

*più rara rara / luna / vento  
di s. e. velocità 40 nodi / una  
foresta di menta / conversa  
zione su nastro / i muri del  
la sorbona / dal caldo al fre  
ddo / autoritratto / camera fio  
rita / due pomeriggi in tre o q  
uattro / un volume da riempire  
per mezzora / il muro del tempo*

# TEATRO DELLE MOSTRE

*cancellazione d'artista / due  
oggetti di rimbalzo / interfio  
re / il muro del tempo / un cielo /  
medium / la spia ottica / do  
vendo imballare un uomo /  
fili armonici / opprimente / la*

marcalibri / 4 a cura di magdalo mussio






© 1968 Copyright Lerici Editore  
via Lazio 9 Roma  
Designer: Magdalo Musslo

Le didascalie sono di Achille Bonito  
Oliva.  
Materiale fotografico della galleria « La  
Tartaruga ».

**TEATRO  
DELLE  
MOSTRE**



Questo libro presenta, nella stessa misura in cui è stato, un avvenimento recente: « Il Teatro delle Mostre », che ha vissuto dal 6 al 31 maggio 1968 alla galleria « La Tartaruga » di Roma. Lo proponiamo come sintomo esemplare di una situazione presente e attiva, che non è ma diventa.

maurizio calvesi

# arte e tempo

« Il pensiero non è differente di specie dall'uso delle materie e delle energie naturali, come il fuoco e gli utensili, nel rifinire, riordinare e formare altre materie naturali, per es. i minerali ».

John Dewey

Il rapporto tra arte e teatro ha avuto il suo fulcro nella pop art (che io intendo come tutt'uno con il new-dada), e scaturì da un allinearsi dell'opera d'arte alla condizione dell'happening. L'happening è stato, è, la contemplazione attiva dell'evento in sé, in quanto tale più che per i suoi significati; una cosa che accade, che succede, ma dove conta l'accadere, il succedere e non la cosa. Per radice etimologica, il verbo accadere indica un punto di caduta, il punto di precipitazione, attimale, dell'evento; succedere implica invece la successione dei punti, il flusso, il continuo temporale. Non a caso i due verbi sono intercambiabili, giacché un avvenimento può essere percepito come sospensione, caduta, del flusso, o come suo trapasso e svolgimento, e anzi sono questi due e non altri i modi naturali, e inestricabilmente complementari, di considerare un punto nel tempo. L'happening, come culto della cosa che accade o succede, germina proprio da questo sentimento del tempo: presuppone ed esibisce la coscienza del tempo come flusso, come successione, ma internamente a questa coscienza o condizione esalta l'accadere, cioè la possibilità di fissare una piccola porzione di tempo, di individuare un punto sospeso o un grappolo di punti sospesi.

Tale è la poetica, ad esempio, di Segal, che ha fatto leva su questa sensibilità temporale per invadere spettacolarmente, teatralmente lo spazio; giacché nel-

l'happening come nella pop art ad un tempo minimo di percezione, immediato, contratto, intensivo, bruciato come una rondine colpita da una fucilata, fa riscontro uno spazio massimo, dilatato, dispersivo, esuberante, sperperato. Il flusso, bloccato nel suo canale naturale che è il tempo, dirotta nello spazio, dilaga come un fiume ostruito. L'energia temporale, contratta come una molla, si ribalta in una energia spaziale centrifuga e avvolgente; ed è lì che si ha il massimo di teatralità, intesa come spettacolarità.

In questa condizione d'eccezionale rapporto tra tempo e spazio, la percezione, attivizzata come una suoneria d'allarme, precede e prevarica ogni altra dimensione della coscienza, l'assorbe in sé, fisiologizza anche il pensiero, che è un radar per captare le interruzioni e le riprese del flusso. Ma oggi la situazione appare mutata. Senza rinunciare alla sua funzione di guida del pensiero, e desiderando anzi approfondire gli orizzonti molteplici che la pop art ed altre forme di ricerca le hanno aperto, la percezione sembra, nell'arte degli ultimissimi anni o magari mesi, cercare una via verso un nuovo equilibrio, coordinarsi alla coscienza nelle sue particolarità invece di ridurne a sé la totalità; cioè poi ritrovare un equilibrio e un coordinamento tra i dati dello spazio e del tempo.

Il carattere di oggettualità dell'opera, in quanto rinuncia al principio di rappresen-

tazione della realtà, è sempre fuori discussione; invece l'oggettualità come presenza fisica, occupante, pregnante, esaurita in se stessa, è controvertita da una ricerca di strutture o di processi. Il tempo non è recuperato come arresto o come flusso, ma come processo: l'opera, in quanto esperienza, porta insito in se stessa il tempo della propria processualità, la propria cadenza temporale, direi, ed è questa che è emersa come perno di una nuova struttura.

Nell'opera pop, dunque, il pensiero è fisiologia, la percezione è una sintesi fisiologica, il cui spessore simultaneo apriva anche un varco al mito dell'arte totale. La convergenza riduttiva, nella sintesi della percezione, di svariati impulsi sensoriali, si poneva come condizione di una possibile convergenza delle arti, che oggi appare, in realtà, già superata come aspirazione. Si cerca semmai di ricavare dei dati da un confronto dei processi. Un'esperienza quale è illustrata in questo libro non ambisce ad essere totale, abbracciante, e in quanto tale spettacolare, ma cerca un minimo denominatore comune con il teatro, nell'elemento azione e nell'esplicita temporalità dei suoi processi.

Questo nuovo interesse per la processualità non poteva che coincidere con un recupero della funzione specifica dell'analisi mentale, in contrasto con il potere sintetico e riduttivo della percezione della pop art. Il dato fisio-biologico continua ad avere un'estensione importante, basilare, nelle nuove opere; ma tende ad essere osservato, valutato, analizzato, inserito in un processo o in una struttura; non più la coscienza che si riduce alla percezione, ma la percezione che si allarga a coscienza; ecco dunque che all'esigenza di coordinamento tra il tempo e lo spazio corrisponde l'esigenza di un coordinamento tra il dato organico-sensoriale e il dato mentale, ed entrambe le esigenze sono soddisfatte dalla processualità dell'opera. Sussiste l'interesse percettivo per il fenomeno, ma c'è anche un interesse per il meccanismo della mente che il fenomeno osserva. Il passaggio si coglie bene ad esempio, per gli Stati Uniti, nelle cosiddette strutture primarie, dapprima proposte come pura presenza occupante, quasi a dimostrare che la stessa geometria non è che un fenomeno fisico, ed in seguito piuttosto come reali strutture, da verificare mentalmente, fino a perdersi in una ricerca della struttura come essenza.

Diventa più che mai attuale la proposta di Dewey dell'arte come esperienza, e più in generale le sue nozioni di esperienza e di conoscenza; la coscienza è costruita, per Dewey, dagli stimoli sensibili, è biologia e fisiologia, ma non è una costruzione statica, piramidale, è un succedersi instabile di situazioni, è esperienza; l'esperienza, nella sua stessa instabilità, contiene l'impulso verso la conoscenza, e la conoscenza non è mai un traguardo ma un processo, un'operazione attiva, che rientra nell'esperienza. Se nella pop art la durezza dell'impatto tagliava corto con ogni ulteriorità della conoscenza, annientando l'ambizione ontologica, ora si potrebbe parlare di nuova ontologia, non certo nel senso di nuova metafisica, ma proprio in quello « denotativo » di Dewey (« Esperienza e natura », ed. it. 1948 con introduzione di N. Abbagnano): « un'ontologia, descrittiva o denotativa che mentre si limiti a osservare e registrare i tratti dell'esistenza prenda anche in considerazione lo strumento di questa osservazione cioè la riflessione umana e le condizioni che la sollecitano ». Ontologia, dunque, come destinazione conoscitiva degli stimoli e dei processi topologici dell'esperienza.

Processo, esperienza, che sono il fare l'opera e il fruirne. Ma il fare presuppone un disfare; la fruizione, intesa come momento di un processo, presuppone una durata circoscritta. Non può esserci un ritorno del processo su se stesso; altrimenti si ricade nel ciclo, o nel flusso. Infatti il processo inteso come ciclo che ritorna su se stesso ha due possibili verifiche: l'una, naturalistica, è la nozione dell'eterno ritorno, il flusso, appunto, che si riscatta nel mito di se stesso; il processo tende a diventare allora opus, in senso alchimistico; l'altra è meccanica e tecnologica e riguarda il ciclo di produzione e di consumo. Intuitivamente la pop art, come ha colto l'affinità tra la jungla e la città moderna, così ha intravisto la possibilità di una verifica poetica del mito tecnologico del consumo nel mito naturalistico del flusso. Mentre il flusso si arresta nella sospensione, nell'opera concepita come sospensione (e la pop art non ha che oggettualizzato questa sospensione, già ten-

tata infinite volte, in termini di rappresentazione, dall'arte di ogni tempo), e mentre il ciclo di produzione si arresta e si riassume nel prodotto, il processo inteso come esperienza non può avere ritorni né arresti. Il processo non può avere una fase statica, e questo ha capito Plinio De Martiis, inventando non già questo ciclo, ma questa catena di mostre ognuna della durata di un giorno. Se l'opera d'arte è un processo, deve rispecchiare fino in fondo i caratteri di relatività e di continuità che sono propri di ogni processo dell'esperienza. Una mostra, cioè un'opera, si salda all'altra come in una catena, e in questo trapasso afferma la propria relatività. E se l'opera è la verifica mentale di un fenomeno biologico, è giusto che il ritmo imposto dal processo corrisponda ad un ritmo biologico, che ogni mostra, ogni opera, corrisponda allo spazio di una giornata. Non è l'accadere, non è il succedere, non è l'happening, ma è il succedersi che interessa, la successione non come flusso ma come processo, come ritmo, come verifica nel tempo e del tempo.

Al di là delle sensazioni prodotte, di volta in volta, dalle singole mostre, ha assunto un preciso valore il coordinamento di queste sensazioni, che avveniva giorno per giorno attraverso i meccanismi della memoria, del confronto, della sorpresa; le quotidiane trasformazioni dello spazio della galleria hanno scosso la nozione abituale e determinata che di quello spazio avevamo come perimetro e come contenitore; è emersa la potenzialità infinita di quello spazio, che in sé ha dimostrato di non esistere, se non appunto come schema abituale. Uno schema da svuotare di ogni significato, per far posto invece a quella nozione viva e irriducibile che è la esperienza, con il suo instabile e indeterminato succedersi di situazioni. Se l'illusorio arresto del tempo, nella pop art, illumina come un lampo al magnesio uno spazio altrettanto illusorio, questo mettersi al passo col tempo, questo cercarne e assecondarne il ritmo biologico ci conduce oltre l'illusorietà, nel regno autentico dell'esperienza. Si tratta, naturalmente, di un'esperienza particolarmente intensa, eccezionale, giacché ogni opera, ogni mostra ci trasporta in una condizione eccezionale, di recupero del primario, di fisiologismo penetrante o trascendente, di suggestioni mentali e psicologiche; ma in una singola mostra, l'eccezionalità di questa condizione sarebbe destinata a rimaner tale, cioè come un momento di arresto nel ciclo o flusso delle abitudini, per poi rientrare nell'abitudine. Invece, il ritmo biologico di ricambio imposto a tale condizione eccezionale, ha fatto sì che veramente essa si sovrapponesse in modo caustico e lesivo, durante un mese, alle nostre abitudini di vita, alla mediocrità della nostra personale biologia.

Effemeridi dell'arte, come effemeridi astronomiche si chiamano le tavole su cui, giorno per giorno, si segnano le osservazioni relative ad un fenomeno astronomico: tavole dell'esperienza. Effemeridi è anche il nome che, con una sfumatura poetica e malinconica, si attribuisce ad alcuni insetti che compaiono in primavera, e la cui vita coincide più o meno con la durata di un giorno. Ma se un fenomeno si valuta nel suo ritmo biologico, non ci sono compensi da cercare alla sua transitorietà. La vita di questi insetti è una dimensione strutturale, perfettamente aderente alla funzione riproduttiva; la vita diventa una trasmissione a catena, proprio come nel « teatro delle mostre », dove ogni opera dura il tempo necessario alla sua funzione, che è quella di imprimere un ricambio alla nostra esperienza, di far scattare un altro passaggio.

L'attimo fuggente ha sempre abbagliato i poeti del flusso. Scrive Leonardo (l'artista preferito da Rauschenberg) considerando il « tempo consumatore delle cose »: « guarda il lume e considera la sua bellezza; batti l'occhio e riguardalo: ciò che di lui tu vedi prima non era e ciò che lui era non è più ». All'attimo fuggente si contrappone il momento eterno dell'arte: « cosa bella e mortal passa, non d'arte ». Oggi non interessa, tuttavia, la bellezza, né caduca, né perenne. Bellezza e perennità, come obbiettivi dell'arte, sono la proiezione di ideali (perfezione, immortalità) nati nell'uomo per ribellione alla propria condizione biologica. Dewey osserva che « anche le filosofie del flusso indicano l'intensità con cui si desidera ciò che è sicuro e stabile. Esse hanno deificato il mutamento, rendendolo universale, regolare e stabile ». Eliminata, dall'arte, la bellezza, resta da eliminare la perennità, la durevolezza. Allora l'arte sarà veramente calata nella misura dell'esperienza.

Riducendo l'arte all'esperienza, il soggettivo si rivaluta, ma si svaluta l'individuale. Il culto dell'individualità è infatti tutt'uno con il miraggio del bello e del perenne, giacché è la propria dimensione individuale che si desidera proiettare nell'infinito almeno attraverso un segno, un messaggio. In questa serie di mostre giornaliera, il ritmo imposto ha prodotto una continuità, una solidarietà: di un'opera con l'altra e di un artista con l'altro. E' stata in qualche modo un'esperienza collettiva tra artisti di diversi interessi e di diversa statura, e il fatto che ogni giorno l'artista di scena veniva soccorso attivamente dagli altri nella preparazione dell'opera, non è che un sintomo di questa condizione di reciproca partecipazione, realizzata spontaneamente nella continuità. Un buon colpo al mito della personalità artistica, al divismo.

Un buon colpo, anche, alla mercificazione dell'opera, che oggi molti lamentano senza accorgersi che la soluzione non va cercata nella gestione ma, prima, nell'intima struttura del fenomeno artistico; e qui una soluzione è stata già trovata, senza possibilità di dubbio. Come uscire dalla dimensione onnimerficante del consumo? Sublimando il consumo stesso. Abbiamo detto che il prodotto è il momento d'arresto, di sospensione nel ciclo produzione-consumo; abbiamo anche detto che il processo, inteso come qualcosa di che non torna su se stesso ma si svolge a catena, non ha momenti d'arresto; e infatti, rispettando il ritmo imposto dal processo esperienziale, il prodotto non arriva a costituirsi; non c'è il momento di fermo, di conclusione; prima che il prodotto sia messo in vetrina è già consumato, nel senso che è già disfatto, distrutto; ecco dunque la sublimazione del consumo, che vuol poi dire sottrazione del consumo alla sua fase commerciale, ovvero regressione del consumo a quel suo « carattere primario » che proprio Dewey ha teorizzato come precedente alla fase consumatoria della previsione e dell'industria, e che corrisponde al gesto del bambino di prendere il cibo o di tutti noi quando ci riscaldiamo al sole.

So benissimo che polemiche mal poste troveranno deplorabilmente « borghesi » manifestazioni come queste, frequentate da un pubblico d'élite, talvolta con vocazione mondana. Ma non credo ci sia nulla di male. Certo, piacerebbe vederle fuori dal chiuso di una galleria, nelle strade, nei parchi e nelle piazze, seguite da un pubblico più largo. Ma la limitazione è, allo stato, solo quantitativa, non qualitativa. La classe borghese, non essendo quasi più individuabile economicamente, non può oggi che identificarsi come una classe di abitudini; perciò non può essere borghese un'attività estetica che punta allo scardinamento delle abitudini e dei loro meccanismi. Il problema è, oggi, di formare e di allargare una classe culturalmente preparata; non si tratta di abolire le élites culturali, ma di estenderle. Un nuovo principio di socialità dell'arte nasce da questo riportare l'arte sul piano di un'esperienza che è potenzialmente partecipabile da tutti e che incoraggia una sorta di solidarietà meta individuale nell'esperienza stessa. Una società non come astrazione o blocco, ma come somma o anzi catena di individui che si scambiano i valori della propria soggettività: ecco la prospettiva che si apre a questo tipo di ricerca estetica.

Fin qui, parlando di analisi mentale e di processo, il discorso si è mantenuto sulle generali, verificando come ai futuribili dell'arte questa manifestazione abbia portato un contributo con la sua impostazione complessiva. Proprio l'elemento coesivo, del resto, cioè la regia di Plinio De Martiis, è stato un atto critico, mentale, sia pure alimentato da un'emotività personale che ha imposto al ritmo un'accelerazione quasi nevrotica; ma quest'emotività fa parte del retroscena, della congestione che sempre s'accumula dietro le quinte, è stata insomma il vero pepe teatrale della manifestazione; teatrale infatti è stata soprattutto l'organizzazione di queste mostre, spinte una dopo l'altra sul boccascena con la puntualità che è richiesta da un'azione in svolgimento. « Teatro delle mostre » non vuol dire tanto, per me, mostre teatrali, quanto mostre che si avvicendano, si succedono come sul filo di un copione, o meglio di una regia. Ma alla fine, e fuori delle quinte, questo controllo, questa regia, questo coordinamento non emergono che come verifica critica e mentale dell'intero processo.

Nelle singole mostre sarebbe assurdo pretendere di trovare un uguale quoziente mentale. Lo troveremo tuttavia fortissimo, il quoziente mentale, negli esponenti della cosiddetta « arte povera », Paolini, Boetti, Prini, e particolarmente efficiente in quest'ultimo. Prini ha letto delle frasi stampigliate su frammentarie lastre di piombo, sparse ai quattro angoli della sala; valeva il coordinamento, il confronto tra la valutazione fisiologica della lastra di piombo, con il suo peso e la sua consistenza di materia, e quella mentale delle parole stampigliate che, pur facendo parte dell'oggetto, costituivano un'entità assolutamente qualitativa, isolabile; così come è isolabile l'idea di struttura in quegli oggetti fisici che sono le strutture primarie. Altri coordinamenti, nell'apparente non senso, Prini ricercava tra i frammenti sparsi, nonché tra il gesto presente e il ricordo di gesti passati, relativi ad esperienze estetiche precedenti, cui la disposizione dei frammenti si richiamava: questo tipo di coordinamento, ovviamente, si perdeva nelle sue personali intenzioni, ma non cessava per questo di essere un'esperienza comunicabile agli altri attraverso, magari, l'inflessione della voce. Prini era abbinato ad Icaro, il quale spiccava, pezzo per pezzo come tanti francobolli, il divisorio di plastica che aveva alzato nel mezzo della sala, alludendo anche, forse, ad una possibilità di comunicazione, di scoperta di ciò che è dall'altra parte.

