

POESIA NEOAVANGUARDIE

gruppo '63 Italia

255. Oh, dove (sulla spiaggia? dove?)

[da PURGATORIO DE L'INFERNO, 1964]

■ Tra i poeti della neoavanguardia Sanguineti appare agli « addetti ai lavori » il più interessante. Della sua produzione che generalmente presenta difficoltà di lettura assai notevoli riportiamo un brano che ci sembra abbastanza accessibile. Nell'opera da cui è tratto, Sanguineti ha in certo qual modo abbandonato quell'accanito sperimentalismo linguistico delle prime sue opere che dava luogo a grovigli fonici e semantici e inceppava il verso con parole tratte dalle lingue classiche o straniere (il cosiddetto mistilinguismo) o con riferimenti culturali desueti e preziosi; e così lo sperimentalismo linguistico in certo qual modo si placa e vale la pena sottolineare, come ipotesi di lettura, che l'obiettivo dell'autore è ora quello di riuscire a dare una rappresentazione del reale che inglobi parecchi piani cronologici e una poliedricità di punti di vista e di reazioni dei protagonisti della vicenda descritta. Ricorrendo ad annotazioni tra parentesi che nella descrizione incuneano quasi frammenti di conversazione, annotazioni marginali, impressioni ellitticamente espresse, l'autore cerca di fare un componimento a più voci nel quale entrino quanti più aspetti possibili della realtà.

■ Per quanto riguarda la tecnica espressiva, A. Balduino fa notare « come la singola parola (non di rado la stessa parola-chiave) risulti spostata (di solito proposta e rinviata) rispetto alla posizione grammaticalmente normale o come ancora quella parola venga riproposta a distanza e magari immediatamente chiosata e discussa o, infine, come, quasi introducendo nel testo le varianti tradizionalmente confinate in apparato, al lettore sembrino presentate simultaneamente varie fasi redazionali: e si dovrà ammettere che in questo modo, non solo si carica il testo di tensioni ritmiche ignote alla poesia del nostro Novecento, non solo si imprigiona l'attenzione del lettore nell'attesa di un esito, ma si riesce anche a fare di quella parola il perno effettivo di un discorso, a farle assumere un carattere di sfuggente poliedricità, ad arricchirla, infine, di nuovi valori e significati ». Casi del genere — pur con differenti risultati — qui sono l'espressione *e poi giù* che ai vv. 10 e 26 spezza prima *alta stanza* e poi *alta notte*; l'espressione *mia moglie* dei vv. 39 e 51; e l'uso — è forse il caso più efficace — di quel *dissi* ai vv. 53 e 54 e di quel *noi* ai vv. 55-58.

oh, dove (sulla spiaggia? dove?); (place-scene, plage-plage);
 dove cercarti,
 adesso?
 (avec « les deux Françoises », per esempio); e in angoscia,
 5 anche?

e discutere, anche, intorno al « premier pas » (timidamente,
il 10 settembre),
(a Donville); e attendere, così, l'autunno;
o con monsieur Bens,

10 nell'alta (e poi,
giù!) stanza delle ragazze:
(aux écuries, tra le gigantesche zanzare,
leggendo
Memmi, conversando con Lapassade, il mostruoso sociologo);
15 analizzando
madame Garache e madame Toussaint; o a Grandville, quel
[venerdì,
uscendo dal Casino, e procedendo sur les remparts, contro vento
(e tutto
sudato, perché si ballava, anche, *Pepito*); e in solitudine, anche,
[in vera
20 solitudine...
ma Mocky, tornando da St Lô, si aggiustava i capelli
sulla fronte
(abbiamo bevuto, anche, con Alain Borne, di Montélimar,
[Drôme);
25 (ma non volle,
la sera, giocare aux Ambassadeurs): poi tutti dormirono, in
[macchina,
sulla strada di Parigi, nell'alta (e poi, giù!) notte
(nell'alta nebbia):
e poi, stringermi a te (il 19 settembre), nell'alto sogno
(e poi, giù!), amore!
30 Philippe (disse),
j'ai SOIF!: attraverso Hebecrevon, Lessay, Portbail, St Sauver (sotto la
[pioggia,
sempre); poi Edith disse che non ero gentile (perché non
[scrivevo,
come Pierre,
35 per lei, quelques poèmes); (e che non dovevamo partire);
Micheline
ci giudicò molto semplici; e Edith e Micheline, quando io dissi
che non l'avevo
tradita (mia moglie), vollero crederlo;
40 (e qui cade opportuno ricordare
quel:
« se ti buttassi le braccia al collo ecc. », che venne poi);
poi si ballò
tutti, anche
45 Micha, nel salottino; attraverso Cerisy, Canisy, Coutances,
[Regnerville;
(ma il 12

luglio era chiuso il Louvre, martedì);

e scrisse (sopra un foglio

a quadretti):

50 « pensavo che non posso guardarti in faccia »; e: « mi dispiace [per te »;

e ancora scrisse (mia moglie): « sto male »;

e poi a Gap (H. A.),
(due giorni più tardi), storditi ancora, quasi inerti: e pensare [(dissi);

che noi (quasi piangendo, dissi); (e volevo dire, ma quasi mi
davvero, il pianto; volevo dire: con un amore come questo, [soffocava,

un giorno (noi); (e nella piazza strepitava la banda; e la stanza [noi]:

in una strana penombra);

[era]

(noi) dobbiamo morire.

53. e pensare (dissi): « sono proprio quelle interruzioni continue, quelle riprese e variazioni a distanza, quei passaggi dal mondo interiore al mondo esterno e il loro incrociarsi nel ricordo ad impedire il cedimento sentimentale » (A. Balduino).

254. **Carla Dondi, fu Ambrogio...**

[da LA RAGAZZA CARLA E ALTRE POESIE, 1962]

■ LA RAGAZZA CARLA è — come lo definisce l'autore — « un racconto in versi » in tre parti e si può ritenere abbastanza esemplare di quello sperimentalismo che caratterizza la neoavanguardia. Certo, in Pagliarani lo sperimentalismo non tocca le punte estreme che si registrano nella poesia di altri *novissimi*, egli resta ancora sufficientemente accessibile (ed anche questa è una ragione della nostra scelta, considerata la destinazione di questa antologia) in quanto nella maggior parte della sua produzione è sempre presente una componente realistica. I brani che seguono — incentrati, come tutto il racconto, sull'esperienza di una giovane dattilografa, una « umiliata ed offesa » che la grande città industriale travolge nel suo inesorabile ingranaggio — testimoniano chiaramente questa vocazione realistica dell'autore.

