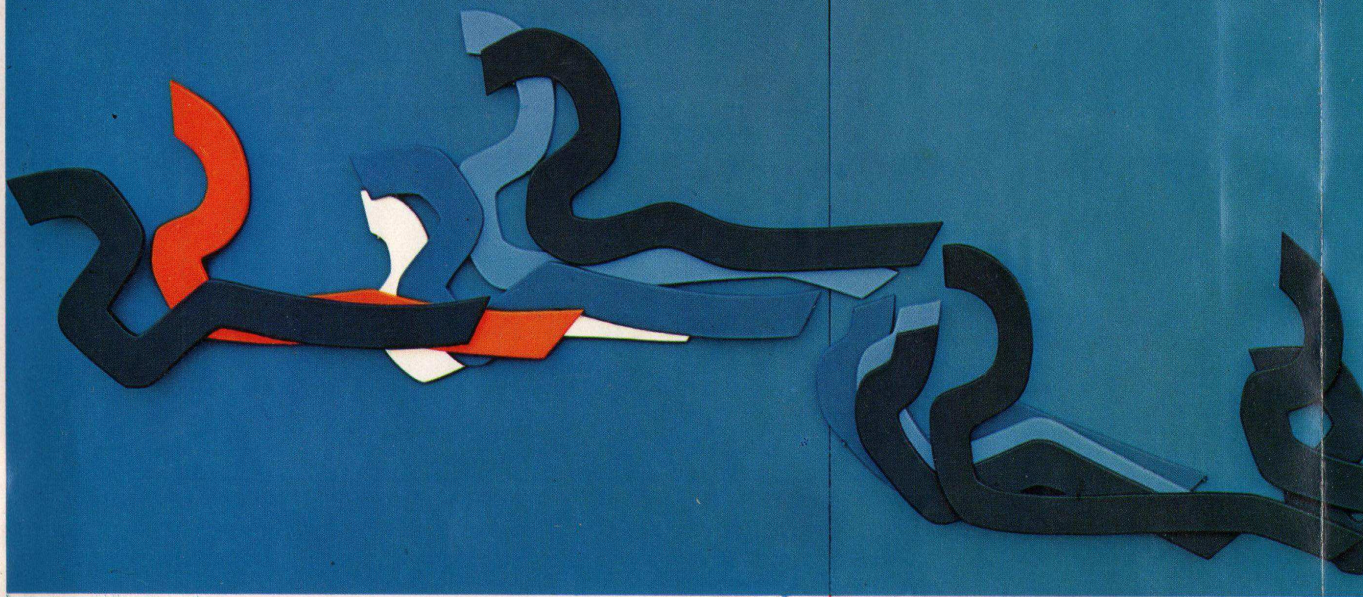
La rivista FLASH ART diretta da Giancarlo Politti ha dedicato il n° 15 - gennaio 1970 - a PIO MANZU'.