E' logico che all'insegna del mentale si svolgesse la « conferenza in contumacia » di Goffredo Parise il quale esibendo la pura voce ha concentrato il potenziale emotivo di un discorso che non cessava per questo di essere, come intendeva essere, critico; nonché l'operazione di Balestrini che trasferendo le scritte della Sorbona occupata sui muri della galleria ne ha verificato, tra l'altro, il parziale spaesamento, riproponendosi, con Prini, il rapporto strutturale tra parola e medium. Sottilezza mentale è stata infine l'operazione di Giosetta Fioroni che, invertendo il meccanismo tradizionale della rappresentazione, inteso a dare un valore di realtà all'immagine, ha dato un valore di immagine alla porzione di realtà inquadrata nella sua spia ottica. Riusciva materialmente difficile capire quale condizione si stesse vivendo: se quella del voyeur che spia dal buco della serratura l'intimità di una donna in carne ed ossa, o quella del piccolo viveur da place Pigalle, che per un franco incolla l'occhio a un filmetto che si interrompe sempre sul più bello. Lo spazio della galleria ridotto ad immagine finta, il fruitore ridotto a spettatore indiscreto; altrettante nozioni abituali che, al primo

giorno, ricevevano uno scossone.

Ceroli ha costruito un percorso con porte in legno, una sequenza di ostacoli (porte chiuse) da superare; la parete di ghiaccio che appariva alla fine cambiava bruscamente le carte in tavola; l'interruzione della sequenza e l'introduzione di una materia così diversa, direi complementariamente opposta (il bianco, il vetroso, il trasparente, il freddo dopo l'opaco, il grezzo, il caldo, lo scuro del legno), oltre a provocare una sorpresa e uno spaesamento dei valori (sequenza, struttura, fisicità tattile) cui già cominciavi ad abituarti, evidenziava il timbro delle materie, come appunto, per i colori, fa il contrasto dei complementari, e lo rendeva fisicamente penetrante.

Angeli ha sentito che il tema era, in fondo, lo spazio, infinitamente modificabile, ed ha cercato di provocare un mutamento radicale con mezzi minimi: soffitto abbassato, tutto bianco, luce intensa; una candida trappola, uno spazio che con la sua nudità ti evidenziava e ti metteva a nudo, consegnandoti alla macchina da presa posata in un angolo. Castellani si è rifiutato di disfare ciò che trovava fatto, ha sentito il trapasso come tramando ed ha accettato lo spazio di Angeli, riconoscendosi nella sua potenzialità metafisica; ma ha capito che, nonostante questo, l'elemento inquietante, da contestare, o almeno da ridurre alla ragione, restava il tempo, il troppo rapido passaggio del tempo, perciò ha pensato di intensificarlo e di bloccarlo rappresentandolo. Scandito da otto metronomi, il tempo si è eccipito da sé, si è condensato in un'immagine sospensiva e sfumata. Castellani ha così sottratto il « suo » tempo alla verifica empirica della durata.

A sua volta Castellani ha trovato in Tacchi un interlocutore sottile: il tempo non è immagine, è processo irreversibile; è vero tuttavia che ha una suggestione metafisica, perché lo sfocio è la morte, la cancellazione. Se il condensarsi del tempo nell'immagine di Castellani provocava brusio, amplificazione sonora, lo scivolare del tempo dietro il vetro di Tacchi era assolutamente muto; si vedeva soltanto il pennello mosso pian piano, secondo la giusta cadenza del tempo, lenta, minimale, uniforme. Quello che porta alla cancellazione dell'artista, alla scomparsa dell'arte non può essere, del resto, un tempo ciclico, un tempo che torna su se stesso o si sospende, ma un tempo senza ritorni, che procede su una linea dritta.

Dove però subentrano i simboli e le suggestioni dell'inconscio collettivo, ecco riapparirsi, al tempo, una dimensione ciclica, mitica; e i simboli dell'inconscio collettivo si affacciano puntualmente con quelli del naturale, ad esempio nella foresta di Marotta. Le liane verdi, il fumo alla menta, il liquido verde della menta: il verde, sotto le specie emblematiche della selva, della droga, del filtro, riannoda, nel regno dell'artificiale, i termini complementari della natura e dell'inconscio; nel ciclo produttivo industriale si riverbera l'immagine poetica del ciclo naturale. Qui l'implicazione, comunque, è di tipo soprattutto sociale: è un invito a ritrovare l'inconscio come dimensione, appunto, collettiva, invito ad una società comunitaria e tribale, da realizzarsi in piena civiltà del consumo.

Una dimensione più che inconscia quasi onirica, con denominatore sociale, aveva anche l'operazione di Fabio Mauri; e anche lì il richiamo alla natura era evidente, sia pure ad una natura non ancora sperimentata, la luna. La luce, entrando da due aperture e specchiandosi nel bianco, forniva gli estremi di una nozione abituale, il chiaro di luna; invece il polistirolo su cui si doveva camminare, con la sua consistenza imprevedibile, agiva fisicamente, come sorpresa e nella sorpresa consentiva di verificare la nozione puramente mentale e ipotetica della polvere lunare.

Un altro simbolo inconscio e naturale, con vocazione sociale, era il vento di Laura Grisi. Anche qui la palizzata creava una struttura, suggeriva i tempi di una cadenza, di un processo che veniva improvvisamente interrotto dalla sorpresa della ventata. Ma mentre in altri, come in Ceroli, la sorpresa è fisiologica, qui è psicologica, ed è una sorpresa benigna, un afflato: un invito all'immersione nella natura e nell'inconscio, nell'anima che da sempre si è identificata col soffio; natura e inconscio come agenti di coesione, di fusione, ritrovati nella civiltà tecnologica.

Altro simbolo assimilabile ai precedenti, sono, in qualche modo, i rudimentali fili armonici tesi da Soro da una parete all'altra della galleria, come a formare una grande arpa da pizzicare tutti insieme; certo, contava la sorpresa dei suoni, strani, sbracati, ma lo strumento a corde, evocando le nozioni musicali di accordo e di armonia è stato sempre un simbolo anche psicologico, e naturale, di accordo, armonia, fusione, quindi un simbolo sociale. Ed evidentemente nella stessa direzione convergeva l'elemento ludico, il gioco collettivo.

Il gioco, come elemento infantile e primario, affiorava come logico continuamente, e con esso la dimensione del luna park; Parise, che ne è rimasto colpito, ha azzeccato ad esempio un'interpretazione del « Medium » tecnologico di Ciriaco Ciriaco come fenomeno da baraccone, come mostro o donna cannone, che più calzante non potrebbe essere; i toni bassi, rauchi, le soste e le riprese, le accensioni sonore e luminose magnetizzano a lungo l'attenzione all'insegna della pura meraviglia, della curiosità che si rinnova con le infinite combinazioni possibili. Altro simbolo, ludico, del naturale ritrovato nell'artificiale sono le girandole di Ettore Innocente, che animavano le pareti con una vibratilità di fiori o di farfalle; e ancora una volta l'invito alla coesione, all'insegna della natura e del gioco, risultava evidente.

L'invenzione più astratta è stata quella di Scheggi. Egli ha agito percettivamente sul senso dello spazio, che, immerso nel buio, era annullato come contenitore, lasciando fiorire dei circoli luminosi.

Al senso ottimismo del rapporto sociale presente nei più, neutrale e quasi ironico, sfuggente, volutamente gratuito o interrogativo nel collage di Paolini e nel

cielo-puzzle di Boetti, faceva riscontro un senso inquieto, o provocatorio, o decisamente teso in Mambor, Calzolari e Balestrini.

L'uomo imballato di Mambor agiva su molteplici tasti, coordinati nella sorpresa e nel riconoscimento: una sorpresa allarmante, spiacevolmente intensa; si sbirciava nel cassone con la morbosa attenzione con cui si scruta in una bara, e l'ovvia constatazione che l'uomo lì disteso non era morto ma vivo, non rassicurava abbastanza; la destinazione dell'imballo restava ignota proprio come la destinazione dei morti; una possibile destinazione del messaggio, solo a metà ironico, era suggerita invece dall'immediato richiamo alla ben nota fotografia di Che Guevara; l'operazione restava comunque ambigua, e il suo valore era proprio nell'ambiguità, sia ideologica, sia fisiologica, della sensazione.

Calzolari: al centro dell'attenzione, richiamata dal rosso, era la stecca di ghiaccio in progressiva liquefazione; un'esperienza di laboratorio, un puro processo fenomenico, trasferito in termini estetici dal giuoco perentorio delle forme e dei colori. Al primo processo se ne innestava un secondo, allusivo ad un confronto o contrasto tra il freddo e il caldo, il ghiaccio e il fuoco, tra il solido, il liquido e il fluido, tra il pesante e il volatile; da un punto, che avrebbe dovuto coincidere con quello di caduta del ghiaccio disciolto, si levava una fumata, anch'essa colorata, che invadeva la stanza. Attraverso questa provocatoria esplosione e fumata, si compiva un sottile trapasso, anche qui, dal fisiologico all'ideologico.

Impassibilmente distaccata (una pura operazione di riporto), ma ostentamente ideologica l'operazione di Balestrini, di cui abbiamo già detto. Balestrini è riuscito ad inserirsi nel solco della comune esperienza figurativa visualizzando le parole, sfruttando, in sostanza, ad un livello non più formalistico bensì esistenziale, risolto in un gesto, le risorse a lui ben note della poesia visiva. La scritta inneggiante a « l'immaginazione al potere » forniva del resto, in termini marcusiani, la chiave di volta del nuovo sodalizio tra estetica e ideologia.

Altri due « operatori », oltre a Balestrini, non appartenevano alle schiere delle arti figurative: Parise ha tenuto distinti i propri strumenti, inserendosi con un puro commento delle altrui esperienze; Bussotti ha travasato una registrazione, al vivo dei commenti del pubblico, della sua spendida « Passion selon Sade ». Ma bisogna dire che lo spazio, figurativamente, è rimasto vuoto, confermando la problematicità di una convergenza delle arti, ad un livello che non sia quello di un'integrazione puramente sensoriale.



1

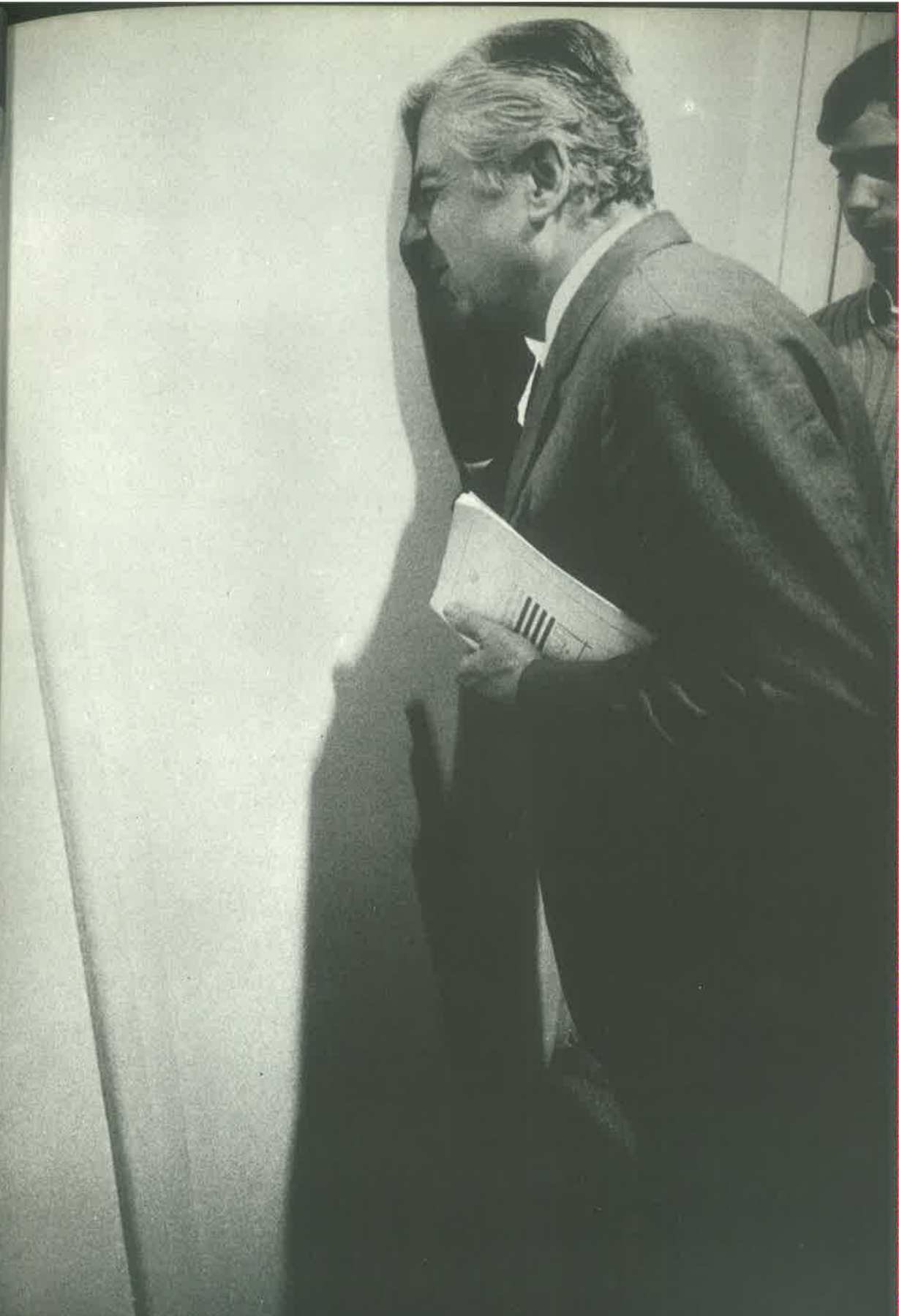
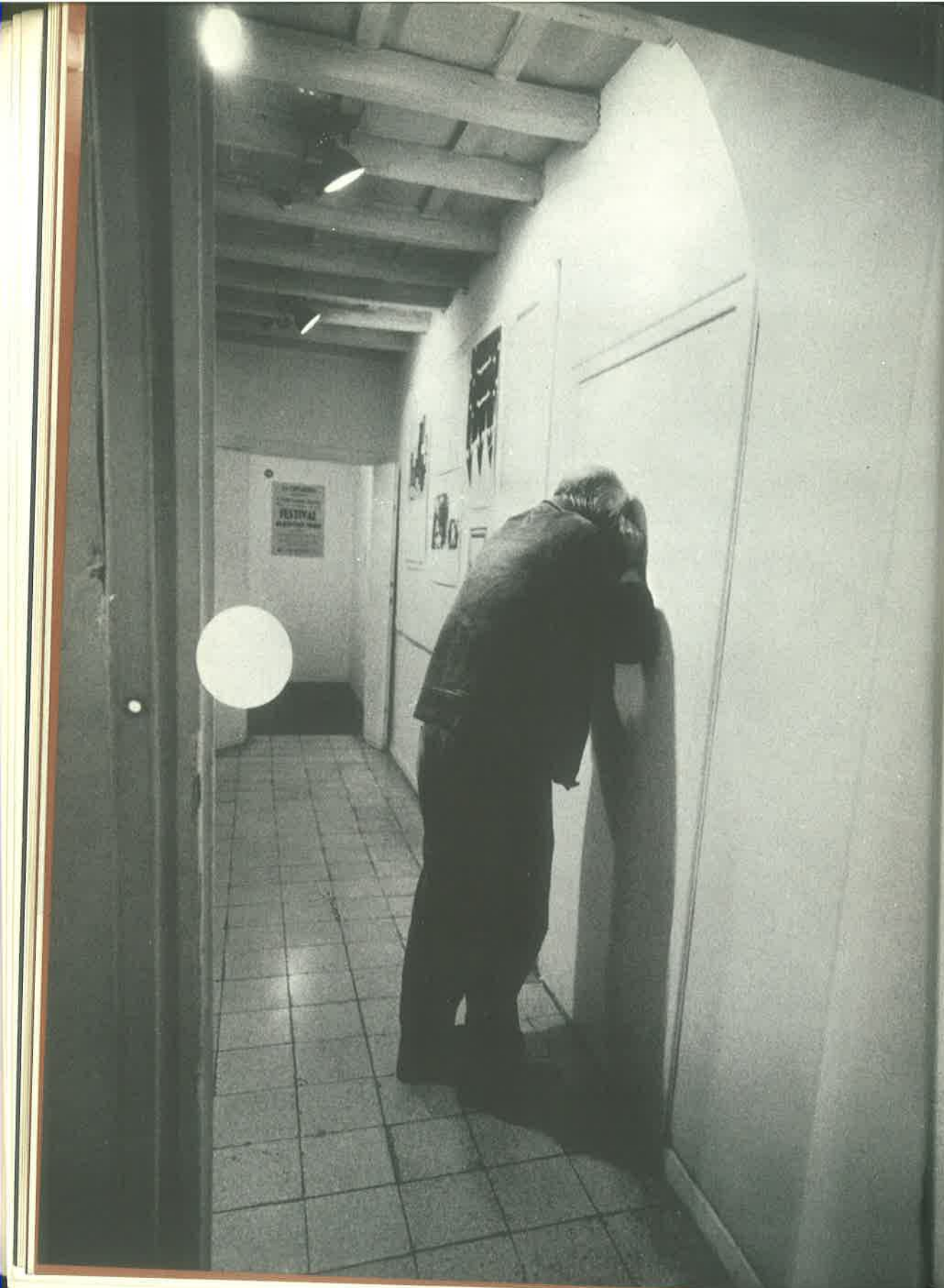
# la spia ottica

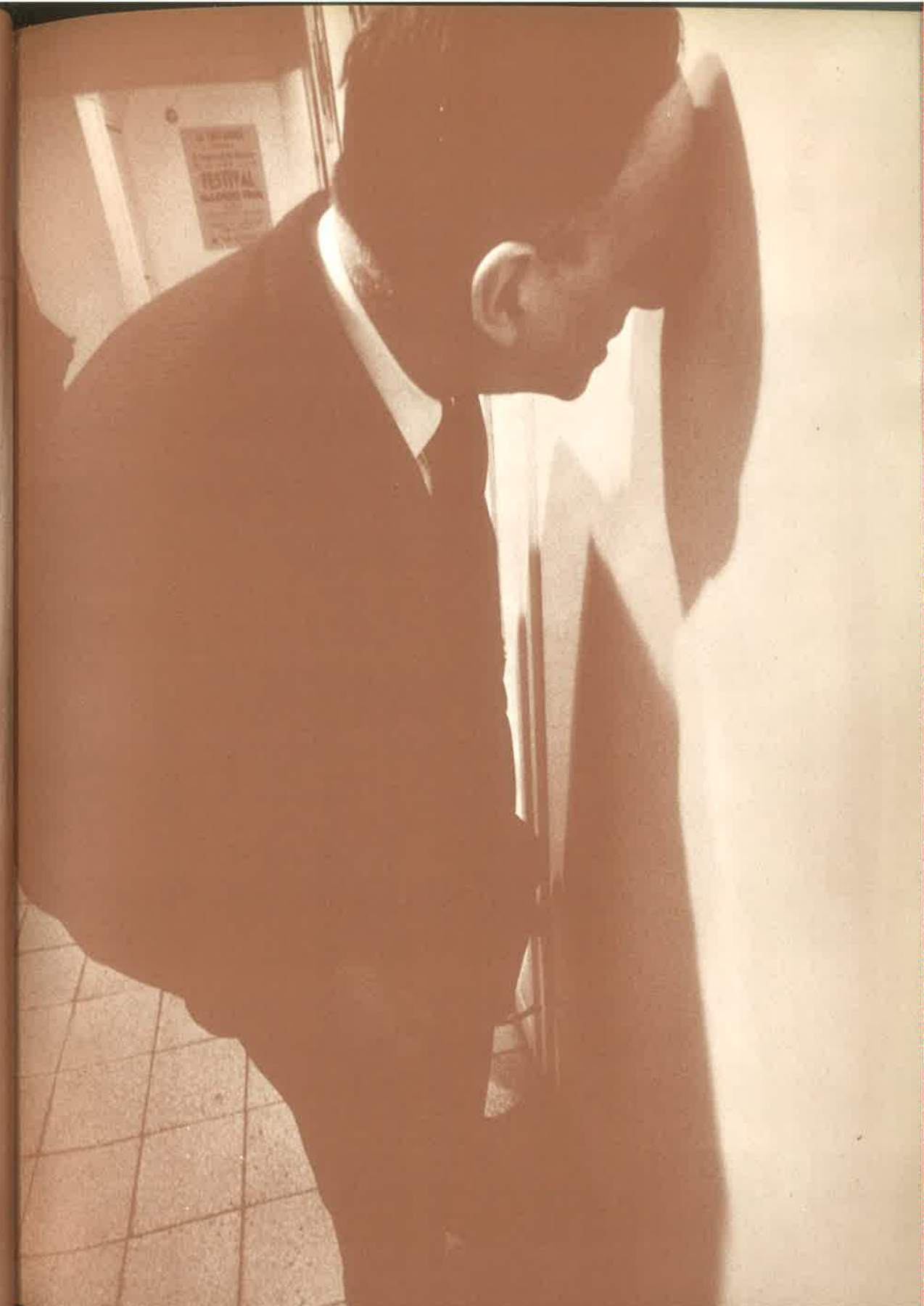
giosetta  
fioroni

una porta ostruisce l'entrata della galleria. sulla porta c'è una spia ottica. guardando si vede la stanza deformata in lontananza e giuliana calandra che compie gli atti di una comune giornata. nella stanza l'intera camera da letto della fioroni. gli spettatori, uno per uno facendo la fila, godono la falsa intimità della scena.