■ Due osservazioni però ci sembrano necessarie:

a) Pagliarani opera la definitiva sliricizzazione della lingua poetica: ciò mediante il ripudio del tono alto e di ogni aulica tensione espressiva, la adozione del parlato, la utilizzazione del linguaggio pubblicitario e commerciale. (Questa sliricizzazione è presente già in Pasolini, ma raggiunge risultati meno omogenei per la coesistenza di gergo e di termini aulici: cfr. ME NE VADO, TI LASCIO NELLA SERA).

b) Pagliarani accosta, « incasca » vari spezzoni di discorso, vari elementi della realtà: il testo del manuale di dattilografia (cioè i versi in corsivo), il discorso del capufficio (vv. 52-64), le indicazioni dei versi 55 e 64, il discorso di un familiare di Carla (vv. 65-67): da ciò deriva alla rappresentazione una assoluta aderenza alle cose, alla realtà scelta. Non c'è — almeno secondo certi moduli tradizionali frequentemente presenti nel neorealismo — sovrapposizione di un giudizio (commiserazione, sdegno, polemica) ma registrazione. Ma questa registrazione mette in luce i vari elementi del reale, li fa quasi cozzare l'uno contro l'altro, li illumina dall'interno.

È dalla fine estate che va a scuola
*Guida tecnica per l'uso razionale
 della macchina* la serale

5 di faccia alla Bocconi, ma già più
*Metodo principe
 per l'apprendimento
 della dattilografia con tutte dieci
 le dita*

10 non capisce se è un gran bene, come pareva in casa,
spendere quelle due mila lire al mese

*Vantaggi dell'autentica
utilità fisiologica, risultato
duraturo, corretta scrittura
velocità resistenza*

15

PIANO DIDATTICO PARAGRAFO PRIMO

La scuola d'una volta, il suo grembiule
tutto di seta nera, una maestra molto bella
i problemi coi mattoni e le case, e già dicevano la guerra
20 Mussolini la Francia l'Inghilterra.

Qui di gente un campionario: sei uomini e diciotto
donne, più le due che fanno scuola
*Nella parte centrale del carrello, solidale ad esso
ecco il rullo*

25 C'è poca luce e il gesso va negli occhi
*Nel battere a macchina le dita
devono percuotere decisamente
i tasti e lasciarli liberi, immediatamente*

Come ridono queste ragazze e quell'uomo anziano che fa steno
30 e non sa, non sa tener la penna in mano

*Ciascun esercizio deve continuarsi
sino ad ottenere almeno
tre ripetizioni consecutive
senza errore alcuno e perfettamente
incolonnate*

35 O quella povera zoppina, la più svelta
a macchina
*Quando il dispositivo per l'inversione
automatica del movimento del nastro, o per difetto
di lubrificazione o per mancanza
del gancio*

40 non funziona
O Maria Pia Zurlini ch'era nata
ricca e ha già trent'anni e disperati
45 sorrisini

*l'inversione
si può provocare in vari modi:
colle mani*

50
Carla Dondi fu Ambrogio di anni
diciassette primo impiego stenodattilo
all'ombra del Duomo

55

Sollecitudine e amore, amore ci vuole al lavoro
 sia svelta, sorrida e impari le lingue
 le lingue qui dentro le lingue oggigiorno
 capisce dove si trova? TRANSOCEAN LIMITED
 qui tutto il mondo... è certo che sarà orgogliosa.

60

Signorina, noi siamo abbonati
 alle Pulizie Generali, due volte
 la settimana, ma il Signor Praték è molto
 esigente — amore al lavoro è amore all'ambiente — così
 nello sgabuzzino lei trova la scopa e il piumino
 sarà sua prima cura la mattina.

UFFICIO A UFFICIO B UFFICIO C.

65 Perché non mangi? Adesso che lavori ne hai bisogno
 adesso che lavori ne hai diritto
 molto di più.

All'ombra del Duomo, di un fianco del Duomo
 i segni colorati dei semafori le polveri idriz elettriche
 70 mobili sulle facciate del vecchio casermone d'angolo
 fra l'infelice corso Vittorio Emanuele e Camposanto,
 Santa Radegonda, Odeon bar cinema e teatro
 un casermone sinistrato e cadente che sarà la Rinascente
 cento targhe d'ottone come quella
 75 TRANSOCEAN LIMITED IMPORT EXPORT COMPANY
 le nove di mattina al 3 febbraio.

80

La civiltà si è trasferita al nord
 come è nata nel sud, per via del clima,
 quante energie distilla alla mattina
 il tempo di febbraio, qui in città?

Carla spuma i mobili
 Aldo Lavagnino coi codici traduce telegrammi night letters
 una signora bianca ha cominciato i calcoli
 sulla calcolatrice svedese.

(op. cit., Mondadori)

77-80. *La civiltà... in città?*: « il curioso pensiero sulla civiltà che s'è trasferita al nord, per via del freddo che forza la gente a muoversi e a lavorare, è un modo comico di esprimere la morale locale » (A. Giuliani).

82. *night letters*: telegrammi redatti in codice, viaggiano di notte a tariffa ridotta.

- **Jack kerouac (1926-1969)**

- L'entusiasmo per la vita e la capacità di vivere ogni attimo come fosse l'ultimo, purché sia esaltante: un brano tratto da «Sulla strada», il capolavoro di Jack Kerouac.

- Se Antoine Roquentin, il protagonista de «*La nausea*» di **Sartre**, cercava il senso della vita nel distacco dalle cose e nella fuga dalle persone, il **Jack Kerouac** di «*Sulla strada*», all'opposto, trova il senso più profondo dell'esistenza solo nella partecipazione completa, frenetica, forse folle ma entusiastica, alla vita: i personaggi del suo romanzo si comportano come bevitori sempre disposti a vuotare la bottiglia che hanno davanti, qualsiasi essa sia, fino all'ultima goccia.

- Un magnifico esempio di questo stile letterario e di vita, che è stato poi etichettato dai critici come *beat generation*, è nel brano che riporto di seguito, tratto da «*Sulla strada*»: un suonatore di sax che suona come un dio, in una specie di *trance* musicale, coinvolgendo il pubblico fino alle lacrime (Jack Kerouac, «*Sulla strada*», Mondadori 1995, pagine 287-291).