- Galleria d'Arte Contini- Roma- Espone ROBERTO BARNI- 18 febbraio 1970-  
Galleria Giraldi- Livorno- Espone Bianca Garinei- 8 febbraio, 5 marzo-  
Galleria Rinascita- Reggio Emilia- Espongono PAOLO NIZZOLI/SILVANO VIANI- 14 Febbraio 1970  
Galleria Il Centro- Napoli- Espone UMBERTO MASTROIANNI- 21 febbraio '70  
Galleria Daly- Ivrea Espone LAURA LUORATOI- 4 aprile 1970-  
Galleria Sperone- Torino- Espone GIOVANNI ANSELMO- 10 aprile 1970,  
DOUGLAS HUEBLER -24 marzo 1970, SALVO-7 febbraio 1970  
Galleria della Sala di Cultura- Modena- Espone Ketti La Rocca, 22 marzo 1970  
Galleria Christiane Colin- Parigi- Espone SILVANO BOZZOLINI- 7 aprile-  
Galleria Giorgi- Firenze- Espone VINICIO BERTI- 4 aprile 1970  
Galleria Ferrari- Verona- Espone VALENTINO ZINI-24 gennaio 1970  
Fondazione Pagani, Museo d'Arte Moderna- Legnano- Espone- WALTER FUSI KOU WAKABAYASHI - 5 aprile 1970  
Galleria d'Arte Carolina- Portici- Espone- BARISANI/BONIZZA/D'ANGELO/ DEL POZZO/DI COSTE/ GELLI/ GRUPPO STUDIO PORTICI/ MILES/ OLIVOTTO/ PALADINO/ S.PALADINO/PERSICO/REVAI/ REZZUTI/ TOLU/ N.TONDO/-28 febbraio 1970  
Galleria 2000-Bologna- Espone ATHOS COLLURA- 17 marzo 1970  
Galleria Il Fiore- Firenze- Espone RICHARD PAUL LOHSE- 21 marzo 1970-  
Galleria Stefanoni- Lecco- Espone- MICHAELEDES- Marzo 1970-  
Galleria Scray -Guidizzolo- Espone GIANFRANCO BELLUTI-14 Marzo 1970-  
Galleria Diagramma- Milano- Espone DADAMAINO- 26 febbraio 1970-  
Galleria Sincron- Brescia- 2° INCONTRO POST -PEJO-  
Galleria Carolina- Portici- Espone GAETANO PESCE- 28 marzo 1970-  
Galleria Flori- Firenze- Espone BARNI/ BUSCIONI/ RUFFI/ Marzo 1970-  
Galleria Ferrari- Verona- Espone CEGO/ MORALES/ KLERR/ 28 febbraio '70  
Galleria Artivisive- Roma- Espone COLALONGO/MARCHETTI/MISTICONI/PAOLI+ NELLI/3marzo 1970-  
Galleria La Salita- Roma- Espone ALIGHIERO GIUSEPPE- 2marzo 1970-  
Galleria del Teatro Sperimentale città di Modena- Espone ALFONSO FRAS+ NERI- 2marzo 1970-  
Galleria Flori- Firenze- Espone CARLO LORENZETTI+28 febbraio 1970-  
Galleria L'Indiano- Firenze- Espone GIOSETTA FIORONI- 7 marzo 1970-  
Galleria Artivisive- Roma- Espone OSCAR PIATTELLA-II febbraio 1970-  
Studio Arti Visive Oggi- Caserta- Espone LUIGI PEZZATO-  
Galleria Sperone- Torino- Espone MICHELANGELO PISTOLETTO- 6marzo 1970+  
Galleria Sperone- Torino- Espone-BRUCE NAUMAN- 25 febbraio 1970-  
Galleria Ferrari- Verona- Espone LUIGI ONTANI-  
Galleria 2000- Bologna- Espone RINO DI COSTE-  
Galleria Il Diaframma-Milano- Mostra fotografica di FRANCO VACCARI  
10/22 febbraio 1970-

#### DICHIARAZIONE DI POETICA

Ciò che da tempo sta alla base del mio lavoro, è il rapporto dialettico tra spazio ed immagini. Spazio inteso come condizione dell'esistenza, immagini come presenze all'interno di detto spazio. Se noi incominciamo a riflettere sul modo in cui avviene quel processo di adesione o di rifiuto di una data condizione, avvertiremo, anche quando c'è completa adesione, che la nostra presenza all'interno dello spazio in cui ci troviamo, è momentanea e continuamente rinnovantesi in rapporto allo stato di continua instabilità psichica a cui siamo soggetti in quanto esseri pensanti, e che coinvolge anche la nostra stessa fisicità. Ne deriva come conseguenza un permanente disagio e a volte uno scontro violento tra l'io e il tutto, cioè lo spazio, tra la coscienza e l'idea che essa si è fatta di ciò che le sta attorno. Quando io mi metto di fronte ad una superficie, la quale non è altro che una porzione, un momento di una totalità afferrabile soltanto con il pensiero, la mia intenzione è di trasformarla in modo tale fino ad arrivare a renderla realtà "vivente" con la quale bisogna fare i conti e da cui bisogna difendersi. L'atto estremo da compiere sarebbe la sua distruzione. Il mio lavoro non vuole essere messaggio, vuole solo essere una presenza che si può anche ignorare. Anzi più la si ignora, più acquista senso la sua ragion d'essere. Pittura quindi intesa come giuoco in quanto organizzazione di spazi ed immagini in una costante dialettica tra loro, come forza aggressiva e prorompente in quanto realtà autonoma e significativa. Solo a questa condizione essa potrà diventare non più un fatto d'élite, ma di circolare liberamente in alto, in basso, a destra e a sinistra di ognuno di noi. La sua autonomia è garanzia di libertà che significa possibilità d'incidenza in un contesto storico che solo apparentemente appare irreversibile. L'angoscia dei pittori in formali derivava dal fatto che ritenevano il "gesto" come l'unica e ultima manifestazione dell'esistenza in un mondo in cui più nulla sembrava permettere se non l'urlo come ultimo tentativo per sopravvivere. Oggi stiamo assistendo al suo contrario e cioè ad una serie di operazioni caratterizzate da un amore per la pura visibilità tali da sfiorare la "metafisica della tecnologia". Il problema non consiste più, a mio avviso, nel voler essere questo o quello in rapporto a un qualche cosa, ma di essere e basta come via possibile per instaurare un rapporto dialettico autentico non viziato da scelte preconcepite e da paure e timori spesso ingiustificati, con lo spazio in cui ci troviamo. Quando io formulo uno spazio (per esso intendo il "campo" dove le nostre azioni si esplicano), e poi all'interno di detto spazio faccio muovere nell'aria "la gente" intesa come forza dinamica in contrapposizione alla staticità dell'ambiente in cui si trova, non voglio fare altro che rendere manifeste delle situazioni umane che sono di oggi, che potranno essere ancor più di domani e di cui ora abbiamo soltanto un'idea. Gli strumenti di cui mi servo per il mio lavoro sono semplici ed elementari: pannelli di trucciolato i quali mi permettono di scavare con la sgorbia o il pantografo "la gente" in modo che non sia più questo o quel colore che determina la sua esistenza, ma la luce nel momento stesso in cui lambisce la superficie. Oppure, come negli ultimi lavori, dove le immagini sono aggettate fino a liberarsi nello spazio reale. Voglio tuttavia precisare che non ho pregiudizi per quanto riguarda la scelta dei materiali da usare e tanto meno credo alle formule relative al fare. Ogni uomo e in modo particolare l'artista, è provocato continuamente da sensazioni nuove che gli permettono di rinnovarsi costantemente. Nulla vi è di stabile ed immutabile: il tempo agisce senza tregua su ogni cosa sia essa naturale che artificiale mutandone continuamente il significato e di conseguenza il rapporto con le altre cose. Per concludere voglio invitare i lettori a "leggere" direttamente i miei lavori i quali, essendo fatti compiuti e quindi significanti, potranno "precisare" in maniera inequivocabile quanto ho cercato di dire in questo scritto, anche perchè lo scrivere non è certo il mezzo a me più congeniale per esprimermi. Sarò grato inoltre a coloro i quali vorranno chiedermi ulteriori chiarificazioni sul mio lavoro.