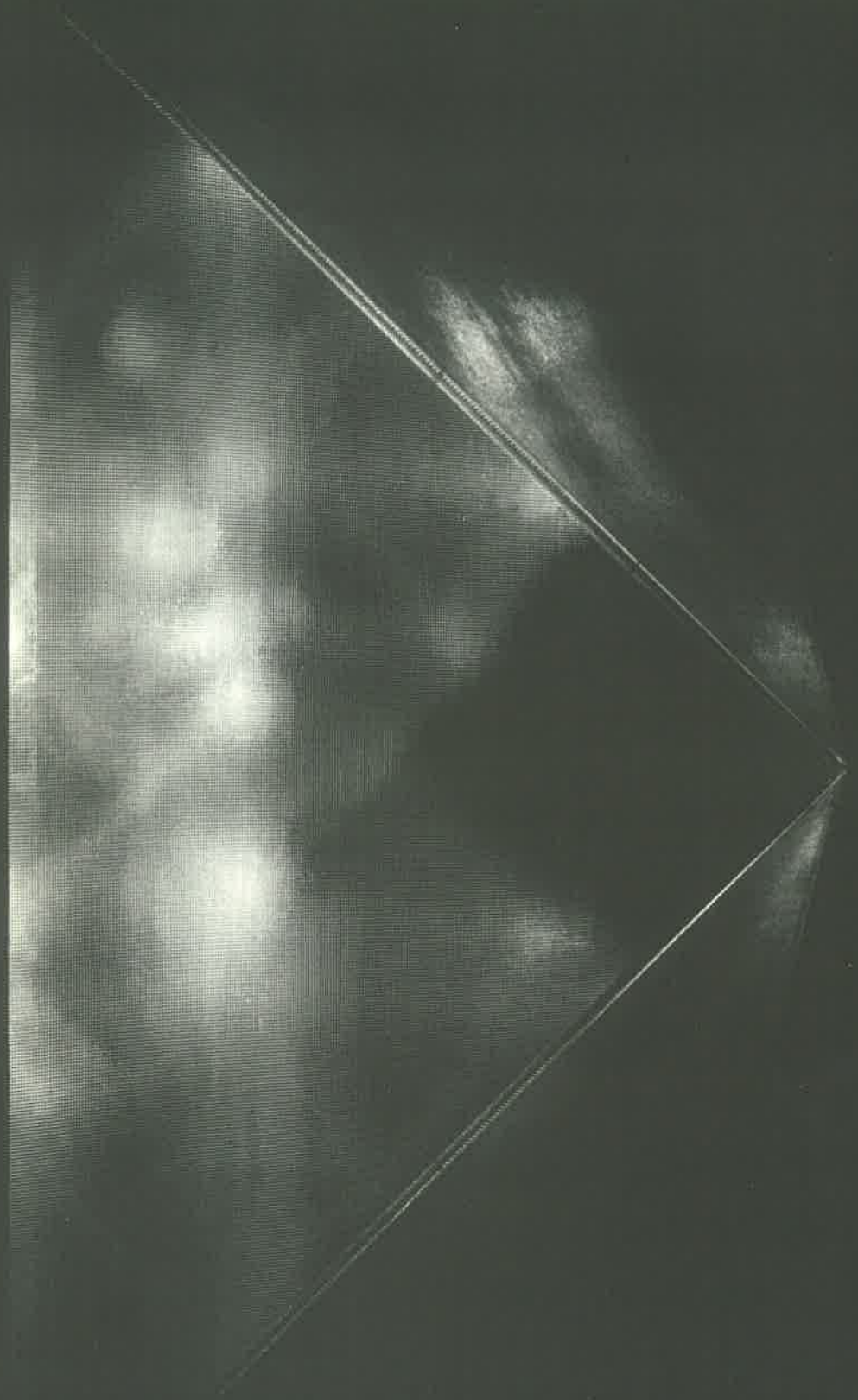


# 2

# medium

**ciro  
ciracono**

uno schermo con superficie a punta di diamante. trasmette in sincrono suoni e luci. le luci a diversa coloratura corrispondono alle emittenze dei suoni. le luci come possibilità di tramutare i suoni in stimoli visivi. i suoni sono registrazioni radiofoniche di trasmissioni notturne. recuperati a livello di sottoconversazione e non per il loro significato.





3

# autoritratto

giulio  
paolini

la galleria completamente nuda alle pareti. soltanto su quella centrale un quadro. l'autoritratto modificato di rousseau. una folla di personaggi: fontana ed altri. le luci puntate sull'unico quadro. rousseau si lascia ammirare con la tavolozza in mano e la dolcezza delle nuvole sullo sfondo.

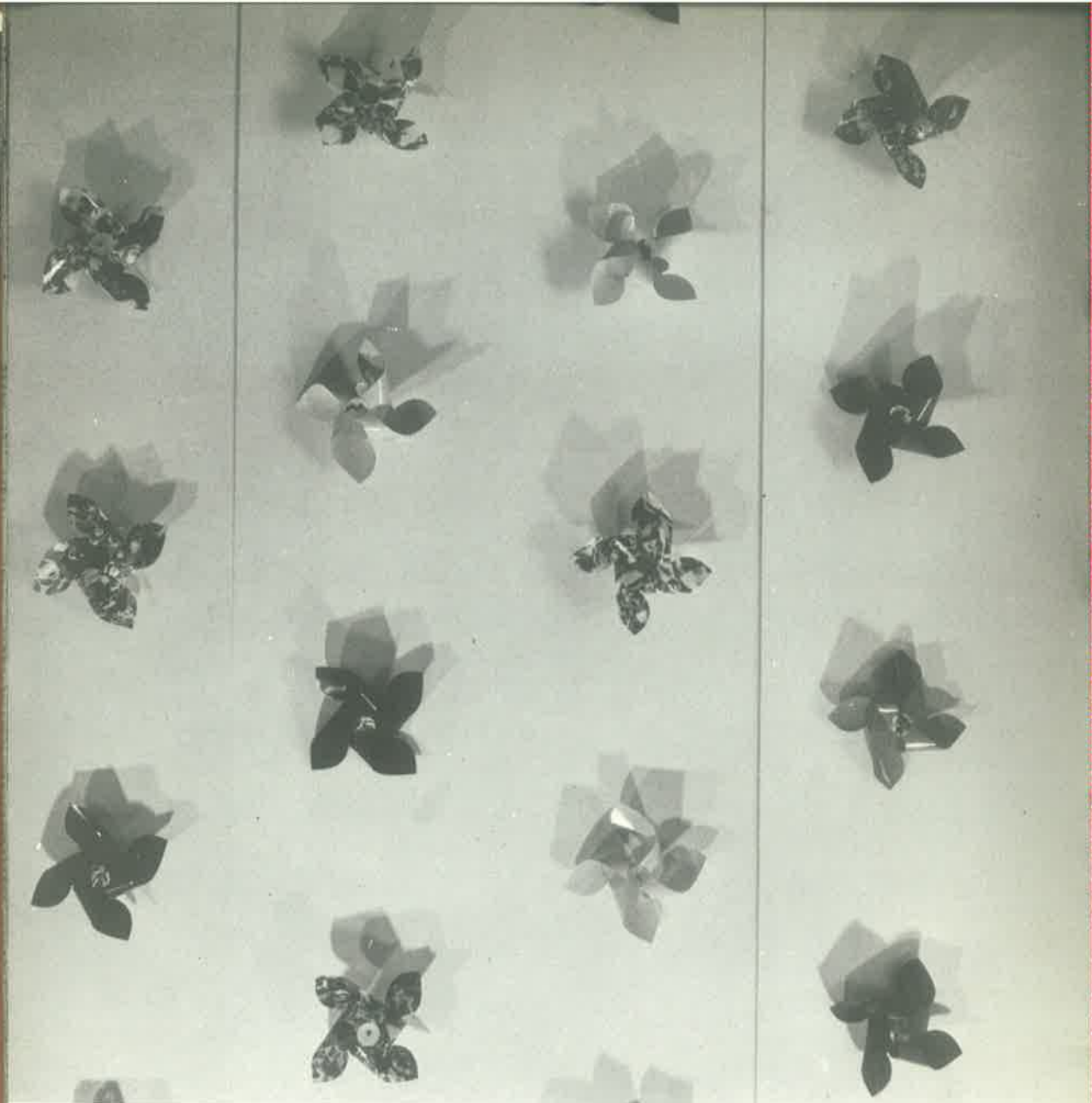
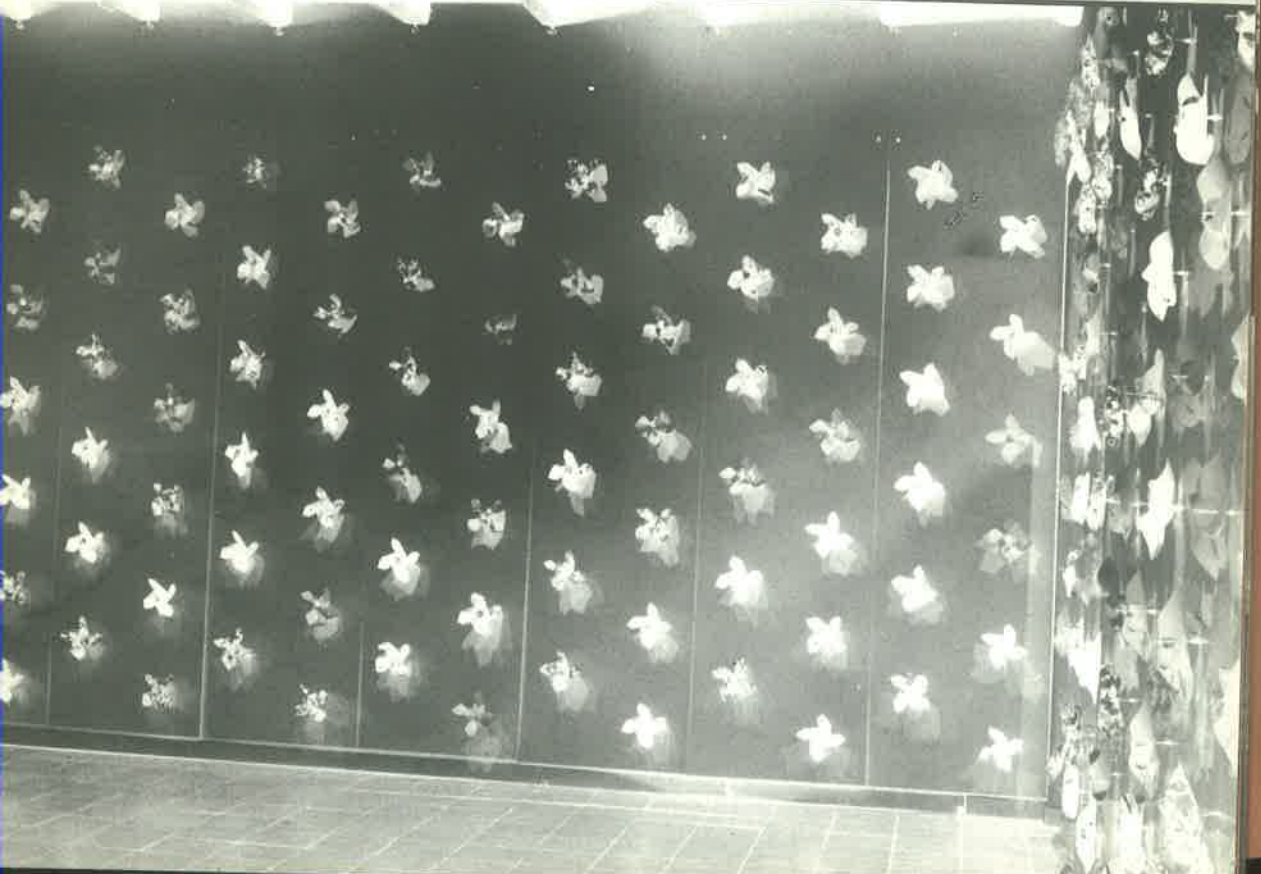
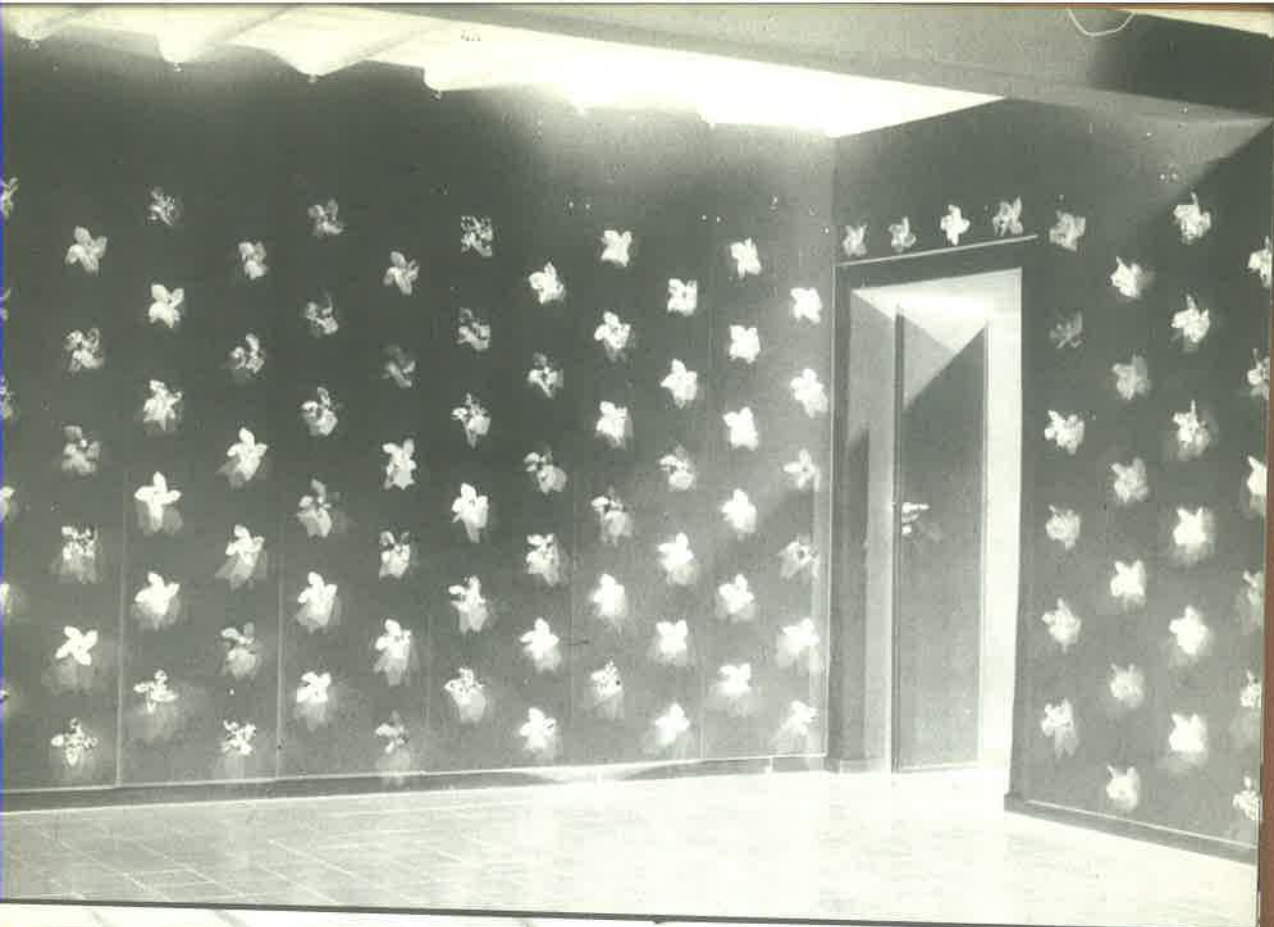


4

# camera fiorita

ettore  
innocente

la camera ha le pareti ricoperte di lastre bianche in plastica. sopra girandole a forma di fiori. i fiori girano quando arriva una folata di vento. i fiori si muovono pure al tocco della mano o con un piccolo soffio.



5

due oggetti di  
rimbalzo  
e due  
pomeriggi  
in tre o quattro

emilio  
prini  
e  
paolo  
icaro

prini e icaro venuti insieme da genova. prini ha un sacco legato, dentro pezzi di legno. sopra segnati i nomi delle persone incontrate durante il viaggio fino a roma. li legge al pubblico insieme a quattro piastre situate negli angoli della stanza. icaro ha steso un telo di plastica trasparente, dividendo galleria in due. il telo è suddiviso in caselle che possono essere ritagliate dal pubblico.