- Le ragazze scesero e noi ci avviammo verso la nostra grande serata, spingendo ancora una volta la macchina giù per la strada. «Ui-hi! Si parte!» gridò Dean, e saltammo sul sedile posteriore e sferragliammo verso la piccola Harlem in Folsom Street.
- Saltammo fuori nella notte calda, selvaggia, sentendo un indiavolato sax-tenore che faceva ululare il suo strumento dall'altra parte della strada, in questo modo: "iah! ii-iah! ia-iah!" mentre delle mani battevano a tempo e la gente urlava: «Dài, dài, dài!». Dean già s'era messo a correre attraverso la strada col pollice per aria, urlando: «Suona, amico, suona!». Un gruppo di negri con l'abito del sabato sera si scalmanavano davanti all'ingresso. Era una sala col pavimento coperto di segatura e un piccolo palco per l'orchestra sul quale i suonatori stavano ammucchiati col cappello in capo, suonando sopra le teste della gente, un luogo fantastico; ogni tanto pazze donne sfasciate andavano in giro in accappatoio, nei vicoli si sentiva uno sbatacchiar di bottiglie. Nel retro del locale in un corridoio oscuro dietro i gabinetti insozzati decine di uomini e di donne stavano appoggiati al muro bevendo e sputando alle stelle... vino e whisky. Il sax-tenore col cappello stava suonando sull'onda di un meraviglioso soddisfacente motivo improvvisato, una frase ripetuta che si alzava e ricadeva e andava da "iiiah!" fino a un più indiavolato "li-di-li-iah!" e imperversava al suono della cascata scrosciante della batteria incrinata, martellata da un grosso negro brutale dal collo taurino cui non importava un corno di niente fuorché di castigare i suoi logori tamburi. "crak, ta-ra-tabum, crak". Scrociar di musica col sax-tenore ch'era in stato di grazia e tutti lo sapevano. Dean si stava afferrando la testa tra la folla, ed era una folla di pazzi. Stavano tutti a incitare il sassofonista, con urli e stralunar d'occhi, perché tenesse duro e continuasse, e lui si sollevava sulle ginocchia e si abbassava di nuovo col suo strumento, lanciandolo alto in un chiaro grido sopra il furore. Una negra ossuta altissima dondolava le sue ossa contro la bocca del sassofono di lui, ed egli lo spingeva verso di lei: "lih! iih! iih!".

• Tutti si dondolavano e ruggivano. Galatea e Marie con una bottiglia di birra fra le mani stavano in piedi sulle loro sedie scuotendosi e saltando. Gruppi di negri entravano inciampando dalla strada, cadendo l'uno sopra l'altro per arrivare prima. «Non mollare, amico!» strepitava un uomo dalla voce come una sirena di piroscalo, e faceva uscire un grosso muggito che avrebbe potuto essere udito fino a Sacramento: «Ah - aah!». «Uh!» disse Dean. Si strofinava il petto, il ventre; il sudore gli schizzava dal viso. Bum, una pedata, quel batterista dava calci al tamburo giù in fondo e rullava il ritmo di sopra con quelle bacchette assassine, "ta-ra-ta-bum!". Un grassone enorme saltellava sul palco, facendolo incavare e scricchiolare. «Iuh!» Il pianista pestava tasti solo con le mani aperte, accordi, a intervalli, solo quando il grande sax-tenore si riempiva i polmoni per un'altra tirata... accordi cinesi, che facevano rabbividire il piano in ogni legno, plink, e ogni corda, boong! Il sax-tenore saltò giù dal palco e stette in piedi tra la folla, suonando in tutte le direzioni; aveva il cappello sugli occhi; qualcuno glielo spinse all'indietro. Lui indietreggiò e batté un piede e soffiò una nota rauca, ululante, e tirò il fiato, e alzò lo strumento e lanciò una nota alta, larga e stridula nell'aria. Dean stava proprio di fronte a lui col viso abbassato verso la bocca del sassofono, battendo le mani, col sudore che gocciolava sui tasti del suonatore, e quello se ne accorse e rise dentro allo strumento una lunga tremante pazza risata, e tutti gli altri risero e si dondolarono e dondolarono; e alla fine il sassofonista decise di superare se stesso e si accoccolò giù e tenne un acuto per un tempo lunghissimo mentre tutto il resto crollava all'intorno e le urla si accrescevano e io pensai che i poliziotti sarebbero arrivati a squadre dal più vicino commissariato. Dean era in trance. Gli occhi del sax-tenore stavano puntati dritti nei suoi; là c'era un pazzo che non solo capiva ma s'interessava e voleva capire di più e molto di più di quanto non ci fosse, ed essi cominciarono a duellare per questo: tutto uscì dallo strumento, non più frasi, solo gridi, gridi: "Booh" e giù fino a "Biip!" e su in alto "Iiiiih!" e giù fino a note discordanti e ancora su, suoni di corno echeggianti di fianco. Tentò di tutto su, giù, di lato, sottosopra, orizzontalmente, a trenta gradi, quaranta gradi, e finalmente ricadde fra le braccia di qualcuno e si diede per vinto e tutti gli si accalcarono intorno e gridarono: «Sì! Sì! L'ha suonato come un dio!». Dean si asciugò col fazzoletto.

