

LOTTA POETICA

aprile - maggio 1973

23-24

MAR

ANSPE

8

ARCHIVIO
ROVERE



LOTTA POETICA
LUTTE POETIQUE
POËTISCHE STRIJD
POETISCHER KAMPF
POETIC WAR

rivista mensile / revue mensuelle / maandelijks tijdschrift /
monthly review

direzione / direction: paul de vree & sarencò
amministrazione / administration:

- 1) edizione amodulo / milanino sul garda / 25089 villanuova sul clisi / italy
- 2) paul de vree / 46 camille huysmanslaan / 2020 antwerpen / belgique

responsabile: eugenio miccini

iscrizione al tribunale di brescia n. 12/1971 del 14-7-1971
stampa: tipolitografia maghina / 25100 brescia / italy
prezzo / prix / prijs: Lire 500 / F.B. 45 / \$ I / F.F. 5 /
F. 3 / DM 3.

abbonamento annuale (12 numeri) / Lire 10.000.

subscriptions:

- 1) mabellini isaia / c.c.p. n. 17/28791 / milanino sul garda / 25089 villanuova sul clisi / oppure / oder / ou / or / of:
edizioni amodulo / c.c. bancario n. 60257 / banca s. paolo / 25079 vobarno / italy
- 2) paul de vree / c.c.p. n. 42.80.34/46 camille huysmanslaan / 2020 antwerpen / oppure / oder / ou / or / of:
paul de vree / conto E 51/300021 / bank van brussel / lange gasthuisstraat / 2000 antwerpen / belgique

redattori internazionali / redacteurs internationaux /
internationale redacteuren:

italia: eugenio miccini / michele perfetti
france: jean francois bory
cecoslovacchia: jiri valoch
jugoslavia: miroljub todorovic
nederland: herman damen
belgië: alain arias-misson
germania occidentale: klaus groh
germania orientale: carlfriedrich claus
giappone: takahashi shohachiro

argentina: edgardo antonio vigo

uruguay: clemente padin

brasil: wladimir dias pino

cile: guillermo deisler

u.s.a.: richard kostelanetz

canadà: david uu

L. 500

lotta poetica si può trovare nelle seguenti librerie:

italia

milano: libreria feltrinelli

firenze: libreria feltrinelli

bologna: libreria feltrinelli

padova: libreria liviana

roma: libreria feltrinelli

torino: libreria hellas

genova: libreria feltrinelli athena

modena: libreria rinascita

bergamo: libreria la bancarella

udine: libreria tarantola

svizzera

bern: aktionsgalerie

francia

paris: librairie actualité

librairie la hune

belgio

antwerpen: multi art bookshop

gand: plus — kern

tutta la corrispondenza editoriale va indirizzata a / all
editorial correspondence should be addressed to:

— sarencò / edizioni amodulo / milanino sul garda /
25089 villanuova sul clisi / italy / oppure / oder /
ou / or / of

— paul de vree / 46 camille huysmanslaan / 2020 antwerpen / belgique



Opera
ANSper 8

rossana apicella "le piste nere del liberty"

le rievocazioni di fasi culturali trascurate o dimenticate (spesso per una loro intrinseca debolezza o per essere state superate dal proporsi di altri e ben più validi linguaggi) piacciono molto alle civiltà finite e morenti. queste rievocazioni sono, in un certo senso, stereopite, e si svolgono secondo un loro codice prestabilito; convergono, nell'organizzazione di questi "viaggi a ritroso" nel tempo e nelle ideologie, la borghesia industriale: smaniosa di riconoscimenti culturali, i dotti della provincia che inseguono il miraggio di un approdo ben più importante e qualificato; le ultime, patetiche immagini di una nobiltà arroccata nei suoi palazzi invasi dalla polvere, dai ventagli, dai bonari spettri di famiglia.

a questa società di splendori appannati, quasi gozzaniana nella sua disperata sopravvivenza, le "riscoperte" offrono il pretesto, l'occasione per un breve o lungo ritorno alla partecipazione mondana e culturale: di qui, lo zelo dei giornali minori, la paternalistica e astuta presenza dei politici, e, infine, un tentativo di "rilancio" a prezzi d'affezione, nel mercato delle arti e dell'artigianato.

è un ballo di fantasmi in provincia; ma è un ballo senza la atterrita violenza, il livido presagio di morte dell'ultimo libro della *recherche*: proustiana; senza il satanismo insinuante di thomas mann, o il riso furente di musil. è un discorso di morti e quasi-morti senza grandezza, manca la dimensione del Terribile, il *Dies Irae*, la "morte meditata" del grande decadentismo. • è un 2 novembre celebrato da lacrime pascoliane; o un 4 novembre di tristi "ragazzi del '99", con l'omaggio ai caduti di una guerra remotissima, sbiadita in un confuso ricordo risorgimentale. ma queste celebrazioni piacciono alla borghesia di radici tardo-ottocentesche; ne rievocano infatti, la breve storia; tentano di tradurre in mito, in epos, una vicenda di piccoli contrasti borghesi, di mecenatismo mediocre, di arti minori e minime fiorite negli innumerevoli clans della provincia italiana.

queste celebrazioni piacciono alle istituzioni della poesia; consentono di snodare metafore ardite, lussuosi *collages* di aggettivi che alludono e svarianto, insinuano e prospettano, si collocano *ante rem* e *post rem*, ai giocolieri della critica ermetizzante. consentono infatti, di fare un discorso di nulla sul nulla: che è la condizione ideale perchè il nulla possa sembrare qualche cosa.

inoltre, queste celebrazioni sono il pretesto per le sontuose "opere prime" dei critici "novissimi" intenti a smaltare la loro aggettivazione insinuante alludente sfiorante, ma ben attenti a tenersi un passo indietro rispetto al maestro, così che lo sfavillio della aggettivazione sugosa e rotonda, sia precipuo splendore di colui che costruisce le istituzioni della poesia, le linee vettrici, l'industria culturale, i falsi poeti poundiani, ed insomma l'anti-cultura della provincia italiana di questo ultimo deludente decennio.