EMILIO PRINI ROMA 1968  
"2 OGGETTI DI RIMBALZO":

① ("PERIMETRO" 1966-1967) (SULLA STANZA CUBO D'ARIA ecc.) 1967 (UN'ALTRA IPOTESI SUL VUOTO) 1968 (1° oggetto di ritardo) (OGGETTO A SCOMPARSA TOTALE) (nel tempo, nell'ambiente) ROMA 1968

② (LEGGI) "Gente del 9 maggio 1968" (IL TERZO SALTO DEI PUNTI) (OGGETTO A SCOMPARSA PARZIALE)

PAOLO ICARO ROMA 1968

VINYL TRASPARENTE + 1000.001 buchi  
PER UNA - AZIONE - CONTINUA - INDIVIDUALE =  
= ANONIMA - ANCHE

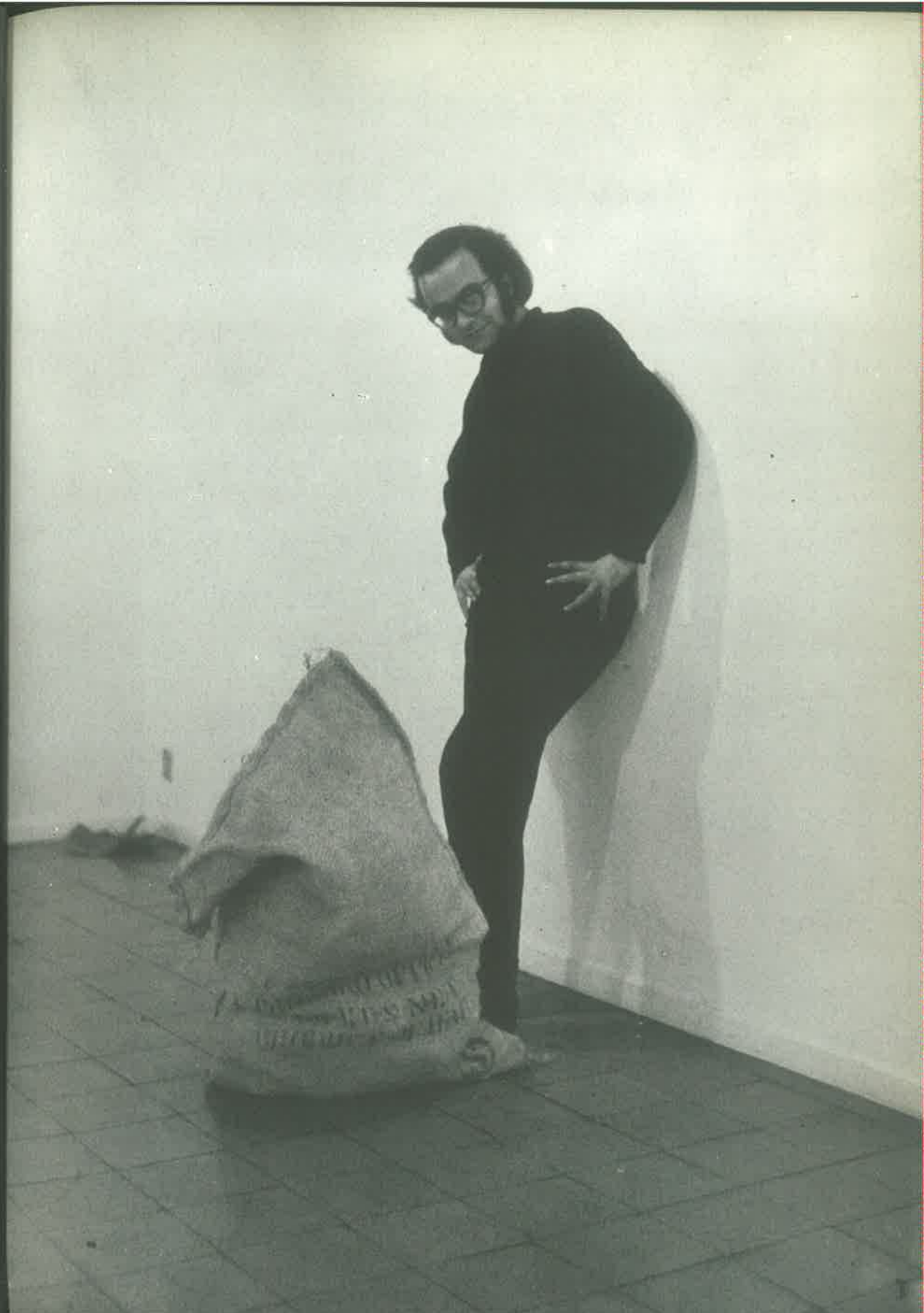
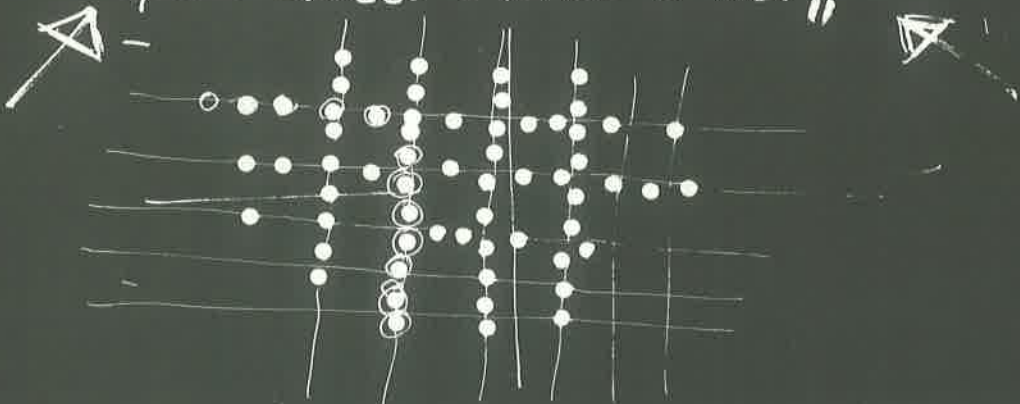
DAL TITOLO PROVVISORIO (COME L'OGGETTO-NO)

BUCHI 1000.000 + 1

OVVERO

DUE POMERIGGI IN TRE O QUATTRO

GRAZIA e MILLO e NINA e P.L. II



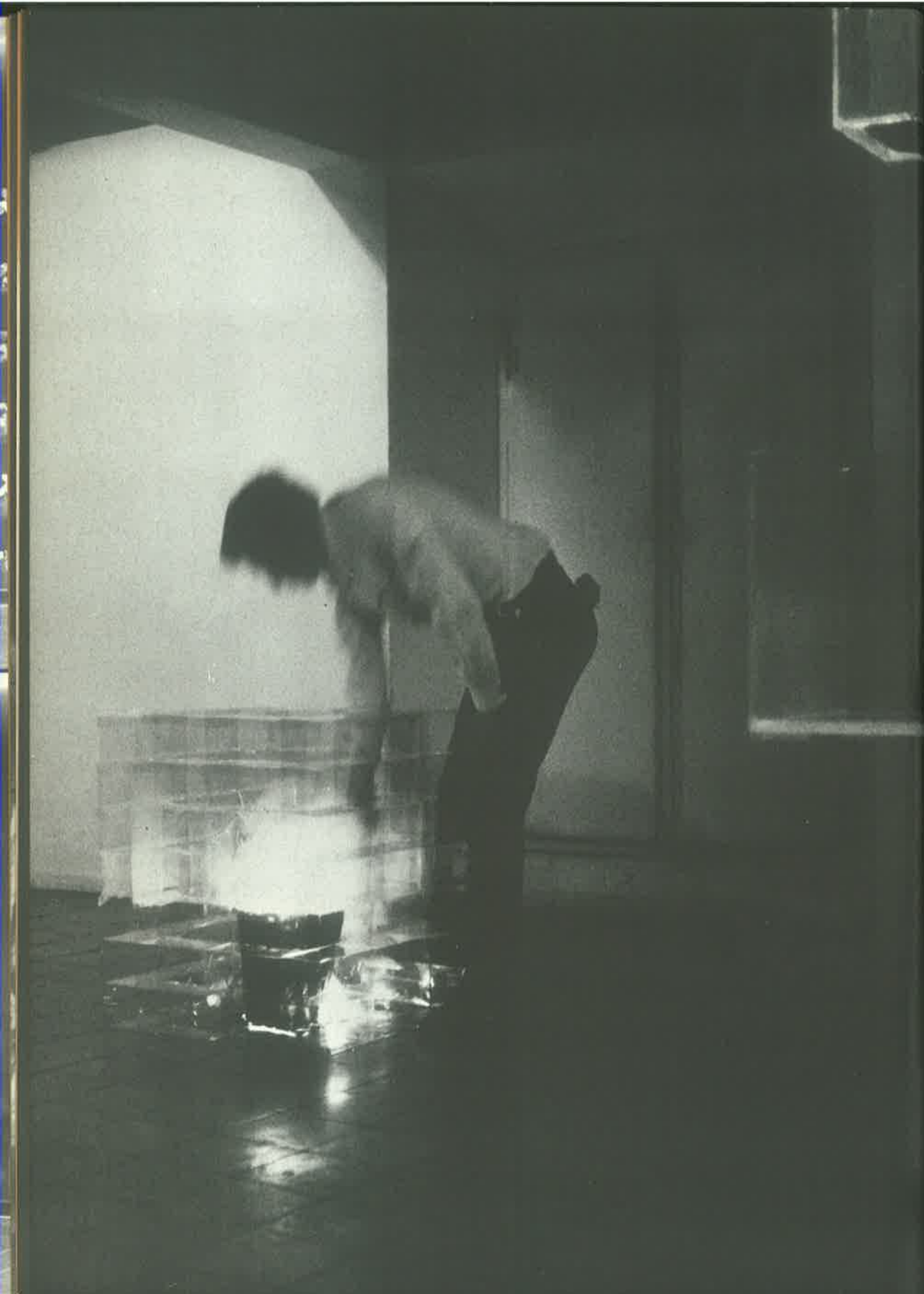


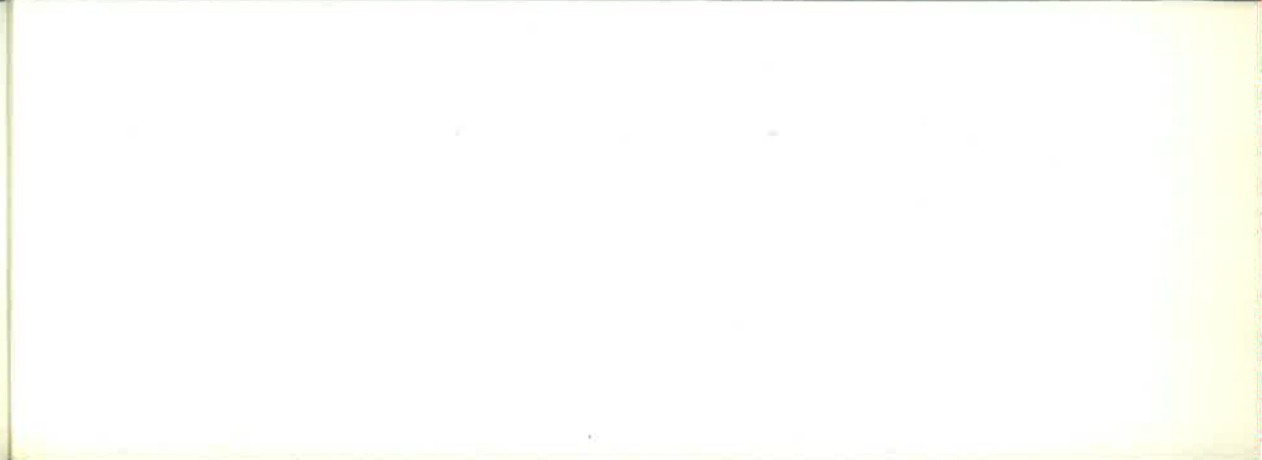
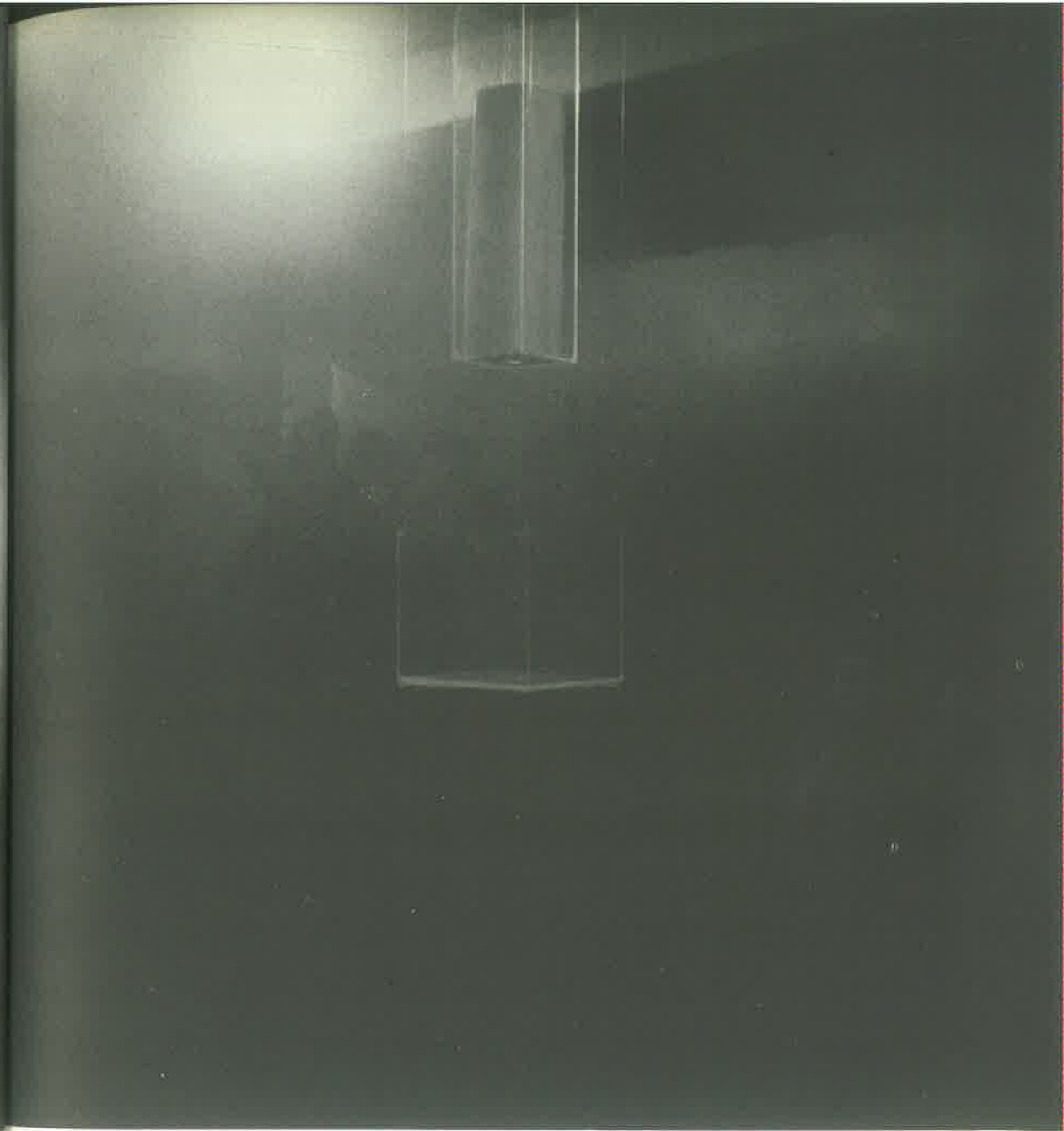
6

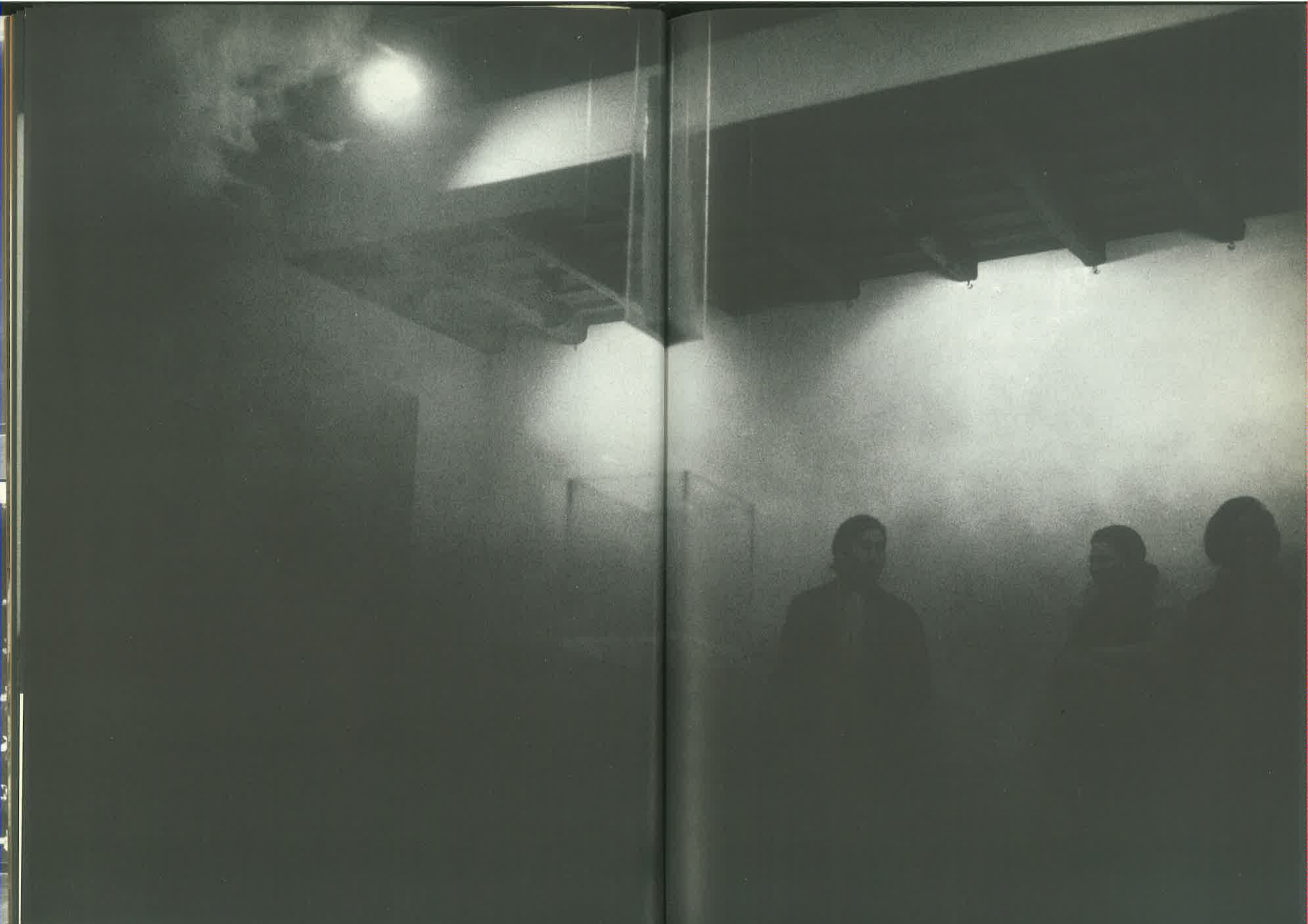
**un volume  
da riempire in  
mezzora**

**pier paolo  
calzolari**

al centro della galleria due contenitori. in uno rettangolare un blocco di ghiaccio rosso. nell'altro sottostante si raccolgono lentamente le gocce che si staccano dal volume di ghiaccio. per terra di lato un quadrato formato di scatole in plastica trasparente. fuoriesce una colonna di fumo viola che si spande invadendo e colorando la stanza. produzione di effetti e non di oggetti.