• Poi il sax-tenore si fece avanti sul palco e domandò un ritmo lento e guardò tristemente oltre la porta aperta sopra le teste della gente e cominciò a cantare *Close Your Eyes*. Il tumulto si calmò in un attimo. Il sax-tenore portava un logoro giaccone di camoscio, una camicia color porpora, scarpe scalcagnate, e pantaloni vistosi senza piega; non gliene importava. Pareva un Hassel negro. I suoi grandi occhi scuri esprimevano tristezza, e il proposito di cantare lentamente e con prolungate pause pensose. Ma al secondo chorus si eccitò e afferrò il microfono e saltò giù dal palco e ci si chinò sopra.. Per cantare una nota doveva toccarsi la punta delle scarpe e tirarsi su tutto di nuovo per prender fiato, e ne prese tanto che barcollò per lo sforzo, e si riprese appena in tempo per la prossima lunga nota lenta. «*Mu-u-usic pla-a-a-a-aay!*» Si curvò all'indietro con il viso verso il soffitto, il microfono tenuto basso. Si scosse, ondeggiò. Poi si curvò in avanti, quasi cadendo con la faccia sul microfono. «*Ma-a-a-ake it dream-y for dan-cing*» - e guardò fuori nella strada con le labbra incurvate in disprezzo, il ghigno ossessivo di Billie Holiday - «*while we go roman-n-n-cing*» - barcollò da un lato «*Lo-o-o-ove's ho-lida-a-ay*» l'amore è una vacanza - scosse la testa con disgusto e stanchezza verso il mondo intero «*Will make it seem*» e tutto sembrerà - com'è che sarebbe sembrato? Tutti aspettavano; lui singhiozzò: «*Okay*». Il piano suonò un accordo. «*So baby come on just clo-o-o-se your pretty little ey-y-y-y-yes.* - la bocca gli tremò, ci guardò, Dean e me, con un'espressione che pareva dire: "Ehi, dite, cos'è che stiamo facendo tutti in questo triste buio mondo?" - e quindi arrivò alla fine della canzone, e per questo ci volevano elaborati preparativi, durante i quali avreste potuto mandare tutti i messaggi a García intorno al mondo per dodici volte e che cosa poteva importare a chicchessia? Perché qui adesso avevamo a che fare con l'abisso e l'aspro succo della povera miserabile vita stessa nelle strade dell'uomo invise a Dio, così disse lui e lo cantò: «*Close - your -*», e lo cantò su dritto verso il soffitto e attraverso le stelle e più alto ancora: «*Ey-y y-y-y-y-es*» e barcollò giù dal palco per meditare. Si mise a sedere in un angolo con un gruppo di ragazzi e non li guardò nemmeno. Teneva gli occhi bassi e piangeva. Fu insuperabile.

- Allen Ginsberg (1926-1997)

- Urlo

Ho visto le migliori menti della mia generazione
distrutte dalla pazzia, affamate, nudem isteriche
trascinarsi per strade di negri all'alba in cerca di droga rabbiosa
hipster dal capo d'angelo ardenti per l'antico contatto celeste
con la dinamo stellata nel macchinario della notte,
che in miseria e stracci e occhi infossati stavano su partiti a fumare nel buio soprannaturale di
soffitte a acqua
fredda fluttuando nelle cime delle città, contemplando jazz
che mostravano il cervello al Cielo sotto la Elevated
e vedevano angeli Maomettani illuminati barcollanti su tetti di casermette
che si accucciavano in mutande in stanze non sbarbate bruciando denaro nella spazzatura
e ascoltando il Terrore attraverso il muro
Ho visto le migliori menti della mia generazione che mangiavano fuoco in hotel ridipinti
o bevevano trementina in Paradise Alley, morte, o si purgatoriavano il torace
notte dopo notte con sogni, con droghe, con incubi a occhi aperti, alcol e cazzo e balle-sballi
senza fine,
che vagavan su e giù a mezzanotte per depositi ferroviari chiedendosi dove andare, e andavano,
senza lasciare cuori spezzati,
Ho visto le migliori menti della mia generazione
che trombavano in limousine col cinese di Oklahoma su impulso invernale mezzonotturno
illampionata pioggia di provincia,
che ciondolavano affamate e sole per Houston cercando jazz o sesso o zuppa,
e seguivan quel brillante spagnolo per conversar d'America e d'Eternità, tempo sprecato, e poi via
per nave in Africa.

• William Burroughs –(1914-1997) Il Pasto Nudo

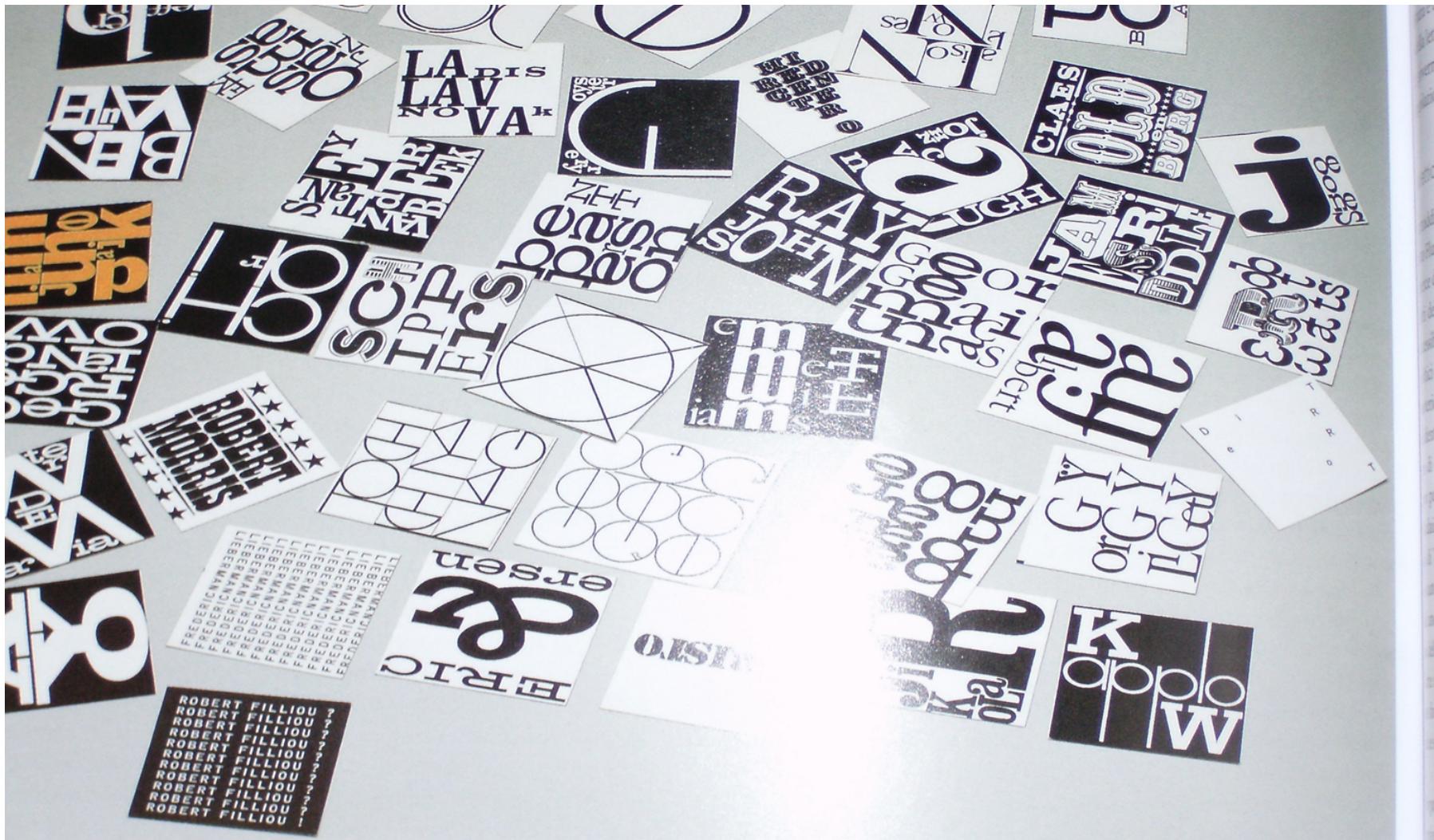
SCHAFER: - Si , si, naturalmente... eppure... Non riesco a mandar via quel puzzo dai polmoni... BENWAY (irritato): -Nessuno di noi ci riesce... Non ho mai annusato nulla di neppure lontanamente simile... Dov'ero rimasto? Ah si, che risultato si otterrebbe a somministrare del Curaro plus polmone d'acciaio durante la mania acuta? Forse il paziente, incapace di scaricare la propria tensione in attività motoria, soccomberebbe sul posto come un topo della giungla. Una causa di morte interessante, no? Schafer non sta ascoltando. -Sapete -dice impulsivamente - penso che tornerò alla semplice chirurgia all'antica. Il corpo umano è scandalosamente inefficiente. Invece di una bocca e di un ano, perché non avere un solo buco buono a tutti gli usi per mangiare ed espellere? Potremmo tappare naso e bocca, riempire lo stomaco, e praticare un foro per l'aria direttamente nei polmoni dove avrebbe dovuto essere fin dall'inizio...