ma se queste riesumazioni si fermassero a questo limite, non varrebbero la fatica di un discorso; sarebbero, come si suol dire, "fenomeni di costume" che è il garbato eufemismo per definire (alludendo!) ciò che non è cultura e non è storia, ciò che passa e diviene e nasce morto, ciò che non è nemmeno accademia (l'accademia, a suo modo, ha una nobiltà di cultura, una serietà di documentazione che non abbisognano, per sorreggersi, dello smalto-aggettivale) e nemmeno salotto (perchè anche questo esige la grazia antica di un garbo sconosciuto ai "novissimi"). c'è, invece, un altro risvolto di questa apparente sagra del kitsch: ed è lo stesso, in fondo, delle associazioni che tentano di imbalsamare città morenti, di tutelare melanconici ruderi, o i colli euganei o i berici cari agli arcadi della disfatta serenissima. è il tentativo di volgersi indietro, di sfuggire al tempo che incalza, di inventare romitori e addottrinati chiostrati, imbratili rifugi dove non arriva l'esplorazione delle bombe nere, dove si ignora la morte bianca dei lavoratori degli altiforni, il disagio economico del sottoproletariato, il malessere di una società fatisciente, la convulsione del tempo, il tenore della guerra nucleare o batteriologica.

là, nell'*otium* dorato delle rievocazioni, nelle erudite "schede" dedicate dalla giovane critica alle bombiniere, ai vasetti, alle spille della vecchia contessa ritornata ad una effimera ribalta cultural-mondana, non arriva questo sordo malcontento della nostra tragica stagione esistenziale: si rintracciano i dagherrotipi, i merletti, si riscoprono le acquetinte, le statuette d'argilla, gli inediti; si collezionano i libretti d'opera del tardo ottocento; ci si esterna e

consuma in una cultura-gioco-kitsch, per sfuggire ad un impegno etico che ci impone di essere nel tempo, di viverlo, di patirlo, di scontarlo, con pienezza di umanità e consapevolezza della nostra vita e della nostra realtà di sofferenza e di lotta.

gli "abatini" giocano con i pizzi della nonna mentre il mondo è pieno di strage e di sangue; il loro minuetto culturale, aperto dalle preziose rarefazioni del "gruppo '63", finisce, oggi, di essere inutile: diviene insidia, danno, malattia morale, perchè questo tempo non ammette il disimpegno, l'arcadia, i preziosismi sillabici, le cineserie della poesia o non poesia, il dibattito evasivo insinuante allusivo, grondante di aggettivi, sontuoso e rarefatto, intorno alle istituzioni della poesia.

la poesia, oggi, è praxiglossia, è gesto, è azione, è atto di storia: il gioco arcade-barocco-poundiano è fuga dalla storia, disimpegno. rifiuto di essere autentici in una realtà feroce e lacerante.

questo gioco di rievocazioni diviene, quindi, azione, o: negazione di azione, di una profonda immoralità privata e civica: non si può giocare (o: *giuocare*) allo "scrivere bello", non si possono collezionare, catalogare, esporre, bigodini e ventagli della prozia, quando *maiota premunt*: il *ludus* filologico-critico degli epigoni del gruppo '63, sta al nostro tempo come i travestimenti arcadico-erotici della corte di maria antonietta stavano al tempo minaccioso e terribile che annunciava la rivoluzione francese.

se esiste una differenza di questi due modi di non-essere, essa consiste nel fatto che la corte di maria antonietta aveva un suo stile, una sua eleganza austro-ungarica una sua etichetta che si ammorbida nei toni idillici di watteau; i critici dei merletti e delle allitterazioni, gli *abatini della cultura*, questi rilettoni di libretti d'opera, di posters, di straccetti liberty spacciati per proposte di arte industriale, sono i nipoti d'una borghesia ingorda e recente, sono i cugini ricchi dei sabbabilini in blusotto di pelle, ed hanno una maleducazione spocchiosa, l'insulto facile, l'insolenza fascista della loro origine plebea riverniciata con una cultura frettolosa e mai recepita in profondità.

pertanto, hanno la lieve attenuante di essere disimpegnati perchè sono degli sprovveduti: la loro struttura culturale è fragile, insicura, frammentaria; può darsi che la loro innocenza culturale li renda sinceramente partecipi di quel loro esile mondo di carta; può darsi che credano in queste capziose riesumazioni, senza accorgersi del pericolo che li sovrasta e che li stringe in una morsa silenziosa e terribile. in fondo, dobbiamo riconoscere che non sono abbastanza intelligenti per capire la loro storia antistorica: per essere grandi canaglie, occorre un substrato umano, una intelligenza, una vita interiore seppure distorta, una grossa violenza, una astuzia sottile.

questi abatini sono vergini di grandi virtù e di grandi peccati: non esisterebbero, se la loro azione non entrasse in una operazione ben più vasta, ben più insidiosa: se non fossero gli innocui, maldestri strumenti di una operazione di recupero del fascismo, anche e soprattutto in sede critico-culturale.

questo "ritorno" alle civiltà culturali dimenticate, può incominciare dal "recupero" della scapigliatura milanese che si svolse nel decennio 1960-1970, e culminò con la mostra della scapigliatura, nel 1966, nel palazzo della permanente a milano.

le opere esposte non erano prive di interesse; e la scapigliatura resta, al di là delle ipervalutazioni di questa ultima stagione, un grosso fenomeno di esperienza forse più esistenziale che estetica.

ma questo aspetto di validità intrinseca o storica dei "maudits" milanesi, parve limitato o almeno, appannato dalla grottesca disposizione della mostra, "animata" da fantocci di cera in costume dell'epoca, con un effettaccio macabro-teatrale da museo delle cere ispirato al grand guignol.

nelle sale della permanente, già invecchiate e scrostate da una precoce decadenza, furono ammassati i "cimeli" della scapigliatura con un certo gusto oleografico-cimiteriale, le colossali riproduzioni fotografiche dei dagherrotipi rendevano più sinistra questa atmosfera di morti riesumati, con il grandi, il tarchetti, il renzoni il cremona, il rovani, tutti barbuti e capelluti, che si stagiavano, pallidissimi e spiritati, sullo sfondo nero delle antiche

fotografie riprodotte ed ingrandite.