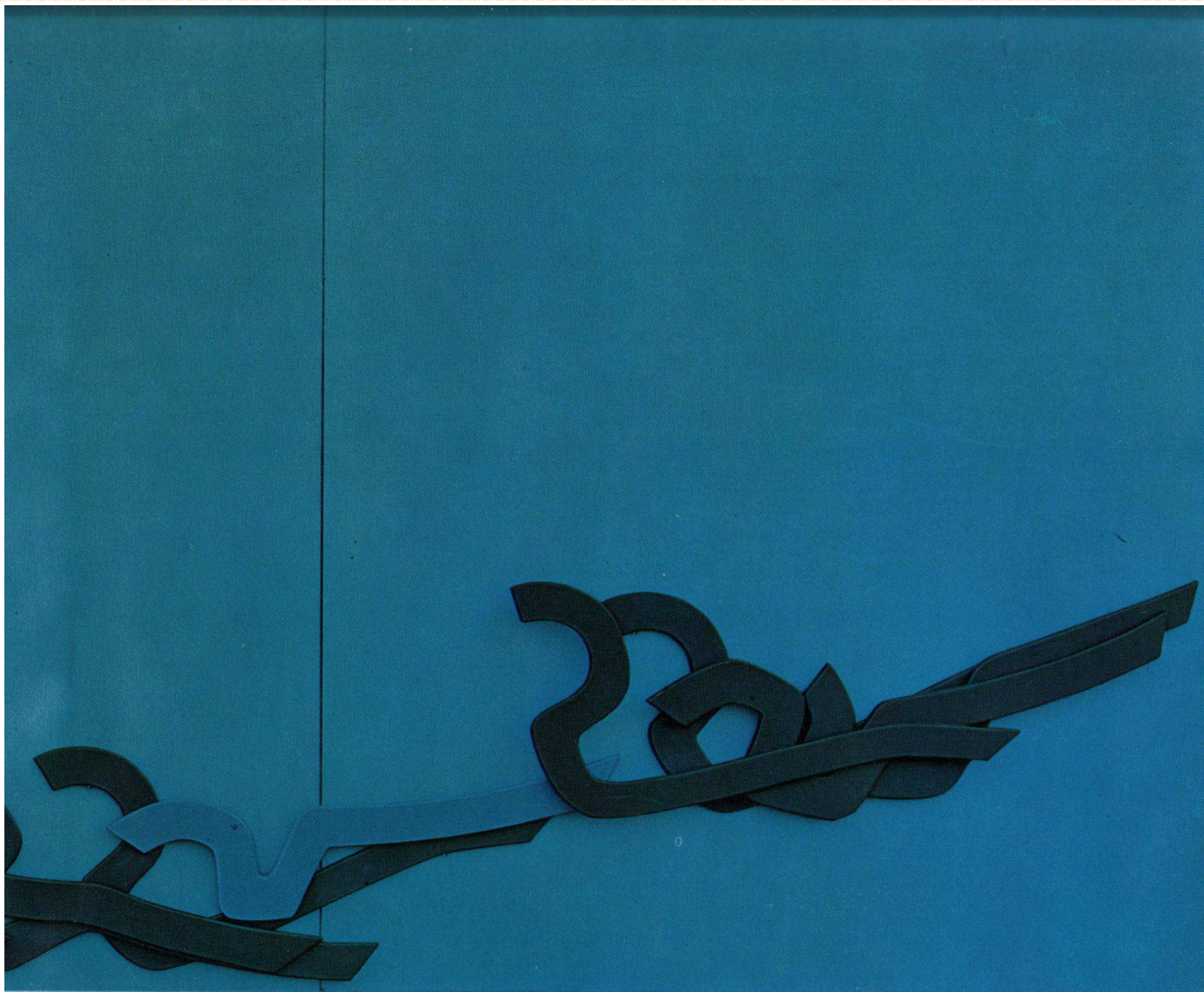
Toni Zarpellon  
Via Rivarotta, 40-Bassano del Grappa