BENWAY: -Perché non una massa buona a tutti gli usi? Ti ho mai detto dell 'uomo che aveva insegnato a parlare al suo sedere? Tutto l'addome si muoveva su e giù capisci scorreggiando parole. Non ho mai sentito nulla di simile. " Questo sedere aveva una specie di frequenza viscerale. Ti prendeva giù in basso come se dovessi andare. Sai quando il vecchio colon ti dà di gomito e ti senti qualcosa di freddo dentro, e sai che tutto quel che ti resta da fare è andare? Bene, questo modo di parlare ti prendeva là, un suono denso, gorgogliante e stagnante, un suono che potevi odorare. "Quest'uomo lavorava in un luna park, capisci, e tanto per cominciare era una bella novità come ventriloquo. Proprio divertente, da principio. Faceva un numero che si chiamava The Beffer Hole, che era una cannonata, te lo dico io. Non lo ricordo più tanto bene ma era una cosa intelligente. Come: "Ehilà, dico, sei ancora laggiù, vecchio?" "Nooh! Ho dovuto andare a liberarmi." "Dopo un po' il sedere cominciò a parlare da sé. Lui si presentava senza dover preparare nulla e il sedere improvvisava o rispondeva alle sue battute. "Poi gli si svilupparono dei piccoli uncini ricurvi rasposi simili a denti e cominciò a mangiare. Lui pensava fosse una bella cosa e ci mise su un numero, ma il sedere si aprì una finestra attraverso i pantaloni e cominciò a parlare per la strada, gridando che voleva l'uguaglianza dei diritti. Si ubriacava, anche, e quando era sbronzo dava in ismanie che nessuno gli voleva bene. Alla fine si mise a parlare di continuo giorno e notte, e da parecchi isolati di distanza si poteva sentire il tizio che gli gridava di star zitto e lo colpiva col pugno, ma nulla serviva e il sedere gli diceva: "Sei tu che alla fine ti azzittirai. Non io. Perché non abbiamo più bisogno di te qui in giro. Io posso parlare e mangiare e defecare." "Dopo di che il tipo cominciò a svegliarsi la mattina con una pellicola trasparente come la coda di un girino su tutta la bocca. Questa pellicola era quello che gli scienziati chiamano T .in-D..,

- Tessuto Indifferenziato, che può trasformarsi in qualsiasi tipo di carne sul corpo umano. Se la strappava dalla bocca e i lembi gli rimanevano attaccati sulle mani come uno strato di nafta infiammata e ci crescevano sopra e crescevano da per tutto finché cadevano, brano a brano. Alla fine la bocca gli si chiuse ermeticamente, e tutta la testa gli si sarebbe amputata spontaneamente (sapete che c'è una malattia che si manifesta in certe parti dell'Africa e solo tra i Negri, e per cui i mignoli dei piedi si amputano spontaneamente?) se non fosse stato per gli occhi, capisci. Una cosa che il sedere non sapeva fare era vedere. Aveva bisogno di occhi. Ma le connessioni nervose erano bloccate e infiltrate e atrofizzate in modo tale che il cervello non poteva più dare ordini. Era prigioniero nel cranio, chiuso ereticamente. Per un po' si vide la silenziosa, disperata sofferenza del cervello dietro gli occhi, poi alla fine il cervello dovette morire, perché gli occhi si spensero, e non vi era in essi più vitalità che nell'occhio di un granchio all'estremità di un'antenna. "Quello è il sesso che sfugge al censore, che si infiltra fra un ufficio e l'altro, perché nelle canzoni popolari e nei film di seconda categoria c'è sempre un po' di spazio che rivela il basilare marciume americano e butta fuori come un foruncolo suppurato, facendo schizzare tutt'attorno lembi di quel T.in-D. che cadono dappertutto e si trasformano in qualche rigogliosa forma degenerata e cancerosa, riproducendo una orribile immagine casuale. Alcune sono fatte interamente di tessuto erettile, altre di visceri appena coperti di pelle, grappoli di tre o quattro occhi messi insieme, intrico di bocche e di ani, membra umane agitate e versate come vengono. "Il risultato finale della rappresentazione cellulare completa è il cancro. La democrazia è cancerosa, e gli uffici sono il suo cancro. Un ufficio mette radici ovunque nello stato, diventa maligno come l'Ufficio Narcotici, e cresce e cresce, riproducendone altri dello stesso tipo, fino a che soffoca il suo ospite se non viene dominato e tagliato. Gli uffici non possono vivere senza qualcuno che li ospiti, essendo organismi parassitari. (Una cooperativa, d'altro canto può vivere senza lo stato. Ecco la strada da seguire. Formare organismi indipendenti per venire incontro ai bisogni di coloro che ne fanno parte. L'ufficio funziona in base al principio opposto di inventare i bisogni per giustificare la propria esistenza.) La burocrazia è un male come il cancro, un allontanamento dalla direzione dell'evoluzione umana di infiniti potenziali e azioni differenziate e indipendenti, verso la parassitarietà completa del virus.
- Brano tratto da "Il Pasto Nudo" di William Burroughs - Sugarco edizioni