che cosa poi fosse la scapigliatura, ancora oggi non sappiamo: la pubblicazione degli inediti, la rilettura di poeti maggiori e minimi, la revisione critica del linguaggio figurativo, non hanno dato, infine, gli sconvolgenti risultati che la "riscoperta" si era proposti.

restano, sì, dei "lampi", delle "ricerche", dei momenti di insofferenza e inquietudine nell'italia post-risorgimentale, un tentativo di europeismo culturale, una proposta anarchica, anche, ma a livello intuitivo-viscerale. tuttavia, nessuna autorevole industria culturale, nessuna insinuante ed aggettivata istituzione della poesia, nessuna lettura fenomenologica grondante di allusioni e palpiti, e arricciature stilistiche, potrà mai identificare il tarchetti con hoffman, il rovani con poe, il renzoni con turner.

sono stati dei coraggiosi piccoli artisti bohémien, con una aneddotica che supera il loro valore intrinseco, qualche battuta vernacola lombardo-torinese, molte osterie, un certo ingeniaccio post-romantico e delle intuizioni importanti. ma sono frammenti, sono attimi, sono folgorazioni: manca il discorso artistico a livello europeo, manca un impegno di gruppo, manca una personalità che dia stile e rilievo ad una "corrente" più notevole per gli aspetti stilico-biografici che per una sua novità e sviluppo di proposte.

la scapigliatura fu subito fagocitata dalla accademia; la prolissità e verbosità dei saggi critici dedicati agli scapigliati, superò, in numero di pagine, la stessa verbosa produzione di questi epigoni del romanticismo.

il fenomeno parve innocuo: ed in fondo, non può essere altrimenti.

ma già nel 1969, con la mostra torinese de *il sacro e il profano nel simbolismo*, il discorso critico si spostò verso l'area del liberty; d'altra parte, la mostra fu bellissima, esemplare, con una ricchezza di documentazione europea che riproponeva all'attenzione del pubblico, la preponderante importanza dei preraffaelliti (presentati a londra qualche tempo dopo), il valore del satanismo, la tematica erotico-occultistica di una immensa stagione europea. della "provincia umbertina" fu esposto, con rilievo, il solo fontanesi: gli altri non esistevano, ma anche per il fontanesi il confronto con blake, morris, klimt, fu feroce ed impietoso. le melanconiche pecorelle bianche del pittore piemontese pascolarono invano su praticelli resi bituminosi da certe foschie di bruni spenti che tentavano indarno di imitare i terribili cieli di turner.

l'esperienza culturale fu notevole, soprattutto per l'internazionalità del discorso.

questo carattere di "informazione europea" manca totalmente alla recente mostra del *liberty italiano* nel palazzo della permanente di milano.

la mostra, oltre ad essere brutta, di limiti angusti, di documentazione confusa, e soprattutto negativa a partire dal suo stesso titolo: è un titolo *autarchico*, nazionalistico, provinciale, quindi: fascista.

non esiste a livello critico un "liberty italiano": il liberty fu uno degli ultimi fenomeni totalmente internazionali della civiltà del tardo secolo XIX e dei primi anni del secolo XX: fu il primo fenomeno che coinvolse l'america, appena uscita da una fase avventurosa e pionieristica, e nelle "cineserie", guardò con interesse all'arte giapponese, al rotolo dipinto, all'ikebana.

fu la prima civiltà viva che abbattè le barriere delle "arti belle" e delle "arti minori", creò i presupposti dell'industrial design.

un "liberty italiano" è una ipotesi critica che *non* esiste: il liberty fu metropolitano, internazionale, esotico. "costruire" una tipologia italiana del liberty, equivale a riscrivere certe assurde storie letterarie dell'era fascista, nelle quali le voci del simbolismo francese sono taciute o appena "alluse", e si lascia immenso spazio agli squallidi "poeti della patria", ai vati garibaldini, alle celebrazioni dei monumenti, per approdare, infine, alla modestia culturale-letteraria del *diario di guerra* di benito mussolini.

la mostra del liberty è in questo "equivoco" di provincia chiusa alla europa; è una mostra soffocante, con un senso di chincaglieria ammucchiata, posters logorati dal tempo, "tessere" di iscrizione alla camera del lavoro, vasetti

richard-ginori, terribili tavolini intarsiati, seggioline assurde, pettini, cucchiaini, sculture, pizzi, cancellate. è una mostra di bric-à-brac composita, scomposta, ammicchiata, ma, soprattutto, non è chiaro il "discorso" che la mostra intende proporre; c'è un grandi "prima maniera", il *beethoven giovinetto*, del 1874, con i capelli dritti come l'antica pubblicità delle *matite presbitero*, ed il visetto liscio, canoviano, che rivela la recente esperienza "accademica" del grandi.

perchè, per accennare al bistolfi, non è stata scelta una delle splendide *plerenses* dove già la materia è pulsante, espressionistica, dove il grandi supera le remore della sua esperienza torinese e scolastica?

ma *quel grandi*, precedente alla deflagrazione dell'esperienza della scapigliatura, è forse stato scelto per "aprire la strada" alla spiritata rettorica di adolfo wildt, lo scultore del regime, il ritrattista di un mussolini emaciato e niciano?

e che cosa dobbiamo, soprattutto, intendere per liberty?

c'è, bellissimo, e vicino alle fonti più esoteriche del simbolismo e decadentismo, arturo martini, con il suo gusto nordico, le sue propensioni erotico-spiritiche, la sua lettura grafica di edgar allan poe. e l'estrema manifestazione di un simbolismo letteratissimo e raffinato, che già accenna alla tematica di laathem st. martin e di pont-aven. ma accanto ad alberto martini (che dalla biennale del 1956, rappresenta una "scoperta" ciclica delle mostre retrospettive: ogni tanto esce dalla tomba, e poi ci ricade, per una lunga sonnolenza della critica a proposito dell'artista trevigiano-mitteleuropeo) c'è il peggior bistolfi, con le danze allegoriche, i monumenti funebri a medaglione, le ambigue "spose della morte" che creano i brividi del peccato in provincia, con veli arricciati a punto interrogativo, torbide maschiette di gusto erotico-decadente.