Quando io formulo uno spazio (per esso intendo il «campo» dove le nostre azioni si esplicano), e poi all'interno di detto spazio faccio librare nell'aria «la gente» intesa come forza dinamica in contrapposizione alla staticità dell'ambiente in cui si trova, non voglio fare altro che rendere manifeste delle situazioni umane che sono di oggi,...

Una presa di posizione di questo tipo è già abbastanza rivelante del lavoro di Toni Zarpellon. Si tratta di un lavoro che lungi dal concedersi alle molteplici teorie del momento, alle varie utopie di negazione o di inserimento, ai programmi che rimangono formulazioni possibilistiche basate sul vuoto delle idee o sul pieno di una realtà assurdamente competitiva, trae la propria forza dall'unica base di operare, che sia rimasta all'artista oggi, la propria realtà. E tale realtà è costituita non soltanto dall'ambiente esterno, nel quale ciascuno di noi si trova ad operare, ma anche dal modo di intervenire sul mezzo

di espressione. Perché l'operatore artistico moderno, vere o dissertare molto bene, i conti li deve poi fare con la realtà che si è scelta, in questo caso la pittura. E ha origine il lavoro di Toni Zarpellon; solo che il suo spazio è aperto all'occhio del riguardante, aperta su un varco, su una parete. E' uno spazio ambiente che come «huis-clos» come certi corridoi di grandi complessi industriali, finisce quasi sempre per arrestarsi a un muro di fondo. Ricordo di aver pensato nella realtà, trovandomi in un corridoio che se una figura camminasse sollevata da una luce, darebbe una minima impressione. E nello spazio-ambiente di Toni Zarpellon, le figure si stagliano. Sono esili silhouettes intagliate e librate nel vuoto. Esse si muo- vere in questo spazio e tuttavia lasciano la loro im-



"GENTE", cm. 480 x 210

o, quand'anche sappia scri-  
re con il mezzo di espres-  
sione da una superficie dipinta  
il dipinto è una superficie  
non limitato che va oltre la  
«huis-clos» è ideale, a volte gira  
si sprofonda in avanti, ma  
non fonda.

uno di questi interminabili  
a terra non susciterebbe la  
Toni Zarpellon le figure esi-  
stenti nell'aria, che si muovono leg-  
geramente pronte vitali. Sono incise

quasi per lasciare un segno, per farsi percepire almeno come ideogrammi di  
figure nella sordità dei muri, prima di svanire per sempre.

Nell'ultimo anno il lavoro di Toni Zarpellon è mutato: quella camera stagna  
dai colori freddi, disposti a scacchiera come tanti schedari, si è estroflessa, è  
venuta fuori dal muro e le pareti non sono più trattenute, si sono aperte,  
sono cadute a terra. Il lato simbolico-esistenziale si è semplificato, lo spazio  
ambiente è diventato accessibile, costituito da una sola tavola di supporto  
che si inserisce nell'ambiente reale.

Le silhouettes sono diventate dei veri e propri ideogrammi rilevati, che scan-  
discono lo spazio secondo linee dinamiche. La «gente» di Toni Zarpellon ha  
rotto definitivamente lo huis-clos, per librarsi nell'aria, perchè la propria forma  
fosse più di un messaggio, fosse più di una descrizione, diciamo un flusso  
vitale che tende ad identificarsi con la nostra personale rappresentazione.

ALDO PASSONI





Achille Bonito Oliva

## Gruppo 70 apocalittico e integrato

di

Adriano Spatola

Le immagini di catastrofi automobilistiche sui cartelloni all'ingresso delle autostrade americane, o gli enormi ritratti di Lenin e Mao nelle piazze di Pechino, sono esempi di arte tecnologica? Domanda fin troppo ovvia nella situazione attuale della cultura, e comunque sfruttabile, per la sua ambiguità, a fini diversi se non opposti. Rispondere direttamente (con un sì o con un no) è chiaro che non avrebbe senso. Ci troviamo di fronte a un mondo estremamente astuto perfino nello sfruttare l'astuzia dell'esiliato standard, figurarsi come gli riuscirebbe facile catalogare fin dalle prime battute un'apocalittica o integrata reazione....