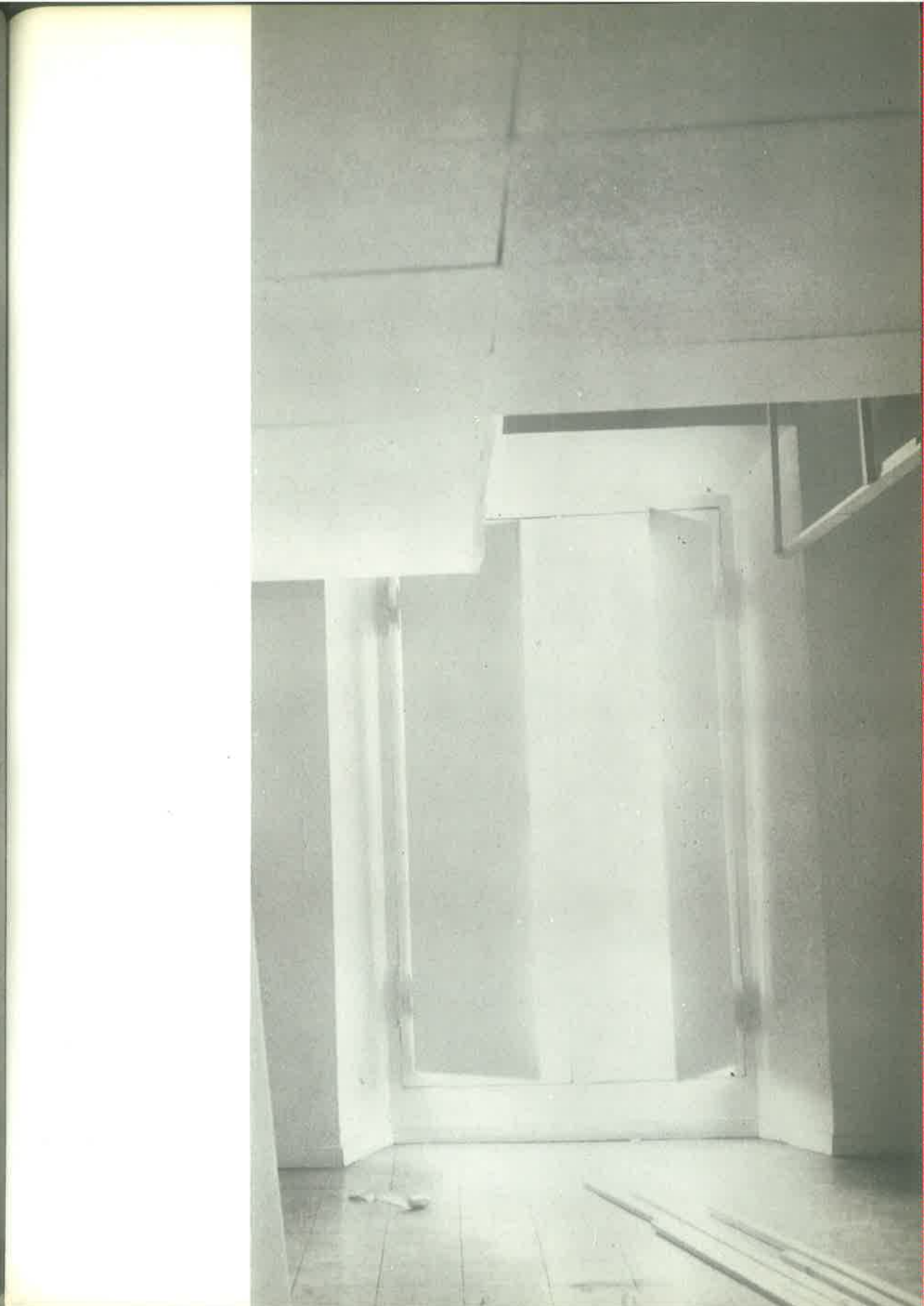
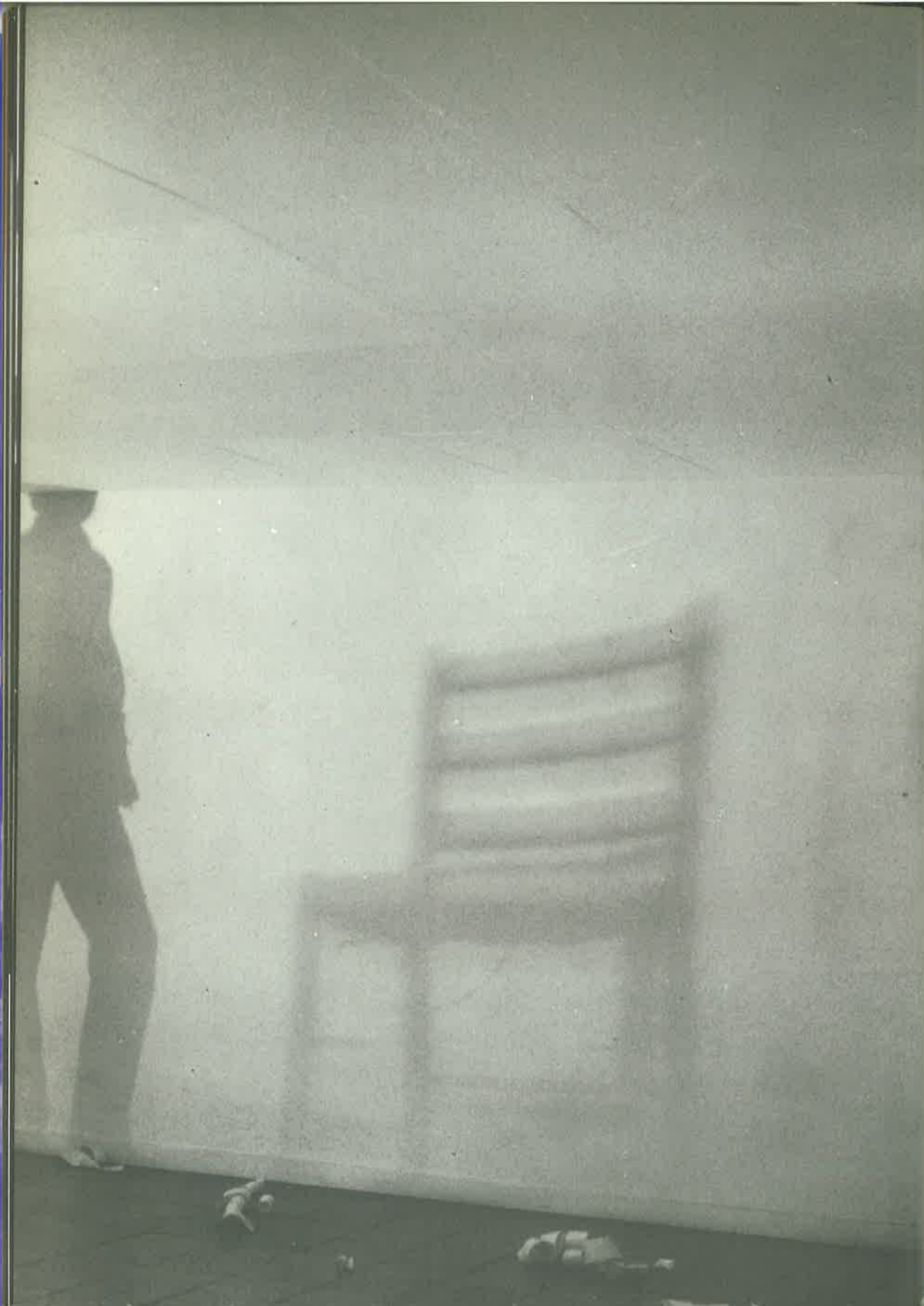


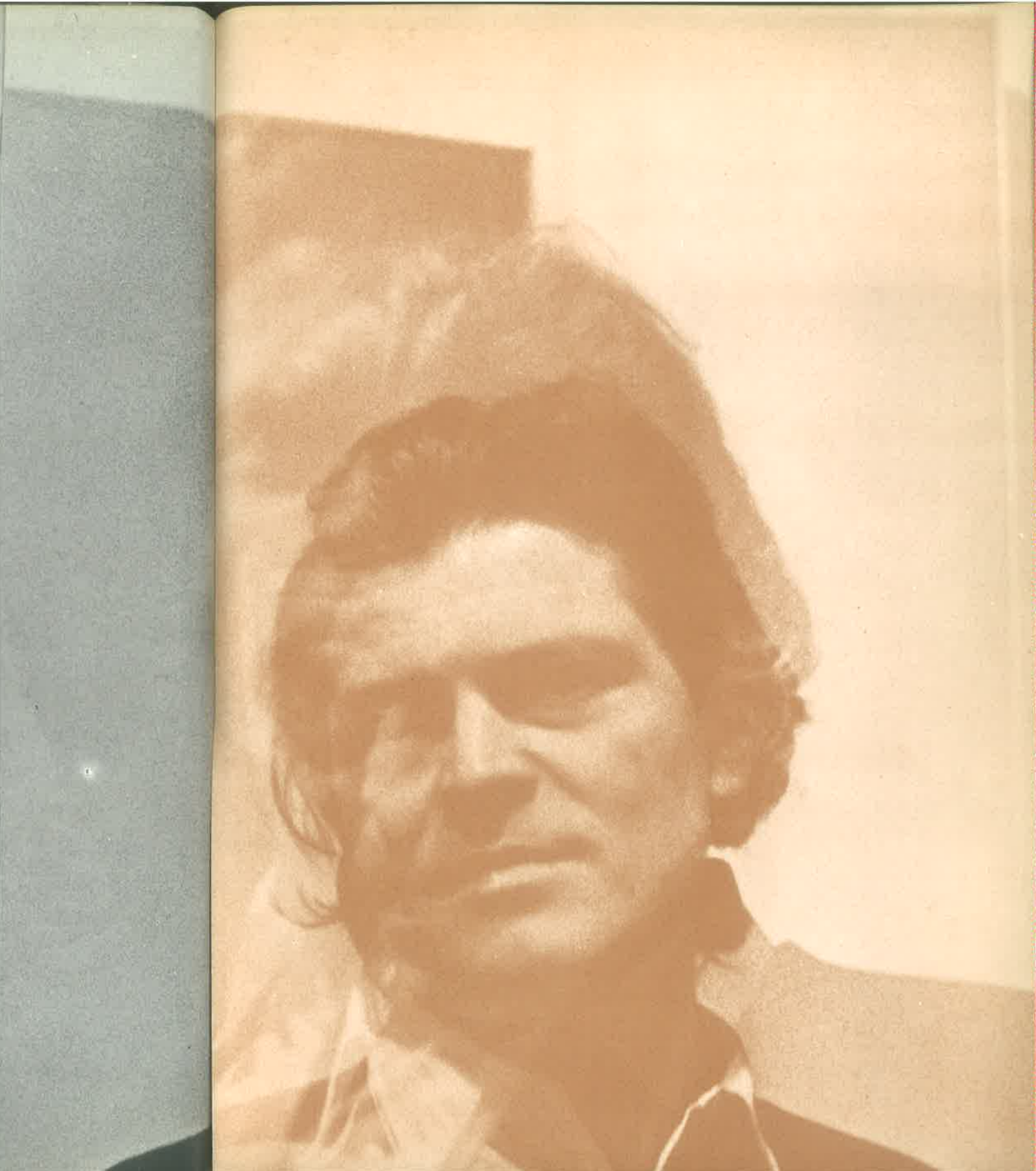
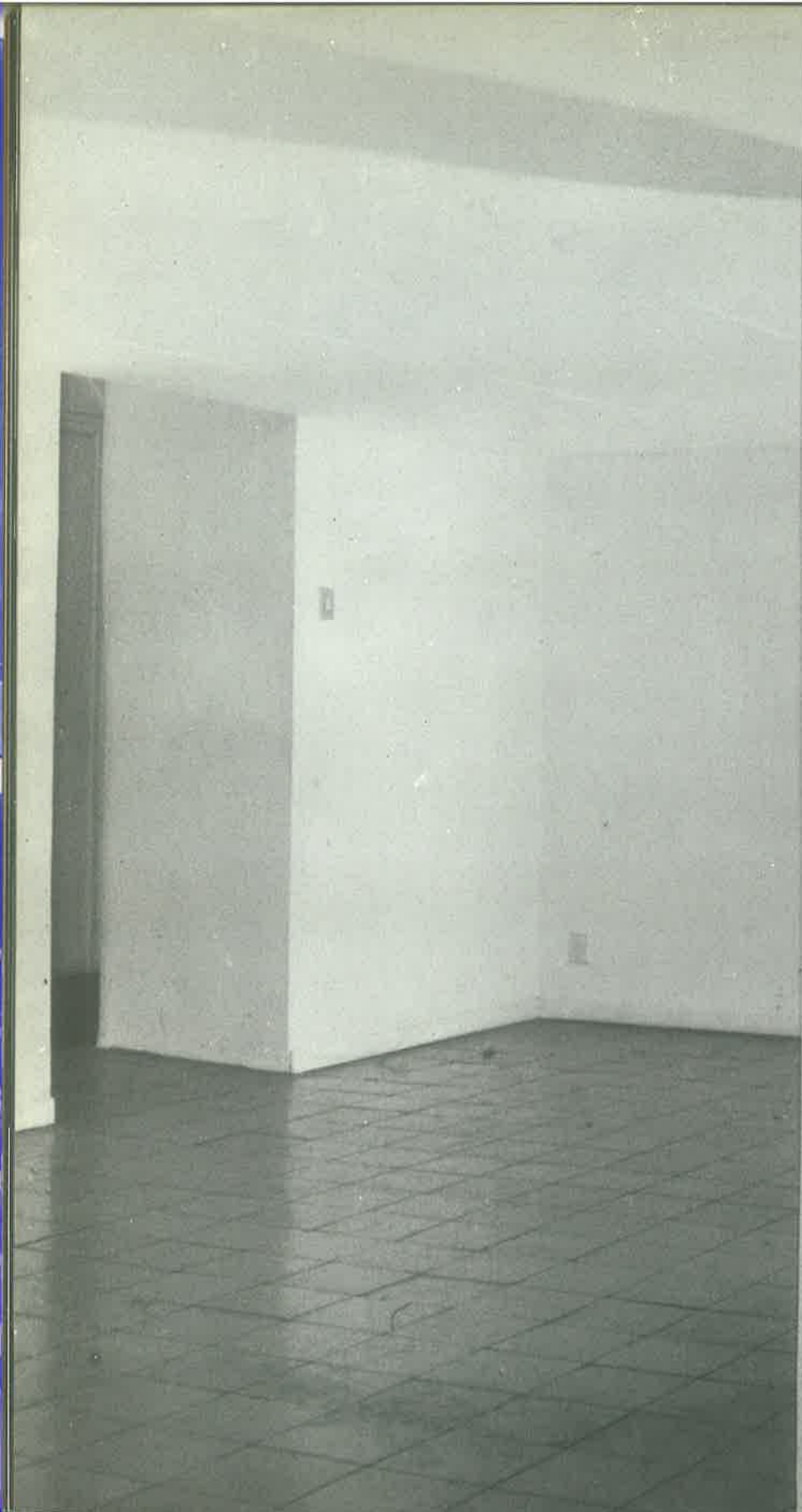
# 7

# opprimente

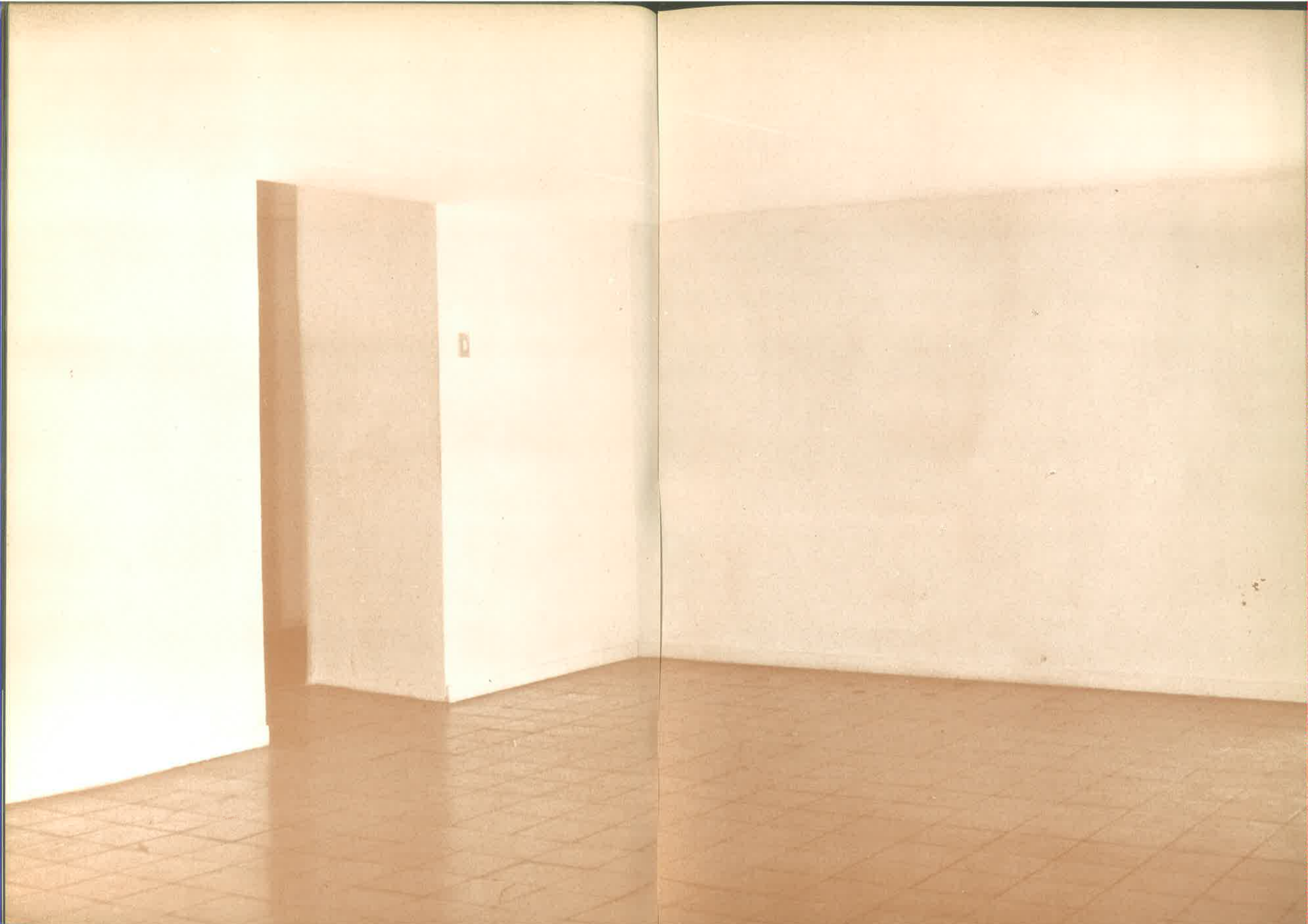
franco  
angeli

il soffitto della stanza è abbassato con uno strato bianco di polisterolo espanso. da un angolo spunta una macchina da presa continuamente in funzione. sotto il polisterolo sono situati microfoni in ascolto. tutto serve a registrare il disagio e l'assuefazione del pubblico nel nuovo spazio economico.