insomma, questo liberty italiano è una valle di giosaphat in cui si ritrovano tutti dai poster di dudovich, ai vasetti pseudo-cretesi della richard-ginori, alla rilettura di klimt proposta dallo zecchin, dal grandi post-romantico, al wildt con i finti tormenti spiritualistico-declamatori. c'è tanta e tanta roba brutta, e "soli dell'avvenire" sulle tessere politiche, e pettini per lo chignon delle peccatrici gozzano-lucini-guglielmetti, ed acqueforti satanistiche, e salottini art nouveau.

ma di questo, in fondo, ci importa poco: le brutte mostre, le mostre sbagliate, le mostre del bric-à-brac, sono una moda del tempo, un'astuzia degli antiquari, una espressione di una ingenuità piccolo-medio-borghese.

ciò che preoccupa, invece, sono le date di questa *esclatation* di recuperi otto-novecenteschi. siamo partiti con la scapigliatura (milano, 1966) ci siamo ritrovati con il simbolismo (torino, 1969) e con il previati (ferrara, 1969). spostando l'area dei recuperi via via, verso il limiti della prima guerra mondiale.

ora, il liberty si estende ancora verso aree più scottanti con wildt, con de karolis, arriviamo a giulio aristide sartorio, alla feluca, allo spadino, la casacca a fregi dell'accademico d'italia.

è una strada che ci porta, fatalmente, per ragioni di continuità storica, alla "rivalutazione" estetica e storica, dell'era fascista: dopo la mostra del liberty, che cosa può infatti aspettarci se non la pittura monumentale, le massaie rurali, la battaglia del grano, le celebrazioni mussoliniane, i giganti di pietra del foro italico? e le nappine del berretto a calza, la "croce al merito", i fasci littori in plastica del nostro passato di piccole italiane? e la riedizione del *diario di guerra* di benito mussolini, con dotte ed "imparziali" disquisizioni di tipo strutturalistico-saussuriano, e gli indici delle "frequenze", e le strutture binarie e ternarie, e tutte le erudite capziosità che rendono "importanti" il più maledetto ed inutile dei testi?

c'è aria di "giovinezza" e "giarabub" nel nostro futuro estetico, ci minacciano i "sette colli fatali di roma". dopo il liberty, ci incombe la mostra della rivoluzione fascista, come ben conosce l'industria culturale esperta del manipolare ed affabulare: ch'è un modo come un altro per "camminare".

ROSSANA APICELLA

rossana apicella

"la poesia visiva 1973"

La poesia visiva è l'unica esperienza poetica del nostro secolo che sia consona al tempo e alle istanze storiche.

I primi sessantanni del novecento sono caratterizzati da una fondamentale dicotomia della stagione tecnologica e della **stagione poetica**.

Nella storia dell'Europa post-medioevale, in una sola fase culturale si è verificato un fenomeno che può considerarsi analogo alla frattura ideale del Novecento: è la fase dell'Arcadia intesa come cristallizzazione dei temi virgiliani ed insieme come estremo recupero del linguaggio poetico della anacreontica-Contemporaneo e divergente dalla salottiera vanità del discorso Arcadico, il nascente Illuminismo delinea i problemi sociali e le inquietudini politiche della futura Europa.

Nel nostro secolo, la dicotomia è più grave, e denuncia il profondo disimpegno morale delle lettere militanti. I lussuosi balocchi delle estetiche teorizzate, sono fabbricate per la distrazione dei pochi e l'illusione dei molti nel tempo dei massacri, delle guerre, delle torture, delle prevaricazioni individuali e collettive, dei genocidi, delle esplosioni demografiche destinate a creare le nuove esigenze di pane e guerra. Nell'incombere della catastrofe che minaccia da decenni l'umanità, dai gas asfissianti di Ypres alla atomica di Hiroshima all'oscuro terrore della insidia batteriologica, in un clima apocalittico nel quale l'uomo è eroso nelle sue radici psicologiche dalla incertezza e dal caos, i letterati hanno giocato, e ancora giocano, alla letteratura.

Il loro balocco di parole è impreziosito da nuovi smalti. Ma resta una bambola antica coperta di velluti e trine: nel novecento letterario delle nuove poetiche, non c'è alcuna metamorfosi di sostanza rispetto alle esperienze dei secoli precedenti.

La parola può subire, come nel Simbolismo, una operazione di magia, o di **Alchimie du verbe**, come dice Rimbaud: può divenire altro da sé, trasformarsi da piombo in oro (o da oro in piombo!) ma il **verbum**, espressione fonica, simplegma di significato o significante, resiste nel suo tradizionale valore di racconto o di evocazione etimologica.

Tutte le esperienze delle cosiddette "Avanguardie del Novecento", sono, in realtà, un colossale gioco per smontare o rimontare il giocattolo della parola. Essa diviene "parola pura", è incastonata nel silenzio degli spazi vuoti; oppure sembra liberarsi dalla schiavitù sintattica nell'allineamento dei monemi del Futurismo.

Da Mallarmé in poi, la parola si propone come il problema fondamentale della poesia: ma nessuno si accorse che questo problema non era fondamentale per la semplice ragione che esso aveva finito di esistere con l'età Romantica e la celebrazione Risorgimentale, o, al limite, con la sontuosa esplosione verbale del Decadentismo.

Le poetiche del Novecento furono erudite, raffinate, capillari, puntigliose, eccentriche. Esse inventarono il linguaggio della critica ermetizzante che parve un linguaggio di rottura. In realtà, esse erano di rottura quanto le sottili disquisizioni di don Ferrante intorno alle virtù delle erbe e delle pietre, ai malefici, ai maliardi, agli influssi astrologici, alle dodici case del cielo: discussioni ardue, capziose, grondanti di erudizione, intorno ai problemi inesistenti, a temi svuotati di ogni significato storico ed umano.