Ma bisogna anche riconoscere che la domanda è mal posta. Gli esempi iniziali sono così poco omogenei fra loro da pretendere unità di misura dissimili. Da una parte abbiamo l'eccitazione calcolata di un senso di colpa collettivo, dall'altra, deus ex machina, il mito come assicurazione quotidiana, e individuale prima che sociale, sul futuro. Ma il senso di colpa nasce da un bisogno indotto, il mito al contrario è risultato degli effetti di un bisogno primario, finalmente incanalato verso un suo (prossimo o lontano) soddisfacimento. Queste differenze di base non bastano però ad annullare quella che da un punto di vista estetico è la dimensione comune, la **dimensione pedagogica e patetica**. Incominciare un discorso sull'arte tecnologica vuol dire oggi prima di tutto stabilire in quali rap-

porti essa stia con questa caratteristica dimensione dei mass media.

Il venditore di Apocalisse, così come si configura in Eco attraverso il fantomatico Milo Temesvar, avrebbe avuto certamente molte cose da dire a Firenze, in occasione dell'incontro del **Gruppo 70**. E soprattutto, una volta esaurite le solite generiche e isteriche prese di posizione in favore dell'uomo, si sarebbe potuto servire della giusta osservazione sulla « importanza che hanno le determinazioni economiche nella formazione degli atteggiamenti culturali, quelli profetico-deprecatori in particolare » (1) per tirare acqua al suo mulino, dimostrando (senza troppa fatica):

a) che delle due affermazioni di cui la proposizione è composta, la seconda soltanto è rivolta specificamente a lui, mentre la prima ha indubbiamente un valore universale;

b) che da questo (temporaneo) valore universale è soprattutto, e per ovvie ragioni, l'arte tecnologica a essere investita;

c) che prendendo un rilievo insolito (finalmente!) il rapporto struttura-sovrastuttura, può davvero sembrare rivelatore che il **Gruppo 70** non abbia praticamente messa sul tappeto la questione del suo specifico atteggiamento nei confronti della struttura. (2)

E questo silenzio va forse interpretato come accettazione passiva?

Non è naturalmente per accreditare il dubbio del venditore di Apocalisse che sono disposto a riconoscere che, ad esempio, nell'elenco dei « linguaggi tecnologici da assumere » (di Lamberto Pignotti) mancano proposte di **linguaggio politico**: anche se il « e così via » di prammatica, o, meglio, « il linguaggio giornalistico », potrebbero alludervi. Ma che tipo di allusione è lecito supporre? In un elenco che comprende linguaggio pubblicitario, giornalistico, della narrativa

gialla, rosa e fantascientifica, umoristica, della moda, dell'oroscopo, logico-matematico-scientifico, burocratico, commerciale, economico, del diritto, l'esclusione del **linguaggio politico** non può non avere in qualche modo significato.... Non ci sarà dietro, per caso, una specie di rimozione? (3).

Che senso avrebbe pretendere un rapporto strumentale da pari a pari con gli apparati tecnologici della società, proprio nel momento in cui Eco dimostra molto bene, a proposito di un Dichter, che « il rapporto (tra persuasore e ascoltatore) (4) è fatalmente unidirezionale e paternalistico, perchè da una parte c'è il potere economico che produce i beni di consumo e dall'altra una massa che deve consumarli »? (5) e bisogna poi riconoscere che tutto ciò è reale, e concreto, nella misura in cui anche il discorso di Temesvar nasce « preformato » e condizionato, tanto più che Temesvar stesso (l'**intenzione** del suo personaggio lo dimostra) non è altro che uno dei tanti prodotti standard della situazione. Insomma, si capisce bene perchè abbia lasciato gli Stati Uniti (« pare per pesanti pressioni del FBI ») così come si capisce che il Dichter sia venuto in Italia a dare i suoi consigli al partito di maggioranza per le elezioni.

Per caso, non ricadrà anche il Temesvar-Eco, sia pure per ragioni diverse, nel giuoco in cui cadono gli oppositori della cultura di massa quando si servono dei suoi strumenti per metterla in discussione?

E' questo, probabilmente, il cerchio chiuso di un mondo che, mentre spinge avanti un processo di democratizzazione incominciato da molto tempo e da altrettanto rimasto parziale e incompiuto, non cessa di produrre dal suo seno (e come conseguenza ormai « naturale ») sempre nuove e più specialistiche élites di tecnici, che si trovano ad avere poteri

che non sarebbe inesatto definire dittatoriali, soprattutto nell'ambito di una cultura (in senso antropologico) come la nostra, che si permette il ricorso al **mental test** come a un **criterio di valutazione-discriminazione** la cui unità di misura è data dalla norma socialmente più « utile ».