8

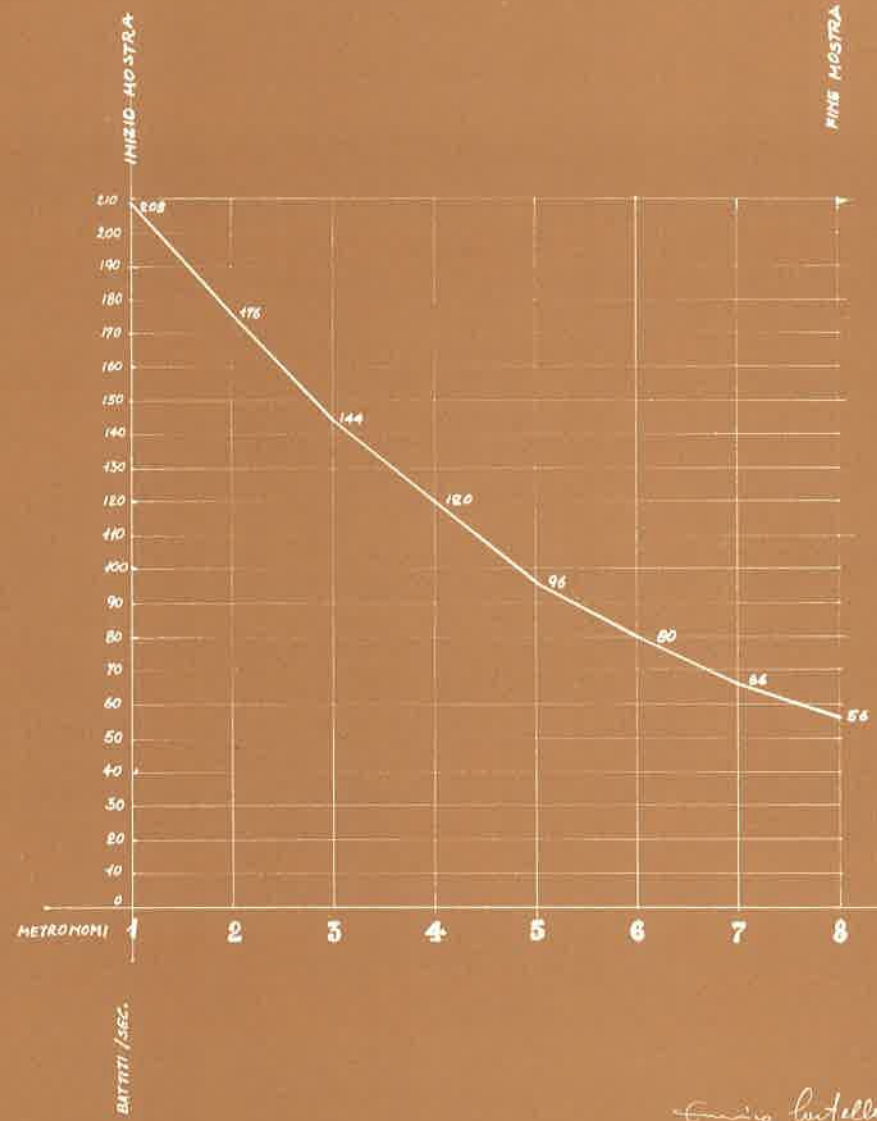
# il muro del tempo

enrico  
castellani

otto metronomi sono messi sul rialzo bianco. ogni metronomo batte il proprio tempo. i metronomi battono ininterrottamente fino ad ultimare la propria carica. uno per uno. alla fine gli otto metronomi si fermano tutti. hanno consumato il proprio tempo individuale.

# IL MURO DEL TEMPO

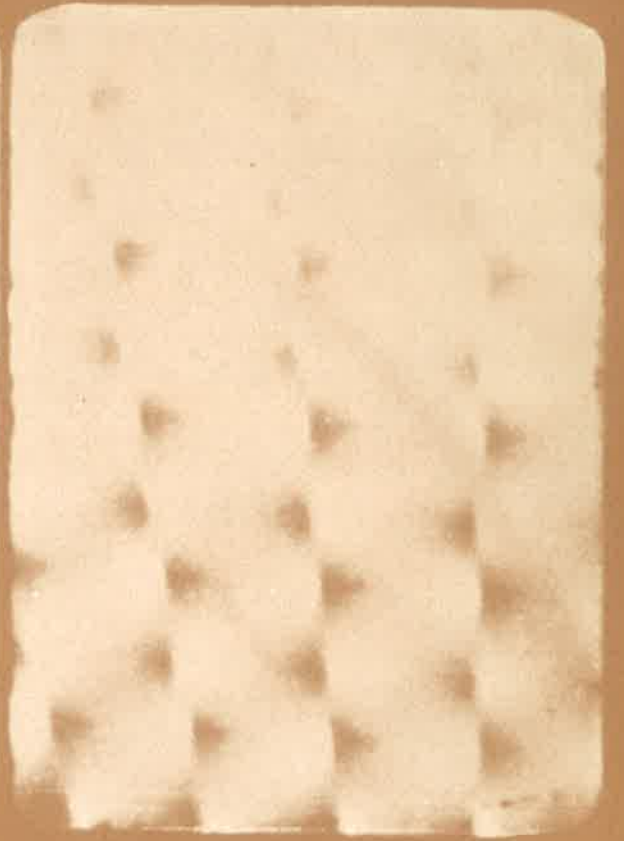
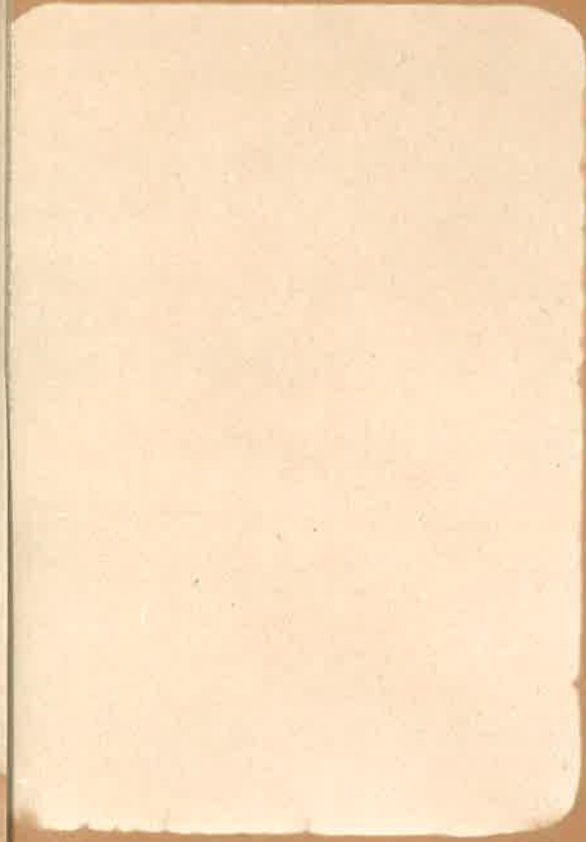
SOFFITTO DI FRANCO ANGELI



Ennio Bertelloni 15/5/68

PAVIMENTO DELLA "TARTARUGA"



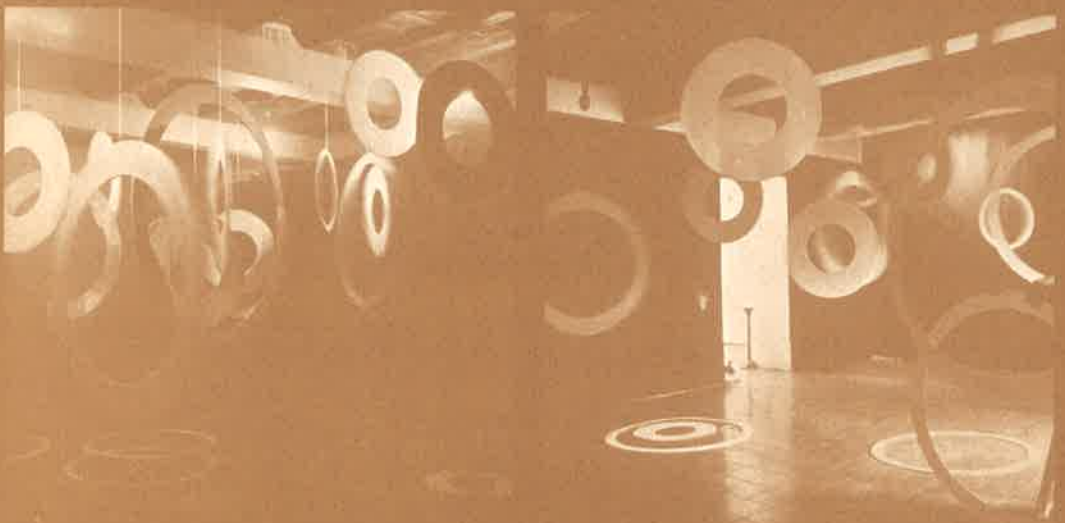
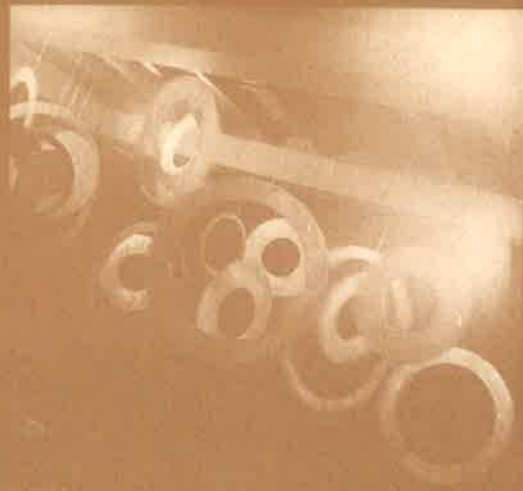
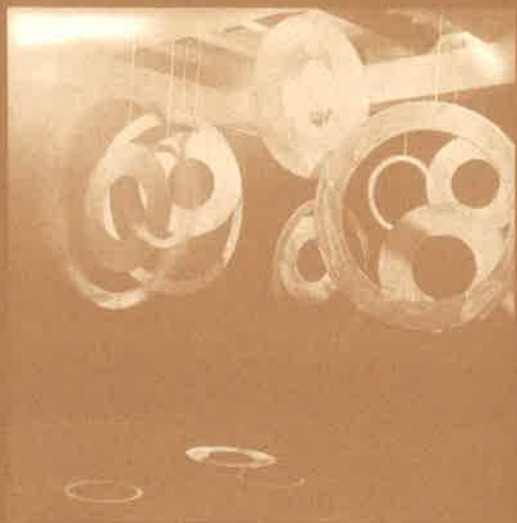


9

**interfiore**

**paolo  
scheggi**

la camera è sotto la luce di wood. al centro sono sospesi a diversa altezza cerchi arancione. anche per terra. i cerchi stabiliscono relazioni di luce e di forma tra loro. il resto dello spazio è completamente buio.



# 10

## dal caldo al freddo

mario  
ceroli

si entra per una porta fatta di legno di tavole comuni. dietro subito un'altra porta. poi altre ancora. il tracciato è obbligato da uno stecato che chiude ai lati lo spettatore. alcune porte si aprono diversamente. l'ultima ha due battenti verticali. si apre e si sbuca davanti a una parete di ghiaccio.



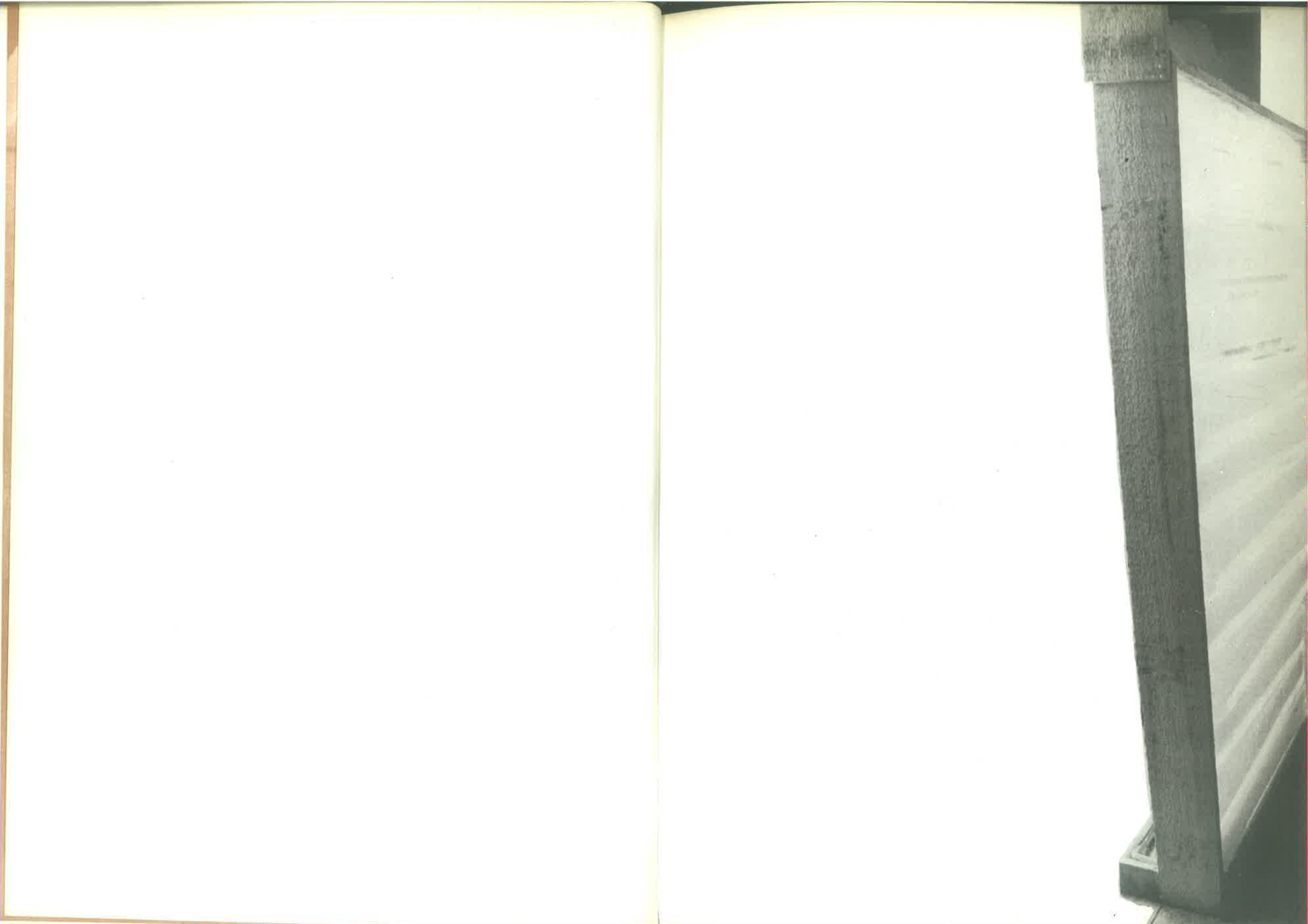












11

# una foresta di menta

gino  
marotta

la foresta è formata da file serrate di fili verdi che pendono dal soffitto. i fili in materiale plastico. i fili non arrivano fino a terra. e le file si susseguono non incalzantemente. dopo la foresta si sbuca di nuovo all'aperto, oltre il verde dei fili.









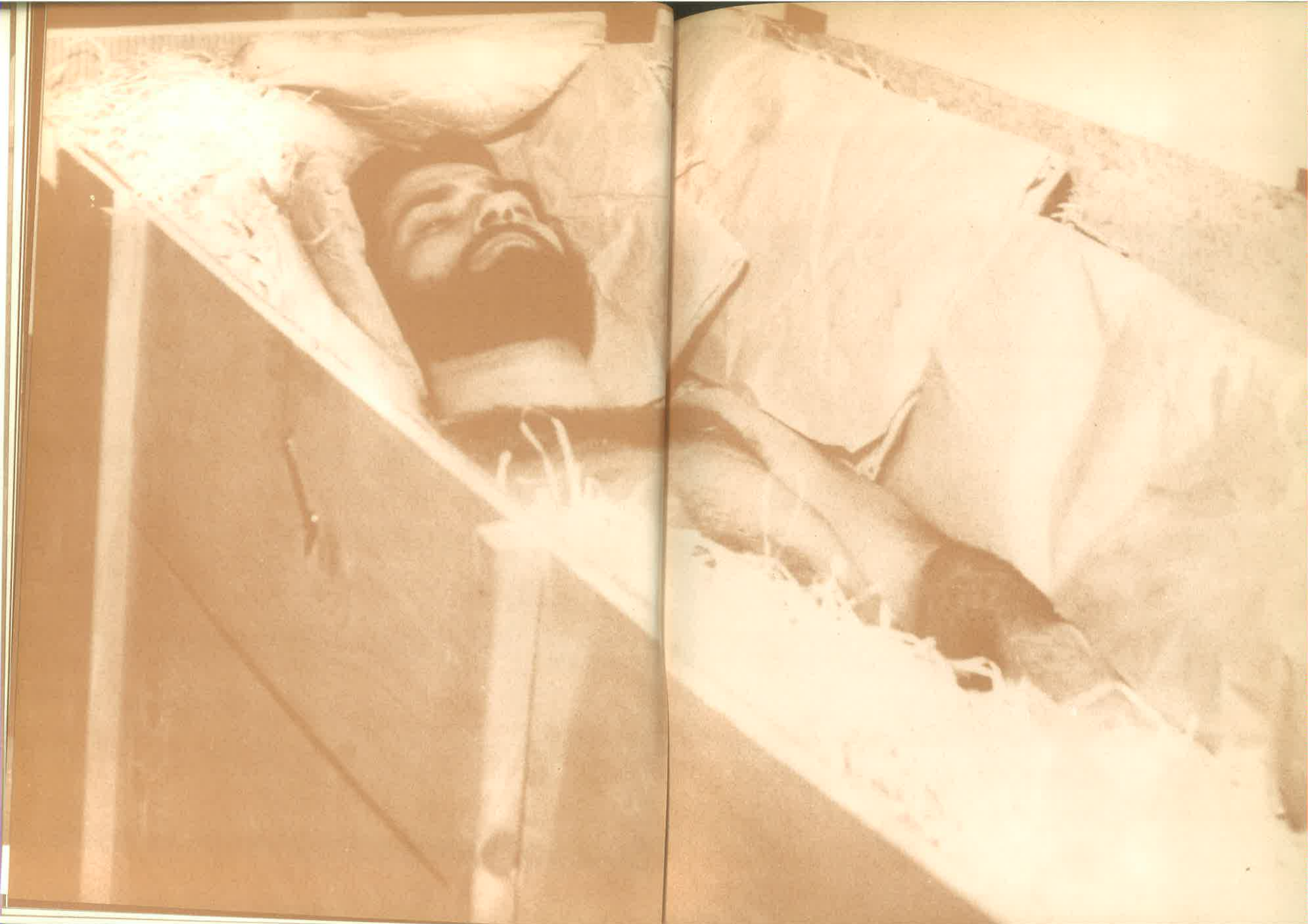
# 12

## dovendo imballare un uomo

renato  
mambor

l'uomo è claudio previtera. una cassa di legno rivestita di cartone ondulato. il colore esterno tendente al rosso. unica indicazione sul coperchio: uno stampino riproducente una figura umana. la cassa è chiusa con chiodi regolari, lasciata in un angolo della stanza. nella cassa alcuni fori per permettere all'uomo la respirazione. alla fine viene sballato ed aiutato ad uscire.