Queste disquisizioni intorno al **verbum**, se esso dovesse nascondere o rivelare una "cifra", se esso dovesse alludere e suggerire e svariare, palpitare accarezzare evocare, protrattesi fino alle estreme frange della teoretica del "Gruppo '63", hanno la stessa validità dei discorsi di don Ferrante nell'era di Bacone e Galilei: sono egualmente ingenui, noiosi, inutili, disperanti. Ma, ancora più di don Ferrante che a suo modo aveva una sua certa curiosità di indagine, quasi sconfinava nella fiaba delle meraviglie celesti, i teorici del novecento si spinsero alle **Istituzioni della poesia**, di una poesia che, come abbiamo detto, non esisteva. L'istituzionalizzare ciò che non è, fu l'ultimo atto delle poetiche del novecento: nemmeno la patafisica si è spinta così avanti nella fantasia dell'inutile, dell'eccentrico, dell'assurdo.

Mentre esplodavano, nei deserti, le bombe all'idrogeno, e la carestia mieteva le vittime nei paesi all'orlo della nostra civiltà, i colonnelli invadevano le penisole del Mediterraneo, si tramavano i primi intrecci delle "piste nere", i teorici dei "Novissimi" ricamavano il loro squisito arazzo di tele di ragno, ed i giovani volenterosi si illudevano di cambiare il mondo, o di interpretarlo, giocando a scomporre e ricomporre, con il computer, **assembla** ti parole, mucchietti di sintagmi, monemi ed allitterazioni, fondevano Mao-Tse-Tung e "comunica del corriere", il Leopardi ed il Petrarca, traevano dalla macchina sontuosi mens. is di una

civiltà letteraria in decomposizione.

La critica di tradizione crociana e disimpegnata, i "teorici delle correnti", gli inventori delle "Istituzioni", consacravano i nuovi miti dell'irrealità politica, del gioco sillabico, del **verbum** restaurato a suprema dignità di linguaggio poetico.

Le voci di denuncia erano spiacevoli alla industria culturale di remoti o prossimi propositi fascisti: finchè i letterati si fossero baloccati con dei giocattoli innocui e desueti, finchè avessero rinnovato l'Arcadia sotto il pretesto di una pseudo-Avanguardia, l'ordine ideologico, le "Istituzioni" della scansione delle classi sociali, il Corporativismo della neo-borghesia, non sarebbero stati in pericolo.

La senescenza dello strumento poetico lo rendeva innocuo, ne impediva ogni possibile deflagrazione: finchè i letterati si occupano di poetica **in re, post rem, ante rem**, e si sfiniscono in ricerche sillabiche sempre più preziose e deliranti, e scrivono libri inutili con materiali sempre più deteriorati, l'Ordine Costituito non avverte alcuna miraccia.

L'importante, soprattutto, era di non farsi capire: in questo modo, la sottigliezza del gioco mentale, il delirio dell'evasione filologica, avrebbero smascherato la decomposizione dello strumento poetico.

Tutta l'azione del "Gruppo '63", tanto per citare il maggiore equivoco della recente non-stagione letteraria, fu volta alla pseudocontestazione, alla "rivoluzione pilotata", alla sostanziale conservazione del sistema fingendone una eversione puramente filologica: si tentò di illudere la civiltà tecnologica che la sua interpretazione o contestazione consistessero nello scrivere senza virgole, o nel disgregare a macchina Mao-Tse-Tung, nel cantare l'oblò, nell'usare diversi caratteri tipografici per scrivere delle cose assolutamente inutili.

Fu un "gioco" di molto rilievo editoriale: il capitale incoraggiava la stupidità dei letterati, così come i sovrani illuminati amavano l'Arcadia e il melodramma. Tutte le cristallizzazioni ideologiche e filologiche sono utili a coloro che conservano, tutelano, "istituzionalizzano" le morenti civiltà letterarie, in modo che nessuna voce di libertà erompa a denunciare le persecuzioni, le stragi, i morti, le armi batteriologiche nascoste nei laboratori, le trame eversive, il furore di una umanità sconvolta.

La poesia visiva nacque dunque **fuori e contro** la industria culturale del capitale esperto ed occhiuto.

La poesia visiva operò il mutamento di sostanza, scoprendo la desuetudine del **verbum**, il suo limite temporale, la sua morte, la sua disgregazione.

La poesia visiva, ponendo in crisi lo strumento espressivo (la parola-racconto, la parola-allusione) denunciò l'inutilità, la non-esistenza di sessanta anni di false poetiche, di poetiche estranee al tempo in cui erano nate.

Questa "denuncia" non avvenne come teorizzazione del fenomeno della nuova poetica: una teorizzazione indica, sempre, che esiste una Istituzione, quindi un dogmatismo: le autentiche rivoluzioni del linguaggio poetico avvengono quando non sono precedute da un "Manifesto". Il Leopardi, fu, infatti, l'unico poeta italiano che non credette, nei primi decenni del secolo decimonono, nelle "Linee Vettrici" del Romanticismo; dunque, fu il solo poeta della sua fase storica.

La poesia visiva nacque come istanza di collegare la storia civile con la storia delle arti. Nacque per ricomporre un equilibrio che era stato minacciato, o infranto, dalla poetica **verbale** del Decadentismo che esplose parallelamente (e in antitesi!) alla nascente civiltà tecnologica e industriale.

Per questo, l'industria culturale teme la poesia visiva: lì; nella singlossia, nel mezzo espressivo rinnovato e ricreato, nel simplegma di **verbum** ed immagine, l'uno inscindibile dall'altro, si annida la autentica rivoluzione letteraria del secolo ventesimo, quella estranea alle "poetiche del disimpegno", e, pertanto, la sola poetica valida nel tempo e nella **polis**.

La poesia visiva denuncia la usura del mezzo tradizionale, ma insieme, denuncia una attività critica pseudo-libertaria e sostanzialmente in funzione del Capitale Illuminato.

Denuncia la "critica appigionata" che induce ad alludere, svariare, palpitare, mormorare echi sommessi, a giocare con gli etimi e le allitterazioni, per evitare che nasca il **poema pubblico**, per impedire che il poeta rientri nella **polis**, e ne divenga partecipe, che la **polis** esprima il suo pianto o il suo furore nella poesia, che risorga, insomma, il libero linguaggio dell'uomo della **Atene** del quinto secolo.