Ha allora un senso assumere il mondo tecnologico come area entro la quale è ormai necessario lavorare, certo però che non può essere accettabile ogni propensione a considerare l'area come data, immodificabile, o, addirittura, « buona ». Si pensi al **mental test** come a un rito di iniziazione (nel quale l'adolescente delle società primitive affronta una serie di prove per dimostrare la sua idoneità ad assumere diritti e doveri dell'adulto) (6) e si tenga presente l'osservazione di Eco **sulla canzone** come una « medicina delle passioni », un rituale dionisiaco, per esempio (7), e comunque magico-religioso. Non sarà allora difficile rendersi conto di come **la funzione sciamanica** sia nella cultura di oggi affidata in toto alle élites tecnologiche, le quali, oltre a determinare le norme socialmente più utili, ne attuano anche l'applicazione ai singoli casi, tanto che i mass media possono essere da questo punto di vista considerati i veicoli attraverso i quali la società uniforma, livella, e controlla le reazioni individuali alla storia.

Funzione sciamanica svolgono del resto (e si veda la nota 7) i giocatori di calcio, che non a caso si sono meritati l'appellativo di « idoli delle folle ». In certi casi (si pensi, come esempio per eccellenza, **al paesi dell'America Latina**) questa funzione è così altamente considerata, e aiutata a perfezionarsi dalla classe al potere, da diventare specializzazione, a tutti gli effetti, e secondo i migliori modelli del mondo tecnologico.

Sarà il caso di dire che l'industria riesce a produrre in serie anche gli stregoni

della tribù? O non sarà piuttosto opportuno, almeno in certe occasioni, domandarsi se in qualche modo la vecchia formula di governo « panem et circenses » ha ancora un significato?

E' evidente che la differenziazione tra Temesvar-Eco e Dichter-DC si rende palese nel momento in cui il primo prende una posizione ben definita nei confronti degli strumenti del secondo: non considerando questi strumenti come « neutri », Eco mette in discussione il preteso carattere « apolitico » delle élites tecnologiche, e rimanda quindi, da un ambito di analisi sociologica, alla problematica più propriamente pratica (politica), con uno stacco di cui non si può non essergli grati.

Ma torniamo al **Gruppo 70**. E' abbastanza ovvio, dunque, che una discussione delle sue proposte non può ora prescindere da quella funzione sciamanica cui ho fatto cenno (e sulla quale sarà il caso di ritornare). Da Rimbaud (« responsabile dell'umanità, persino degli animali » e il cui compito è di **obbligare** la divinità a concedere certi privilegi per mezzo di certi riti) attraverso tutto l'arco del surrealismo (che l'ha naturalmente ironizzata) la funzione sciamanica del poeta (dell'artista) riaffiora, con i crismi amati odiati dell'industrializzazione, nella post-avanguardia. Ma proviamo a leggere:

1. Si vous aimez l'Amour  
vous aimerez  
le SURREALISME.
2. Le SURREALISME  
est à la portée  
de tous les inconscients.
3. PARENTS!  
Racontez vos rêves à vos enfants.
4. Le surréalisme est-il  
le communisme du génie?