## DOVENDO IMBALLARE UN UOMO

COSTRUIRE: INVOLUCRO ATTO A PROTEGGERE E CONSERVARE UN UOMO IN MODO CHE LO STESSO NON ABBAIA A SUBIRE DANNI FISICI E DETERIORAMENTI PSICHICI DURANTE IL TRASPORTO; FODERARE L'INVOLUCRO CON MATERIALI PLASTICI E RESINOSI. PER EVITARE DETERIORAMENTI PSICHICI SI AGISCE A SECONDA DEI SOGGETTI NEL CASO PRESENTE CLAUDIO PREVITERA. IL QUALE E' STATO CONDIZIONATO IN MODO DA ESCLUDERE OGNI POSSIBILE CONTAMINAZIONE ESTERNA.

*Antonio Lombardi*



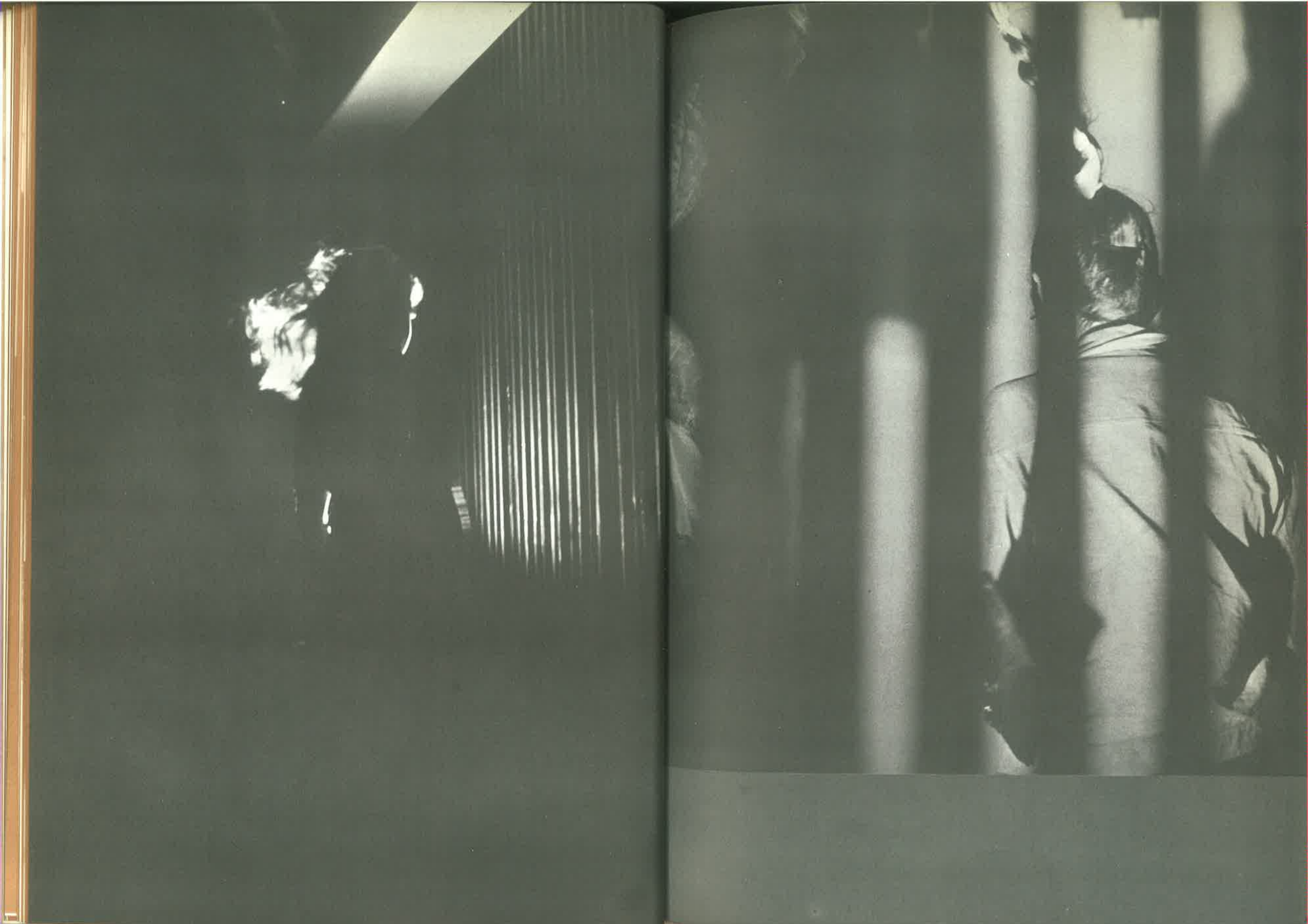


13

vento di s.e.  
velocità  
40 nodi

laura  
grisi

un corridoio formato dalla parete della stanza e da uno steccato. lo steccato fatto di cantinelle messe una accanto all'altra a coltello. da dietro proviene il vento. lo steccato al buio per occultare le macchine che producono l'aria. il vento sibila tra le cantinelle aggredendo di lato o di faccia lo spettatore.





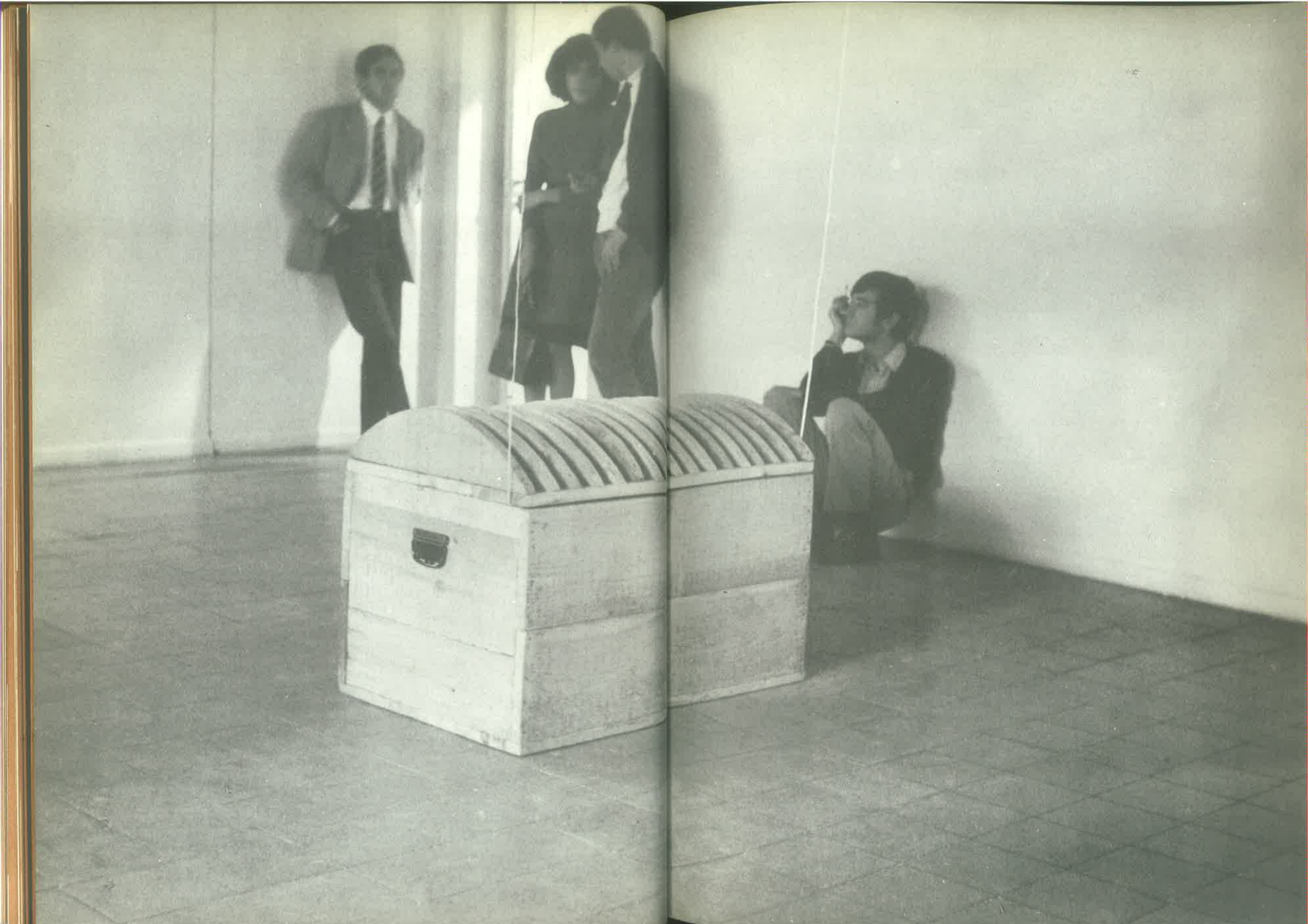


14

la più  
rara rara

sylvano  
bussotti

bussotti presenta una cassa magica. la cassa in legno è di ceroli. posta al centro della camera. due fili fuoriescono e salgono verso il soffitto. la cassa contiene musica. il suo « selon sade », proposto a palermo nel '65. il concerto interpolato con le reazioni del pubblico. impropri e grida di « fascista! ».



15

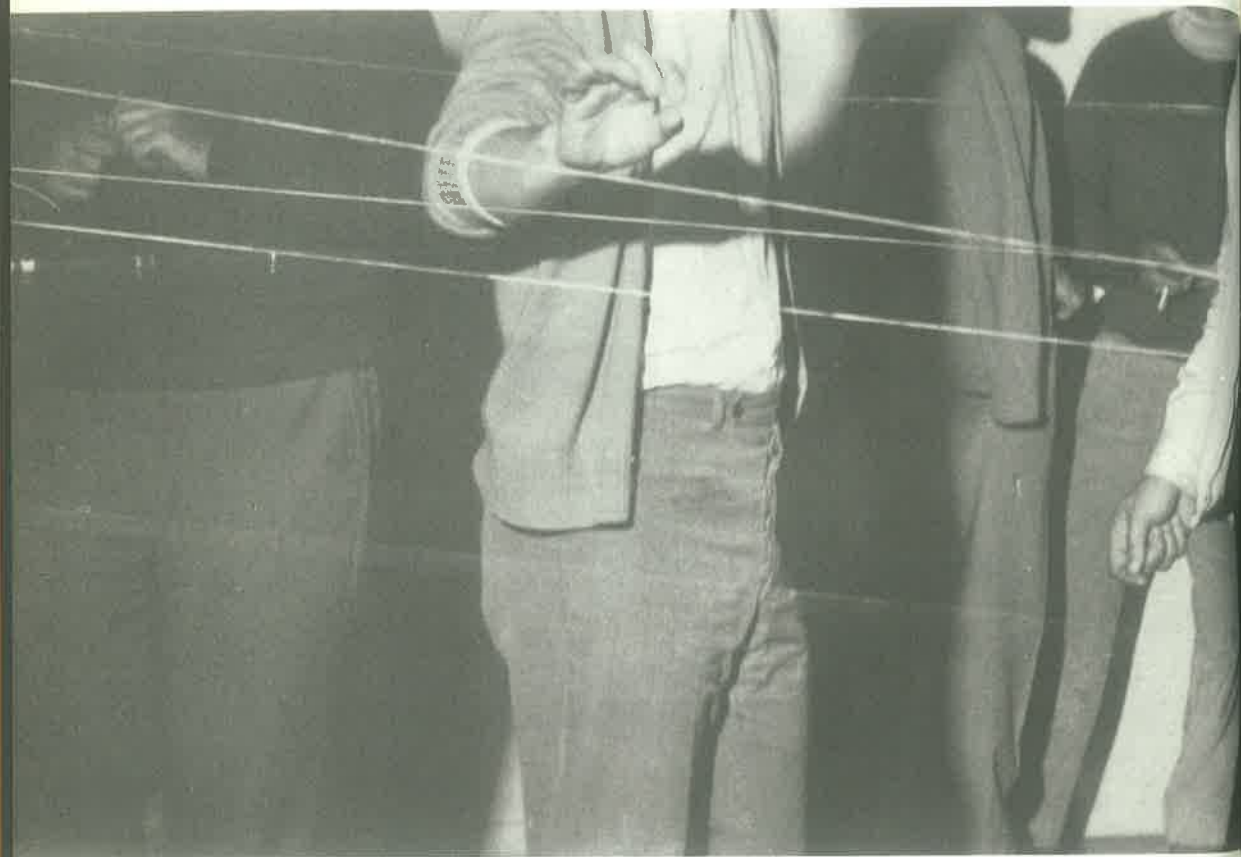
fili  
armonici

loreto  
soro

i fili sono tesi da una parte all'altra in trasversale. pronti ad essere toccati e produrre suono. i fili seguono traiettorie diverse e sono posti ad altezze diverse. le modulazioni cambiano secondo il filo teso, secondo l'altezza e dove viene sollecitato.