FENOMENOLOGIA POETICHE

FLUXUS





5 - Robert Filliou, *Galleria legittima*, 1962-63 circa

Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "Fluxed into another world." *South.*
3. *Med.* To cause a discharge from, as in purging.

flux (fôks), *n.* [OF., fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See **FLOW**; cf. **FLUSH**, *n.* (of cards).] 1. *Med.*
a A flowing or fluid discharge from the bowels or other
part; esp., an excessive and morbid
discharge; as, the *bloody flux*, or
dysentery. b The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness,
"intellectual", professional & commercialized
culture, PURGE the world of dead
art, imitation, artificial art, abstract art,
illusionistic art, mathematical art, —
PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM"!

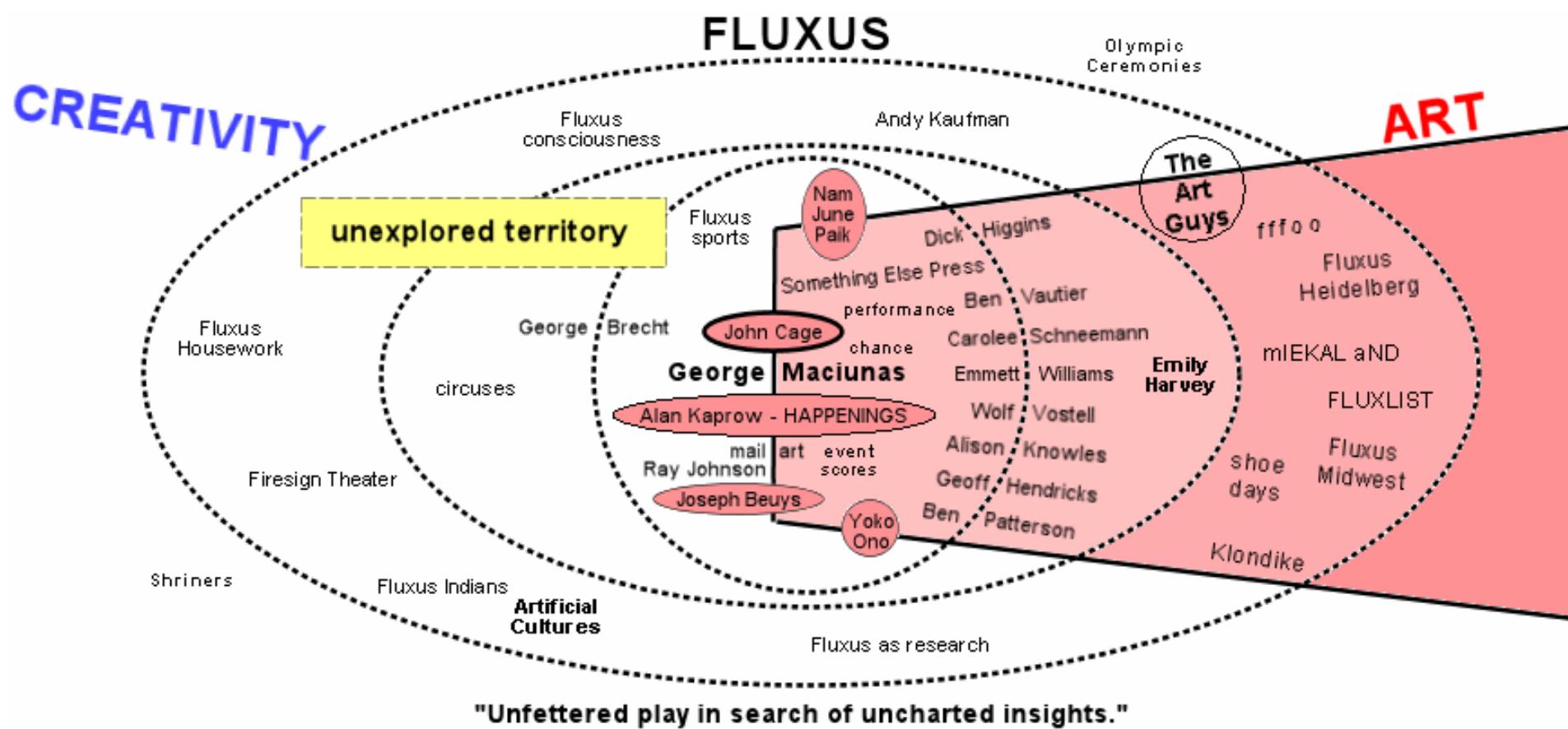
1. *Geog.* 2. Act of flowing; a continuous moving
on or passing by, as of a flowing stream;
a continuing succession of changes.
3. A stream; copious flow; flood; outflow.
4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. **REFLUX**.
5. State of being liquid through heat; fusion. *Rare.*

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD
AND TIDE IN ART.

Promote living art, anti-art, promote
NON ART REALITY to be
fully grasped by all peoples, not only
critics, dilettantes and professionals.

7. *Chem. & Metal.* a Any substance or mixture used to
promote fusion, e.g. the fusion of metals or minerals.
Common metallurgical fluxes are silica and silicates (soda),
lime and lime-tone (basic), and fluosilicate (neutral). b Any
substance applied to surfaces to be joined by soldering or
welding, just prior to or during the operation, to clean and
free them from oxide, thus promoting their union, as in
fusing.