La poesia visiva, frantumando i miti, i computers, i balocchi che l'industria culturale aveva offerto ai letterati perchè essi, giocando, si dimenticassero di essere uomini, ma puerilmente divertendosi, ritornassero all'idiozia dell'infanzia, ha permesso alle voci della libertà di esprimere la loro parola di crisi e di partecipazione al tempo.

Speriamo che gli ex-Guffini delle Istituzioni della poesia ci consentano a lungo e compiutamente, questo discorso di libertà.

herman damen "beyond fluxus"

ART = BEN

ART = BUSINESS

BEN = BUSINESS

the time of fluxus belongs to the past. fluxus wanted to entertain people, in the best case to invite for a lucid action (brouwen, cage). it became a ludism for an anti-creative, multi-financial incrowd.

vautier recently encapsulat d himself in the stedelij museum of amsterdam, where he showed on overdosis and over imitatio, so that the starting point - ridiculing the art - was confused and changed into the dictatorship of ben & his signed funny ghings.

time has come to change the l'art-pour-l'art event into a moe critic and participant one.

art & moneymakers cannot persiste to play the play in a world in which science and ethics are divorced more the abuse of power is shown extensively, people become checklist-numbers.

interview mit joseph heuys (in "heute kunst" internationale kunstzeitschrift, nr. 1):

- ware politische erklärungen dabei?

- ja, waren es. es gab ein fluxus-manifest van maciunas gegen den "europaismus" und eins von mir gegen den "amerikanismus". sie waren ganz einfache, gegensätzliche manifeste in der kunst. hahahaha. sehr komisch! das war sehr wichtig!

there's no showbusiness like artbusiness.

HERMAN FAMEN

RIPRODUZIONE RISERVATA (R) psycho cybernetic performance

INDEX

part I: success dynamism

what is success
talking about fortune
all depends on you
from dream to reality
fluency
human knowledge
the value of time
speech-training
self-motivation
are you rewarded
say a
feedback & stability
reflex & homeostasis
personality & cybernetics

note: in this p.p. some bodies are texted and impregnated with a cosmetic liquid (success, dream, personality, etc.) to ridicule the "psychologic massage" via so called personality-courses.

persons: performer in gentleman-suite; 4 men (half-undressed); 1 black female nude.

attributes: 4 - track test - sound composition, loudspeakers, microphones (life-speaking), tape-recorder, dias, diaprojectors, gillette foamy, computer-equipment (at the stage) spotlights

part II: planning

on you was to success
self-fulfilling prospeey
self-analyse
the past
the present
the future
your attitude
your personal record-pan
efficiency-process
self-appraisal schedules
personality-marking exam

enea ferrari & piero manzoni
documenti

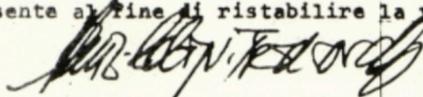
dichiarazione del signor heinz ludwing alexander von berswordt-wallrabe nei confronti di sarengo

D I C H I A R A Z I O N E

Io sottoscritto Berswordt Wallrabe Heinz Ludwig Alexan-
der, res. a Bochum (Germania), titolare della Galleria
"M" di Bochum, in relazione all'articolo datato dicembre
1971 apparso sul bollettino di informazioni della galle-
ria M di BOCHUM, dopo aver assunto precise e dettagliate
informazioni

DICHIARO

1) Riconosciuta la falsità della informazione fornitami
dal pittore Valentino Zini di Brescia, relativa al com-
mercio di quadri falsi di Fontana da parte di Sarengo
e riconosciuto altresì che non è vero che il signor
Cattaneo, titolare della galleria "Studio C" di Bre-
scia, abbia contribuito a far sequestrare opere false
di Lucio Fontana vendute dal signor Sarengo, dichiaro
che non è vero che il signor Sarengo abbia venduto
quadri falsi del pittore italiano Lucio Fontana e che
per questa ragione sia sottoposto a procedimento penale.
2) La espressione "spargitore di menzogne" nei confronti
di Sarengo non trova riscontro nella verità dei fatti.
Contrariamente a quanto ho appreso in ambienti artisti-
ci italiani non qualificati, dichiaro che Sarengo non è
conosciuto come "psicopatico" ma gode fama di persona
irreprensibile. Autorizzo il signor Sarengo a fare il
più ampio uso della presente al fine di ristabilire la verità.



enea ferrari & piero manzoni
documenti

déclaration

moi soussigné berswordt wallrabe heinz ludwing alexander, de bochum, (allemagne), proprié-
taire de la "galérie m" de bochum, en rapport au texte paru sur le bulletin d'informations de la
galérie m (décembre 1971), ayant eu des informations plus correctes et plus exactes,

je déclare

- 1) je reconnais que l'artiste valentino zini de brescia m'a donné des informations fausses en me
disant que monsieur sarengo avait vendu des faux tableaux de peintre lucio fontana, je re-
connais aussi que ce n'est pas vrai que monsieur cattaneo propriétaire de la galérie "studio
c" de brescia, a donné sa contribution personnelle pour faire saisir des oeuvres fausses de
lucio fontana vendues par monsieur sarengo: en rapport a tout ça je déclare alors que ce
n'est pas vrai qu'il a un procès pénale pour vente de tableaux faux.
- 2) ma phrase "distributeur de mensognes" envers monsieur sarengo ne trouve aucun appui dans
la vérité des choses.
au contraire de ce que j'ai appris chez des artistes italiens pas du tout sérieux, je déclare que
monsieur sarengo n'est pas connu comme "psycopathe", mais il est très estimé comme un
personnage auquel on ne peut rien reprocher.
j'autorise monsieur sarengo à employer cette déclaration dans tous les moyens possibles, pour
rétablir la vérité.