Si tratta di testi usciti dal **Bureau de re-**

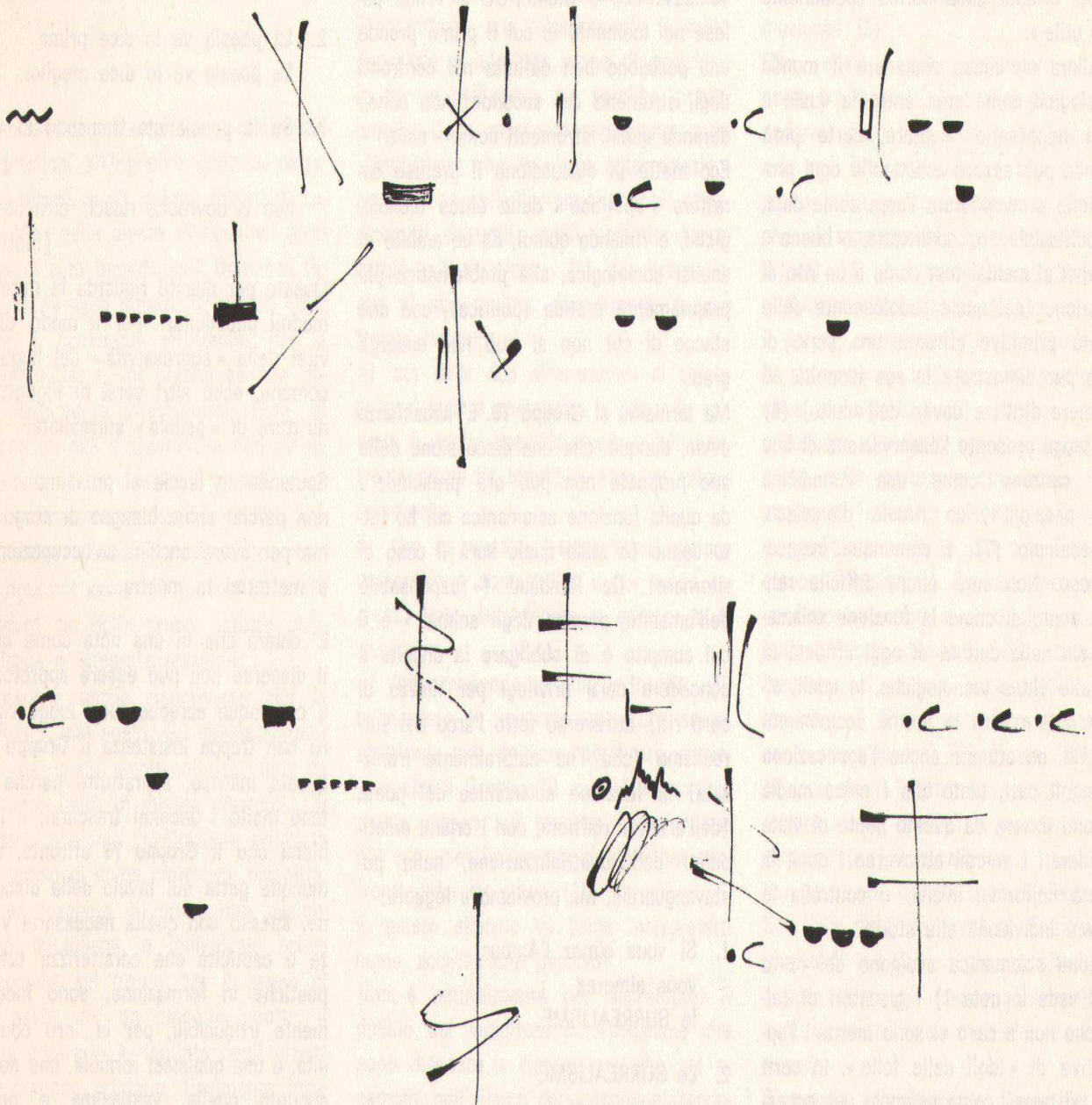
**cherches surréalistes** nel 1925, ma, fatte le debite correzioni e distinzioni, mi sembra che potrebbero facilmente essere stati prodotti dal **Gruppo 70**. Leggiamo, ad esempio, Pignotti:

1. Elevare a potenza la fantasia.
2. La poesia ve lo dice prima.  
La poesia ve lo dice meglio.
3. Se la poesia sta tramando ai vostri  
[danni  
non vi dovrebbe riuscir difficile farla  
[fuori (8).

Questo per quanto riguarda la ripresa di moduli pubblicitari. Per il modo di servirsi della « aggressività » del linguaggio comune, ecco altri versi di Pignotti, addirittura di « scuola » surrealista:

Sputando in faccia al prossimo  
non perchè abbia bisogno di sfogo  
ma per avere anch'io un'occupazione  
e mettermi in mostra...

E' chiaro che in una nota come questa il discorso non può essere approfondito, e comunque sarebbe fuori luogo riportare con troppa insistenza il **Gruppo 70** a questa matrice, soprattutto perchè contano molto i decenni trascorsi, e i problemi che il **Gruppo 70** affronta, o comunque getta sul tavolo della discussione, spesso con quella necessaria violenza e caoticità che caratterizza tutte le poetiche in formazione, sono indubbiamente irriducibili, per la loro complessità, a una qualsiasi formula, che non sia appunto quella, vastissima e praticamente inesauribile, di « arte tecnologica ». D'altra parte, non sarebbe utile per nessuno di noi tralasciare alcuni fatti evidenti. Quando per es. Pignotti afferma risolutamente di essere « suggestionato esteticamente » più da Gordon Flash che da James Joyce, egli riprende e riassume un insieme di atteggiamenti che porta-



Giuseppe Chiari da « **Pubblico** » per orchestra e archi, 1963. La composizione faceva parte del programma di Concerti del **Gruppo 70**. Il programma era piuttosto nutrito, e molto interessante. Oltre che di Chiari, si sono ascoltate musiche di Gelmetti, Higgins, Maxfield, Cardew, Castaldi, Young, Schnebel, Ligeti, Logothetis, Brown, Cage, Kagel, e Silvano Bussotti.

vano i surrealisti a dirsi più interessati a Fantomas che alla letteratura, e, dopotutto, se la grafica e la pittura surrealiste si sono consumate così in fretta, tanto da finire in pochi anni sulle copertine dei libri di fantascienza, o sulle riviste in carta patinata, la ragione è da ricercare in primo luogo nei contatti diretti che il movimento aveva saputo prendere con quella che allora si chiamava ancora « cultura popolare » (il che vale anche, s'intende, per gli specifici problemi di linguaggio letterario) (9).