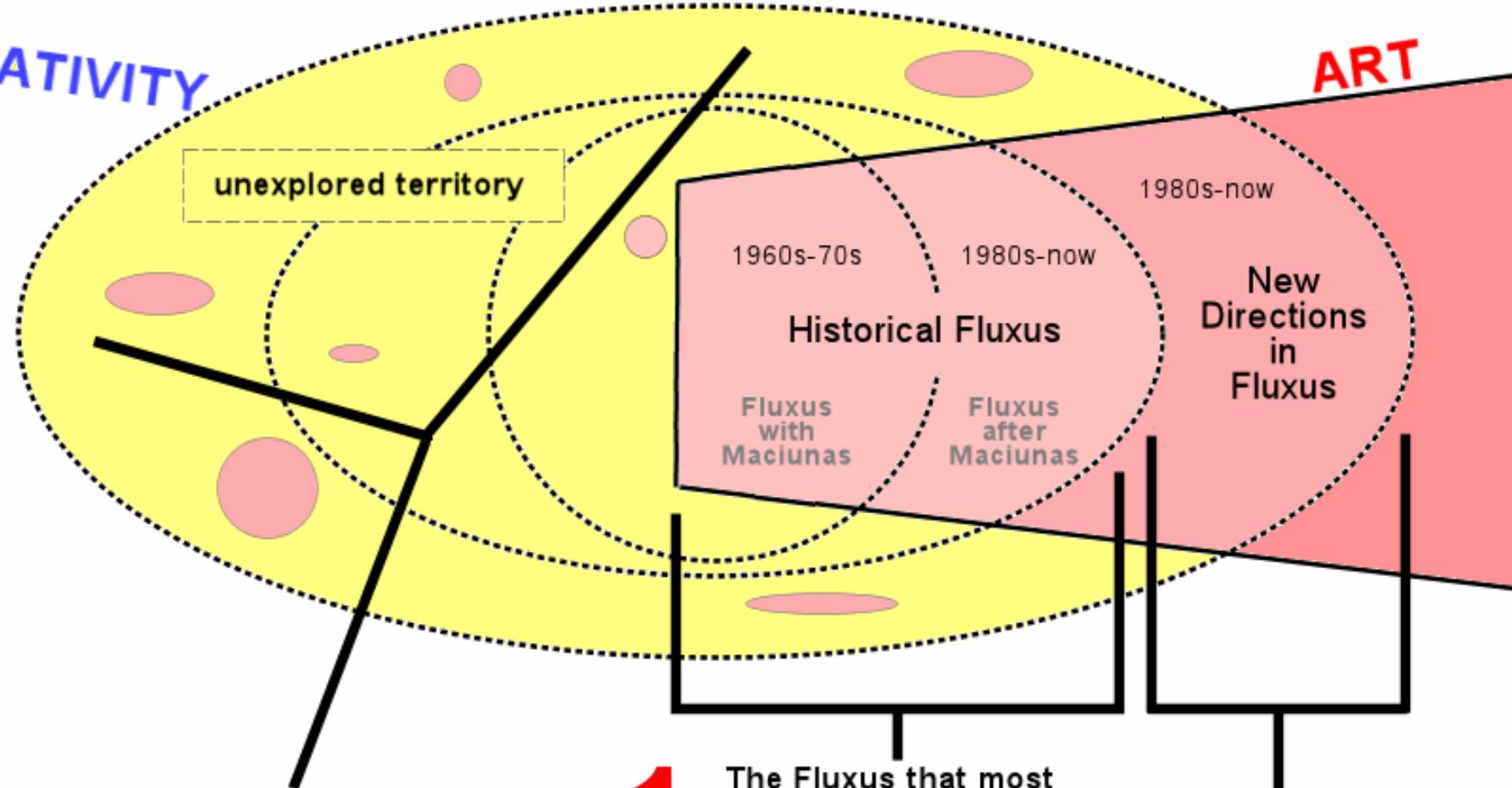
FUSE the cadres of cultural,
social & political revolutionaries
into united front & action.



FLUXUS

CREATIVITY

ART



- 3.** This Fluxus is broadly focussed on human creativity, culture, and consciousness. It does not rely on the issues, agendas, or history of Art for its meaning and success.

- 1.** The Fluxus that most art collectors and art historians care about at this time.

- 2.** Fluxus activities & events created by a new generation of people drawn to Fluxus. Largely ignored at this time by collectors & historians.

General Fluxus

Fluxus as ART



5 - Valie Export, *Cinema tocca e palpa*, 1968

YAYOI KUSAMA - Pittura di Vagina



Shiseko Kusama - 1960

Geoffrey Hendricks

1931 New Hampshire

cloudsmith





SKY MUSIC

for Dick

For 3 minutes each performer
slowly and in a sustained way
tries to reach the highest note
he/she can play.

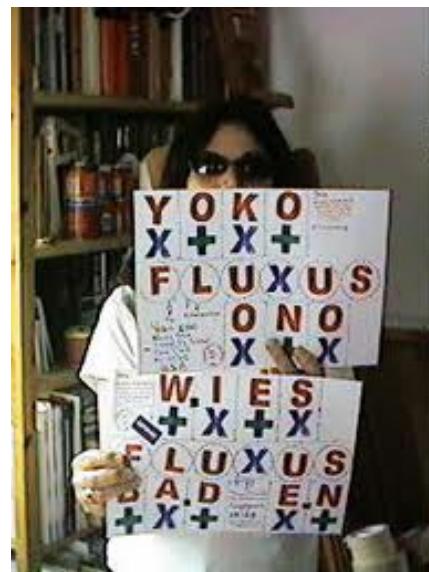
Addenda by Ben: While performing,
if possible, look at the sky.

Geoffrey Hendricks
Roskilde, Denmark
27 May 1985



off remarks of his work as a painter that the sky is
sure that perhaps it can't really be the point,
every watercolor or painting he is interested in
shape and tone, that every drawing has struc-
ture have seen his work as related to colorfield
or considered its possible connections to min-
What's the difference between Ad Reinhardt's
tinting squares of black, and Greiff's always
squares of sky? Non-representational art has
d some very important lessons to teach. We
need to separate the idea of the eye as organ of
ion from the idea of the eye as organ of per-
and we can be clearer than ever before about
er's assuming the responsibility of giving us
gs to see. But it was Kandinsky himself who
hat a great abstraction has to be accompanied,
leally, by a great realism, and when paintings

YOKO ONO









Nam Jun Paik

- Paik studia il disturbo e impara a provocarlo distorcendo l'immagine elettronica: le sue prime elaborazioni sono infatti televisori con immagini modificate. Poi sperimenta la ripresa e la rielaborazione di registrazioni con la telecamera.
Il primo esempio di video arte è del 1963, quando Nam June Paik realizza a Wuppertal (Germania- "Exposition of Music-Electronic Television") "Tredici distorsioni per televisioni elettroniche".
Nel 1965 utilizza il primo modello di telecamera portatile della Sony per riprendere il traffico caotico nel giorno della visita di Papa Paolo VI a New York, e per farne un'opera video (Café Gogo, Blecker Street), mostrata la stessa sera al Greenwich Village. Inizia a produrre videoinstallazioni con televisori modificati, da opere più minimaliste come *Moon is the Oldest TV* (1965) ad opere più monumentali e fantasmagoriche come *Tadaikson (The More The Better)*, la torre di 1003 monitor realizzata in occasione dei Giochi Olimpici di Seoul (1988).