le 30/4/1973

heinz ludwing alexander von berswordt-wallrabe

sarenco
poetical licence



dichiarazione

i sottoscritti miccini eugenio, da firenze, via dei neri n. 4 e mabellini isaia da milanino sul garda, premesso che è pendente avanti al tribunale di brescia il procedimento penale n. 1381 +1522/72 r.gen.pen.proc. repubblica brescia, in cui mabellini e miccini sono imputati di avere pubblicato sul numero 10 della rivista "lotta poetica", del marzo 1972 un articolo "enea ferrari e piero manzoni, ovvero come si costruisce e si lancia (a livello di mafia) un falso prodotto artistico" nel quale si attribuiva a malabarba giovanni il fatto di avere formato in correatà con enea ferrari, un catalogo falso del 1954 riprodotte due opere monocrome attribuite al ferrari e ciò per creare allo stesso la immeritata fama di precursore di un determinato tipo di pittura ed aumentare la quotazione delle opere di enea ferrari sul mercato, attribuendo altresì al malabarba la qualifica di "gangsters", premesso, altresì che nello stesso procedimento penale il mabellini è imputato di avere pubblicato in milanino sul garda nel mese di aprile 1972 un libello dal titolo "enea ferrari e piero manzoni, ovvero come si costruisce e si lancia (a livello di mafia) un falso prodotto artistico, nel quale si attribuiva a malabarba giovanni il fatto determinato di avere, in correatà con enea ferrari, fatto firmare a certo giano da soresina una scrittura privata falsa, in cui quest'ultimo attestava, contrariamente al vero, di avere ricevuto nel 1934 da enea ferrari, due opere monocrome e ciò al fine di creare la prova artificiosa che non si trattava di due recenti, ma di vecchia data, nonchè di avere, in concorso con enea ferrari, fatto pubblicare un catalogo falso del 1954 riprodotte le due suddette opere, ciò premesso, viene dato atto che le affermazioni contenute nelle pubblicazioni di cui è causa, contengono valutazioni patentemente ingiuriose nei confronti di gianni malabarba ed addebiti di condotta chiaramente illecita, i sottoscritti

DICHIARANO

che ciò è avvenuto in conseguenza di una serie di equivoci ed errori, di cui si sono resi conto solamente ora. pertanto i sottoscritti non hanno nessuna difficoltà a riconoscere di essere incorsi in errore e di essere convinti che la condotta di malabarba è stata improntata sempre a criteri di estrema correttezza ed onestà e che lo stesso malabarba non ha posto in essere nessuna attività volta a costituire, in una con il ferrari, una fama fittizia ed artificiosa di precursore dell'opera di piero manzoni ad esso Ferrari Enea.

i sottoscritti riconoscono altresì che il Malabarba non ha mai tentato di retrodatare le opere di enea ferrari, che aveva buon motivo di ritenere autentiche.

Lotta
sarenco

"la poesia visiva secondo nac, ovvero: la vergine svergognata"

dopo anni ed anni che si scrive, si polemizza, si dà battaglia culturale agguerrita, quando qualcuno vuol fare un tentativo di storia della poesia visiva, ricade sempre nel solito errore (voluto) di dire castronerie, di commettere patenti parzialità, di travisare i fatti, di cambiare le carte in tavola.

l'ultimo personaggio della serie di critici d'arte che vogliono e desiderano ardentemente fornire false informazioni intorno alla poesia visiva è lea vergine.

la signora vergine, imboccata dai suoi due pollastri emilio isgrò e ugo carrega, traccia un profilo-inserito della poesia visiva (anni 60/70, sul n. 5, maggio 1973) della rivista nac) che è troppo ridicolo per essere preso sul serio.

l'importante è creare confusione e non far vedere o capire cos'è esattamente la poesia visiva vera e propria in rapporto a tutti i differenti modi di scrittura artistica. l'importante è che isgrò e carrega siano almeno i fondatori del movimento (ci manca ancora nannucci che già nel 1961, a detta di sua nonna, faceva poesia visiva). e poi, come non considerare l'importante contributo dato dagli oberto, da mignani, da vitone, dalla landi, da ferrari, da cadoresi, da ferro, da mario rossi e da luigi bianchi, alla fondazione mondiale della poesia visiva? a noi, semplici poeti visivi dell'ultima ora, dopo aver pubblicato solo alcune decine di libri, un 25 numeri di una rivistina, dopo aver realizzato una quindicina di mostre personali a livello internazionale e poco più di un centinaio di mostre collettive in tutto il mondo, tocca l'onore della citazione come casi "anormali".

di fronte a noi che abbiamo aperto quattro gallerie d'arte dal 1966 ad oggi per esporre solo poesia visiva, il centro tool di carrega (dove non sono mai state fatte mostre di poesia visiva) è come lo stedelijk museum di amsterdam.

è proprio vero allora che la storia dell'arte la fanno i gruppi mafiosi (non a caso il nostro amico isgrò è nato a barcellona di sicilia).

cara vergine, non ti sembra di essere un pò svergognata?

potevi ben domandare qualche consiglio al tuo amico gillo dorflès. forse lui ti avrebbe spiegato che ben è facilmente collocabile (artista fluxus) e che tra gli altri autori "non facilmente collocabili", henri chopin è un poeta sonoro, ilse (et pierre) garnier sono poeti concreti, jean-françois bory, paul de vree ed alain arias-misson sono fra i più noti poeti visivi a livello internazionale. inoltre il dorflès ti avrebbe forse anche spiegato che emilio isgrò è fondamentalmente un poeta concreto e con la poesia visiva ha ben poco da spartire in tutte le fasi della sua attività artistica.

inoltre saresti forse venuta a conoscenza anche del fatto che carrega, oltre a non aver niente a che fare con la poesia visiva, è uno degli ultimi epigoni di una poesia dannunziano-poundiana. cara vergine, per continuare: mon, spatola, kolar, furnival, ulrichs, sono tutti poeti concreti e tu me li hai messi nella sezione "poesia visiva".

a noi poeti visivi è venuto il sospetto che tu abbia voluto mescolare le carte in tavola per farci arrabbiare.

ma ormai siamo abituati alle falsificazioni storiche e critiche.

un documento sulla poesia visiva

Mostre d'arte

Poesia visiva

In occasione di una mostra milanese, *I denti del drago*, mesi fa (15-7-72) accennammo qui alcune notizie e considerazioni su un certo indirizzo della poesia visiva, risorta dalle sue ceneri parafuturiste sul cadere degli anni Sessanta.