Per concludere, vorrei mettere di nuovo l'accento sui rischi che una frettolosa, o troppo entusiastica, o poco controllata contaminazione tra arte e letteratura e mondo tecnologico, comporta. E citerei, in particolare, dall'intervento di Dorfles a Firenze: « Ecco, allora, che se nell'errato uso delle tecniche, nella perdita della loro intenzionalità, si può scorgere (come ebbe già a indicare Husserl) l'origine di gravi distorsioni per l'equilibrio etico, sociale, spirituale, dell'uomo, altrettanto potremo affermare anche a proposito dell'errato uso dell'elemento tecnologico, e a proposito della sua **insufficiente intenzionalità** [corsivo nostro]. In altre parole, il pericolo che si nasconde sempre nell'uso di elementi tecnologici consiste nell'impiego degli stessi che sia distaccato da ogni finalità, che non sia accompagnato da un'esatta visione del loro **telos**. Il rischio d'incorrere in una « feticizzazione » della tecnica — e della tecnologia (e, nel caso di un'arte tecnologica, pure di quest'ultima) — consiste nel considerare l'elemento tecnologico come fine a se stesso e non come mezzo per raggiungere un fine » (10).

(1) UMBERTO ECO, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, 1964, p. 370.

(2) Affermazione che può suonare falsa, se si considerano queste parole di Pignotti: « Critica ed ironia (dell'arte verso il mon-

do tecnologico) coincidono con autocritica ed autoironia. L'artista agisce dall'interno accettando il mondo tecnologico ma tendendo simultaneamente a respingerne gli aspetti deteriori e a individuarne — strumentalizzandoli ai propri fini — gli aspetti positivi ». Oppure queste: « L'arte tecnologica cerca di imporre un suo gusto inserendosi attivamente in un contesto in cui cultura di massa significhi effettivamente cultura democratica ». Risulta evidente, però, che si tratta qui di un altro problema, e precisamente di quello che concerne gli atteggiamenti « di destra » (Adorno, Zolla...) o « di sinistra » (Moles, Bense...) nei riguardi dei mass media.

(3) « Rimozione » perchè il dente della post-avanguardia duole proprio a questo proposito...

(4) Rapporto tipico della tecnologia, mentre per l'arte il rapporto si configura diversamente, e cioè, per intenderci, su basi « critiche » (ma naturalmente è il caso di rimandare al volume di Eco, in particolare ai capitoli « Cultura di massa e livelli di cultura » e « La struttura del cattivo gusto »).

(5) U. ECO, *op. cit.*, p. 380.

(6) PETER R. HOFSTÄTTER, *Psicologia*, Feltrinelli, 1964, p. 272.

(7) U. ECO, *op. cit.*, p. 287. Eco aggiunge: « nella società contemporanea una funzione analoga è rivestita dallo sport ». A questo proposito vorrei notare che risulta evidente che le classi al potere si servono della « catarsi » che lo sport (« osservato ») procura al libero cittadino **per distogliere la sua attenzione da altri più gravi problemi, sociali e politici**. Gli avvenimenti dello scorso campionato in Italia ne sono la più valida prova. A Bologna centinaia di automobili guidate da tifosi impazziti di gioia per la vittoria della squadra del cuore hanno invaso per ore ed ore (comprese quelle notturne) le strade, suonando in continuazione il clacson. Senza contare la vera e propria rivoluzione di piazza che si ebbe per l'affare del doping. Sono convinto che Eco non considererà il mio atteggiamento troppo evidentemente deprecatorio: devo dire comunque, parafrasando Baudelaire, che se queste soltanto sono le nostre rivoluzioni, ebbene, fanno troppo rumore.

(8) LAMBERTO PIGNOTTI, *Nozione di uomo*, Mondadori, 1964.

(9) Si veda inoltre, come allargamento del di-

scorso, la considerazione di Celli, in questo stesso numero di **Malebolge**: « posto che il surrealista sia un mistico, è, possiamo intuire, quel particolare tipo di visionario che ai nostri giorni sta diventando lo scienziato ».

(10) E in ogni caso, assumere atteggiamenti e strumenti propri della tecnologia, significa, per l'arte e la letteratura, aspettarsi di essere considerate direttamente **responsabili** dei risultati che atteggiamenti e strumenti hanno (avranno) nei loro specifici campi tecnologici.