Charlotte Moorman



TV Cello,

Con Nam Jun Paik



John Cage



- visita la camera anechoica dell'università di Harvard, una stanza insonorizzata ed acusticamente trattata, in cui poter "ascoltare il silenzio". Cage invece riesce a sentire dei suoni, i suoni del suo corpo: il battito del cuore, il sangue in circolazione. Ciò che ne ricava è la consapevolezza dell'impossibilità del silenzio assoluto.
- Il silenzio è una condizione del suono, è materia sonora: sottolinea e amplifica i suoni, li rende più vibranti, ne preannuncia l'entrata, crea suggestivi effetti di attesa e sospensione. Il silenzio è un mezzo espressivo, è pieno di potenziale significato.
- Nel 1952, anche in seguito all'esperienza nella camera anechoica, compone 4'33", per qualsiasi strumento. L'opera consiste nel non suonare lo strumento.
- La sostanza esecutiva dell'opera è un'operazione teatrale più che musicale.
- Il titolo dell'opera (4 minuti e 33 secondi: vale a dire 273 secondi) è forse un richiamo alla temperatura dello zero assoluto (-273,15 °C che equivale a zero K); Cage stesso dichiarò d'aver creato quel titolo "just for fun" - per puro divertimento - in quanto, scrivendolo con la sua macchina da scrivere, la maiuscola del numero 4 era il segno ' e la maiuscola del numero 3 era il segno "[1].
- Il significato del silenzio è la rinuncia a qualsiasi intenzione. La rinuncia alla centralità dell'uomo. Il silenzio non esiste, c'è sempre il suono. Il suono del proprio corpo, i suoni dell'ambiente circostante, i rumori interni ed esterni alla sala da concerto, il mormorio del pubblico se ci si trova in un teatro, il fruscio degli alberi se si è in aperta campagna, il rumore delle auto in mezzo al traffico. Cage vuole condurre all'ascolto dell'ambiente in cui si vive, all'ascolto del mondo. È un'apertura totale nei confronti del sonoro. Una rivoluzione estetica: è la dimostrazione che ogni suono può essere musica. Io decido che ciò che ascolto è musica. È l'intenzione di ascolto che può conferire a qualsiasi cosa il valore di opera. Cage ha rivoluzionato il concetto di ascolto musicale, ha cambiato l'atteggiamento nei confronti del sonoro, ha messo in discussione i fondamenti della percezione.
- Cage ha detto:
- « Cocco di pensare a tutta la mia musica posteriore 4'33 come a qualcosa che fondamentalmente non interrompa quel pezzo. » Uno dei modelli di 4'33" è Robert Rauschenberg, il pittore amico e amante di Cage che nel 1951 produsse una serie di quadri bianchi, che cambiano a seconda delle condizioni di luce dell'ambiente di esposizione.

Wolf Vostell



- Nel 1958 Vostell dà vita ai *TV dé-collage* e c'è chi con questa data vede la nascita della videoarte. Nei primi anni Sessanta, insieme ad altri personaggi come Giuseppe Chiari, Vostell fa parte della costellazione Fluxus e diverrà un protagonista di spicco. Si inserisce così in un'orbita internazionale. Nel 1963 Vostell espone per la prima volta *Television dé-collage* presso la galleria Parnass di New York. Significativo è il video girato in 16mm. *Sun in Your Head*, della durata di 7 minuti, le immagini sono riprese da comuni programmi della televisione tedesca alterati elettronicamente con varie tecniche, ad esempio attraverso l'uso di calamite. Il primo video realizzato da Vostell allude, già nel Sessantatre, con il contrasto tra l'oggetto-televiore statico e il flusso delle sequenze di immagini in *dé-collage*, al bombardamento incessante delle informazioni attraverso i media. La tecnica della sovrapposizione di immagini estrapolate da trasmissione televisive ritorna in successivi video dell'artista ma è accantonata in *TV Cubisme* del 1985, prodotto dalla RTBF di Liegi per la trasmissione Vidéographie di Jean-Paul Tréfos: figure femminili truccate pesantemente si aggrovigliano, accarezzano blocchi di cemento in un gioco di sovrappressioni; la telecamera segue le teste in movimento delle modelle sedute su sedie girevoli mentre i corpi continuano a ruotare, a torcersi in un vortice accompagnato da un ritmo sonoro di voci, soffi, gemiti e respiri cadenzati. Il soggetto del video, il confronto fra materia animata e quella inanimata, diventa il tema più in voga. A New York, nel 1963, Vostell aveva presentato alla Smolin Gallery l'opera *6 TV-dé-coll/agen*, la prima "videoinstallazione" esposta negli Stati Uniti, nella quale sei televisori presentavano diverse forme di anomalie, anche con immagini estrapolate da comuni trasmissioni televisive, smontate, ricomposte e alterate da disturbi e interferenze. La distorsione elettronica trasformava le immagini in sequenze nuove e astratte secondo un processo di "destrutturazione" (o *dé-collage*) del flusso elettromagnetico. Dopo il '70 gran parte della sua produzione si concentra su quadri-oggetto, su pittura e disegno, le sue opere riprendono la seconda guerra mondiale e la guerra fredda in cui la morte, il caos, la disperazione, la speranza sono i temi predominanti. Nel 1989, in occasione della caduta del muro di Berlino, realizza il trittico 9, che viene esposto a Berlino Est, e *The fall of the Berlin Wall*. In queste opere egli impone una profonda riflessione, affrontando il tema del muro come metafora della paura e delle chiusure politiche ed economiche che bloccano l'Uomo nella sua aspirazione alla libertà. Instancabile testimone ed osservatore della realtà, Vostell si interessa agli altri disastri che continuano ad affliggere il mondo: la Guerra del Golfo e la guerra in Bosnia. Muore a Berlino nel 1998