Ma, nella stagione che volge ora al suo termine, l'attività della galleria «Studio Brescia» (via Benedetto Croce), ha espresso, con polemica vivacità, un indirizzo di «poesia visiva» molto diverso da quello raccolto nella mostra milanese.

In un numero del 1972 di «Lotta poetica» — la rivista legata alla galleria bresciana — l'editoriale traccia in breve l'itinerario che porta dalla rapida fortuna, negli anni Cinquanta, dell'arte concreta — espressa eminentemente dalla scuola di Zurigo di Max Bill — alle posizioni attuali della poesia visiva che possiamo definire «militante» per distinguere da quella estetizzante della mostra milanese.

Dice l'editoriale: «L'arte concreta di Max Bill caratterizza a livello culturale un tipo di società che si pretende pulita e cristallina, reprimendo con violenza tutte le sue contraddizioni interne; è il tentativo di definire una sorta di *optimum aestheticum*... in cui il poeta si senta esempio vivente della pace sociale... allontanato dalla terribile problematica politica».

(In Brescia questo *optimum aestheticum*, quest'arte «concreta» espressa in forma tipica dalle policrome geometrie cristalline di Max Bill, ha il suo piccolo tempio nella «Galleria Sincron» che anche quest'anno ha svolto un'attività tanto fitta quanto silenziosa, a raggio internazionale e fedelissima ai suoi originari indirizzi).

La fortuna dell'arte «concreta» — dice «Lotta poetica» — dura circa un decennio. «E' infatti nel 1963 che salta la falsa unità ideologica del movimento concreto»: da una parte «i brasiliani», con una poesia «concreta» impegnata, dall'altra «svizzeri, tedeschi e italiani» con una poesia «formalistica e non impegnata». Tra il '63 e il '68 con una poesia «formalistica e non impegnata». Tra il '63 e il '68 le diverse tendenze sono convissute sotto la «nuova etichetta» di «poesia visuale». In ef-

fetti la poesia visuale non è che l'ultimo grado di formalizzazione della poesia concreta.

E' giustamente contro questo fatto che, in questo preciso momento, in tutto il mondo cominciano ad organizzarsi situazioni più nette. Queste situazioni si pronunciano soprattutto nei seguenti Paesi: l'Italia, la Francia, i Paesi Bassi, la Cecoslovacchia). Si viene a caratterizzare una base di lavoro poetico a cui si può dare la definizione di poesia visiva. (Dopo di allora occorrerà forse aggiungere la battaglia che la pattuglia di poeti visivi di «Lotta poetica» ha combattuto per distinguersi dai concettuali).

Nella stagione in corso lo «Studio Brescia» ha allineato tutti, o quasi, i nomi del suo schieramento: Jean-François Bory, Alain Arias-Misson, Herman Damen, Sarenco, Luciano Ori, Eugenio Miccini, Lucia Marcucci, Paul de Vree Manca per ora all'elenco Gianni Bertini: uno dei nomi più noti per precedenti affermazioni (alla Biennale del '68 per esempio) quando la sua poetica rientrava in più generiche forme mec-artiste.

A parte vanno citate la mostra dedicata ad alcuni disegni degli ultimi anni di Raoul Hausmann — uno dei padri del Dada berlinese, uno tra i più accreditati pretendenti all'invenzione del fotomontaggio, morto nel 1971 a 85 anni — e quella dedicata a Piero Manzoni, l'enfant terrible più volte ricordato e discusso anche su queste colonne.

Rossana Apicella, che segue da tempo l'attività di questo indirizzo «visivo» e che ne recita il controcanto filologico, suggerisce radici storiche abissali e allarmanti: «dagli alessandrini alla miniatura pregotica, all'inquietante sperimentazione della Scapigliatura... La storia della poesia visiva potrebbe cronologicamente incominciare con la miniatura medievale assommando le diverse esperienze di popoli lontanissimi con ogni manifestazione idopietica nella quale la parola assuma una simbologia religiosa o demonica, divenga discorso sacro affidato all'immagine e all'ermeneutica dell'ideogramma».

I poeti visivi ci tengono alle ascendenze nobili, rifiutano origini plebee, da mass-media: «La poesia visiva ha solo strumenti simili a quelli in uso dei pub-

blicitari (cartelloni, fumetti): è un fenomeno a sé, nel quale la parola, lo spazio vuoto sono le esperienze di un linguaggio idopietico, rifiutano lo strumento del mass-medium, e pertanto ogni implicazione con l'anti-trasfigurazione oggettuale della pop-art».

Ma al tempo stesso i «visivi» temono, come ogni «avanguardia», la istituzionalizzazione; e su questo terreno comunque le idee non sembrano per ora del tutto chiare. «Non esiste oggi istituzione — è sempre Rossana Apicella che scrive — n.a solo ricerca, ansia, errore, conquista. Per questo ci auguriamo che il primo valore eversivo di questa esperienza sia il rifiuto della critica militante: se la poesia visiva si istituzionalizzasse, diven-

terebbe fascismo e accademia, gruppo di studio, di ricerca cattedratica e sonetto per monache, di settecentesca memoria. Auguriamoci che la «poesia visiva» non abbia rapida fortuna, resti immediata, violenta, folle e popolarissima, erudita e autenticamente sperimentale». Nonostante l'esorcismo, qui spira davvero un infido venticello futurista.

Ma ciò che è comunque più facile rilevare è la tipica, insistita simbiosi — sempre per usare termini cari ai visivi — tra un irrazionalismo scapigliato e un intellettualismo sofisticato. Esito aristocratico da piccola bohème maledetta: l'esatto rovescio di quella ordinata e per bene, espressa dalla «Sincron».

e. c. s.

GIORNALE DI BRESCIA
Venerdì 8 giugno 1973

5493

herman de vries

random
objectivations

amodulo