# 16

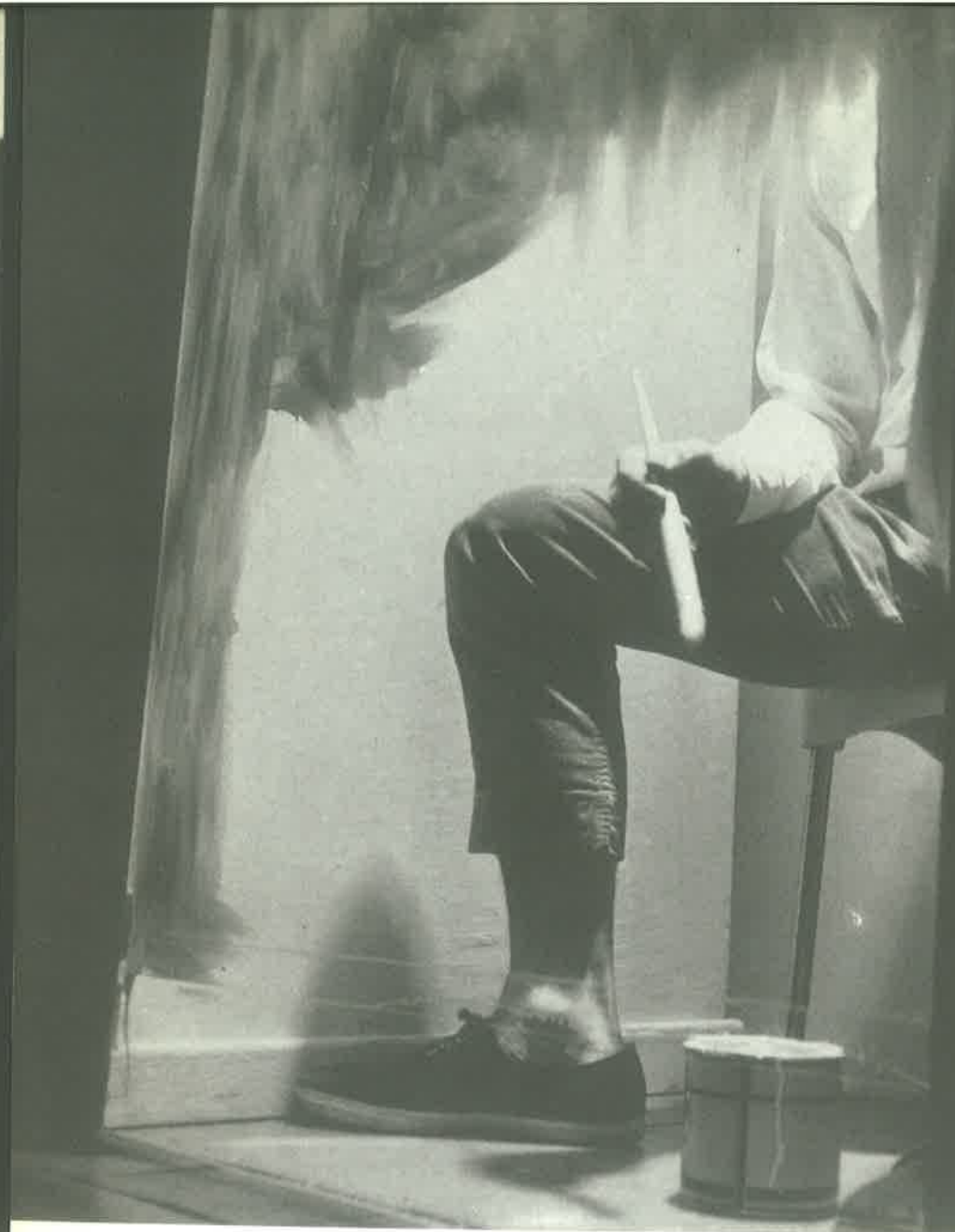
## cancellazione d'artista

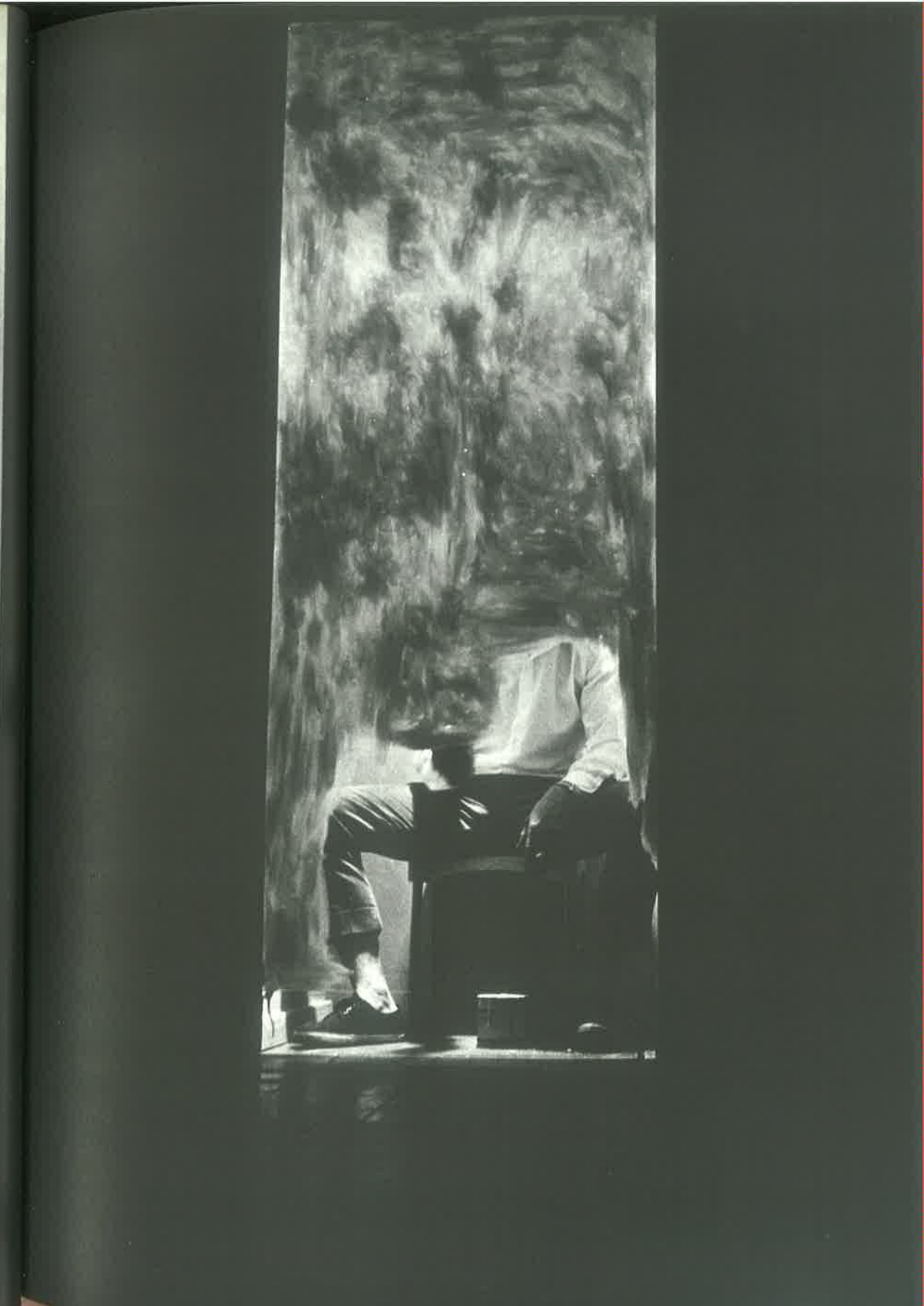
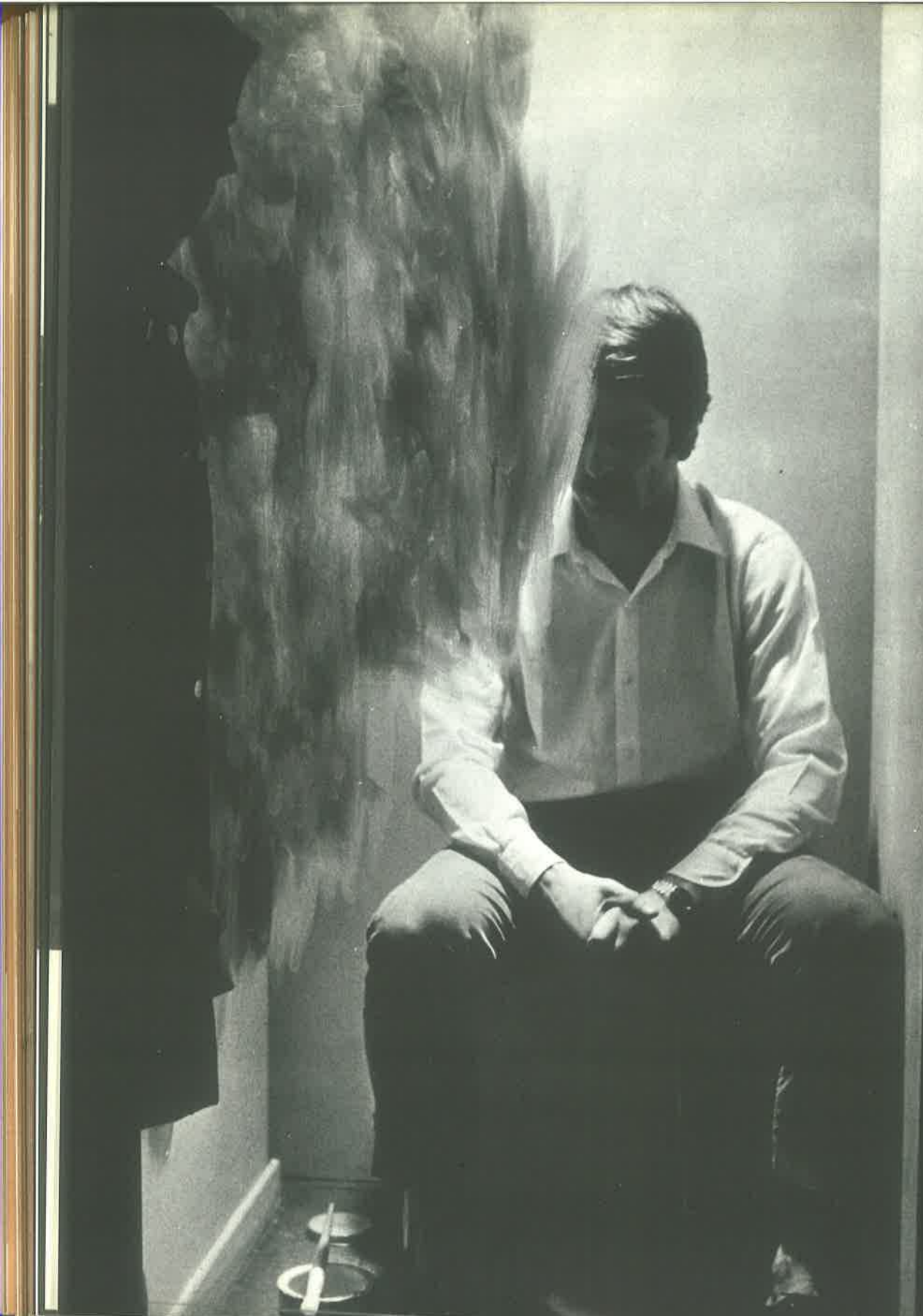
cesare  
tacchi

tacchi chiuso in una nicchia ricoperta da una parete completamente trasparente. seduto su uno sgabello, la luce di una lampada sul capo. immobile. poi comincia con un pennello ed un barattolo di vernice bianca a cancellarsi. lentamente e con minuzia. prima di lato, poi in alto. restano i piedi e poi più niente. un'operazione necessaria: tutto è compiuto con molta attenzione. alla fine tacchi si è cancellato ed ha cancellato.











# 17

# un cielo

alighiero  
boetti

boetti, venuto da torino, monta un grosso telaio ricoperto di carta blu. al pubblico vengono affidati chiodi. dietro il telaio luci puntate. i chiodi utilizzati per forare oltre la superficie blu. prodotto il buco, subito appare la luce. ognuno si produce la propria costellazione e i propri segni. con il tatto della mano.





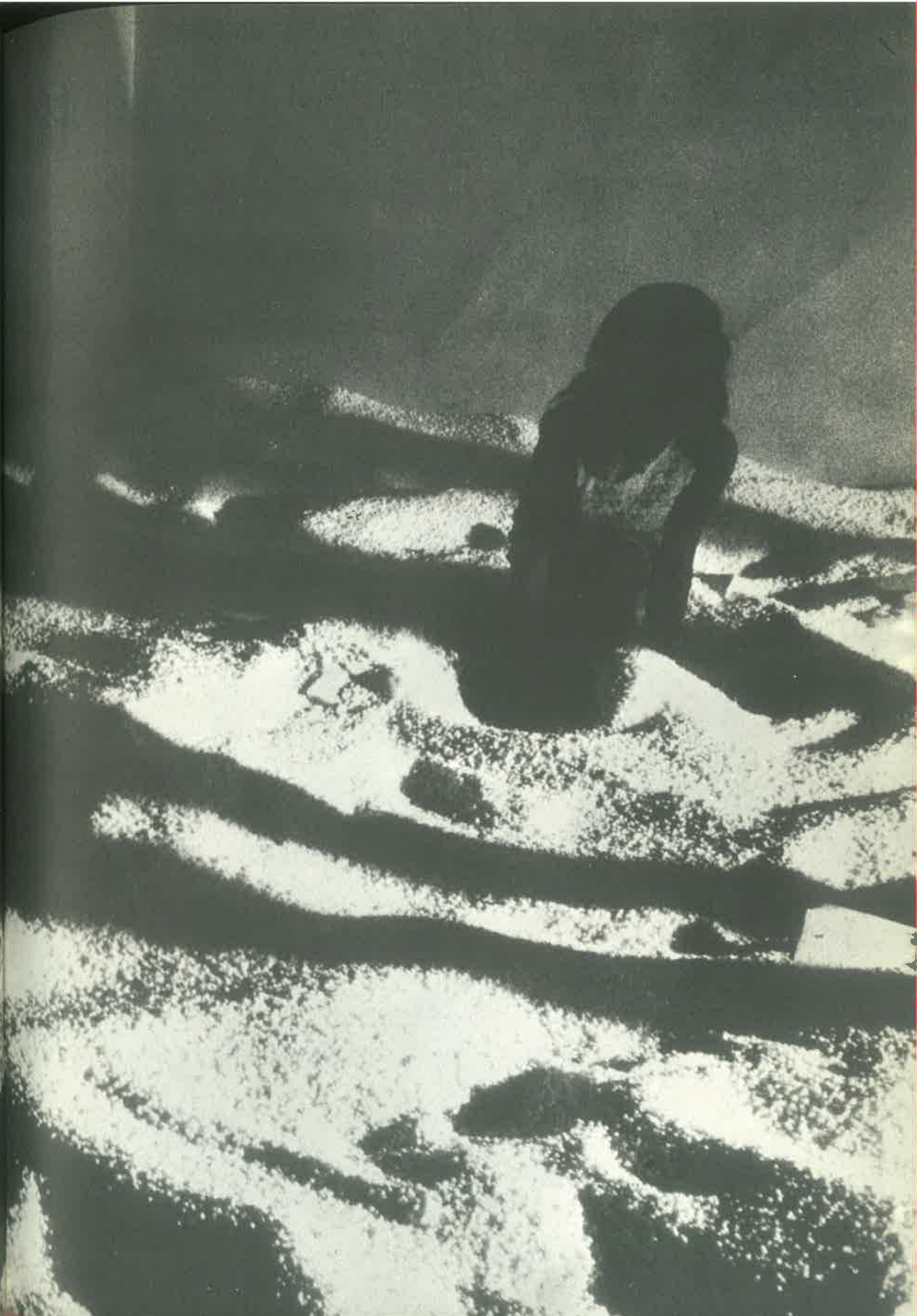


18

**luna**

**fabio  
mauri**

le due porte circoscritte dal polisterolo a forma ovoidale. come le porte di un'astronave. infatti si sbuca nella stanza, tutta ricoperta di perlinato di polisterolo. materiale leggerissimo, che produce uno strato soffice, dove il piede affonda. a metafora del terreno lunare. la gente si siede, si stende, si solleva tirandosi addosso il suolo lunare.





# 19

## i muri della sorbona

nanni  
balestrini

balestrini torna da parigi. porta le frasi scritte sui muri della sorbona. telefona dall'aeroporto le prime frasi. le scrivono achille bonito oliva, alfredo giuliani, cesare milanese e giulia niccolai. esempio: l'immaginazione al potere. le pareti della stanza vengono ricoperte. si realizza una scrittura murale. a testimonianza della nuova tensione.

A.M. II

Handwritten notes on the left page, including the word "L'ESSENZA" and other illegible words.

2

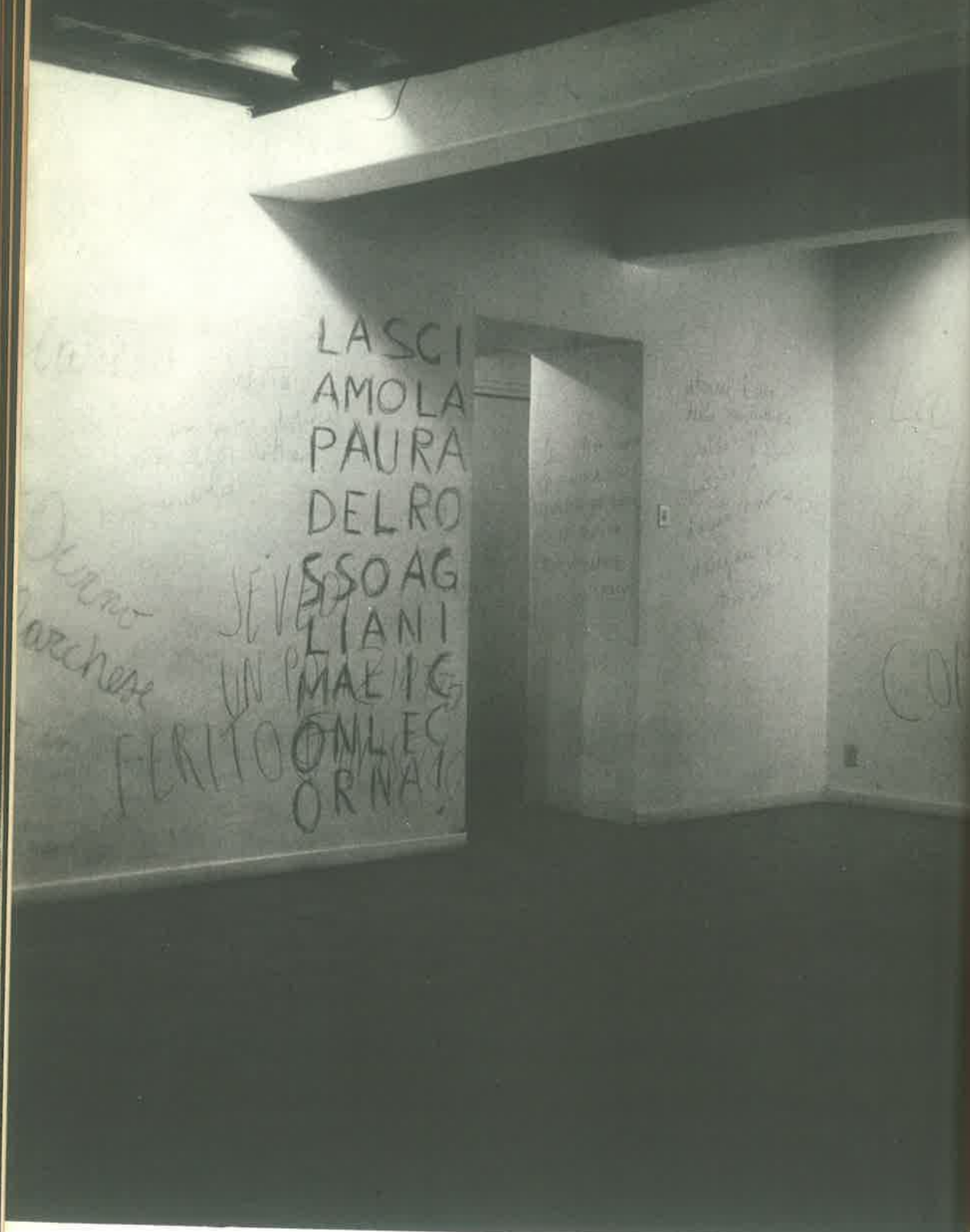
Handwritten notes at the top of the right page, including the word "PROIBITO" and "LIBERI".

PROIBITO

LIBERI

VIVA L'AUTOCURA DELLA PERSONALITÀ

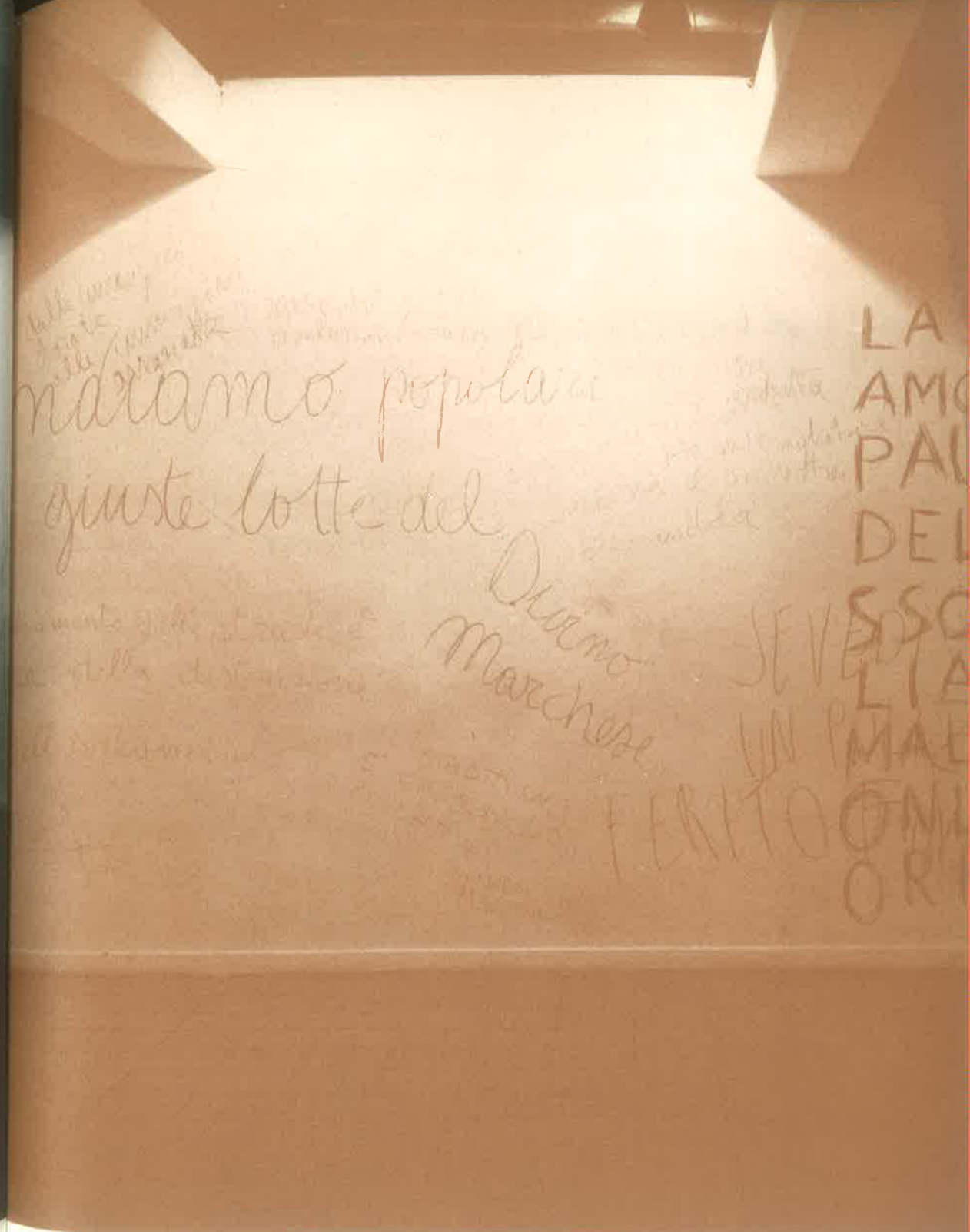
Handwritten notes on the far right page, including the word "VOL" and "LIBERI".



LASCIA  
AMOLA  
PAURA  
DEL RO  
SSO AGLIANI  
UN PALETTONE  
FERITO ONLEC  
ORNATI

Diamo  
Marchese

(O)



giuste lotte del

Diamo  
Marchese

LASCIA  
AMOLA  
PAURA  
DEL ROSSO  
AGLIANI  
UN PALETTONE  
FERITO ONLEC  
ORNATI



666-107

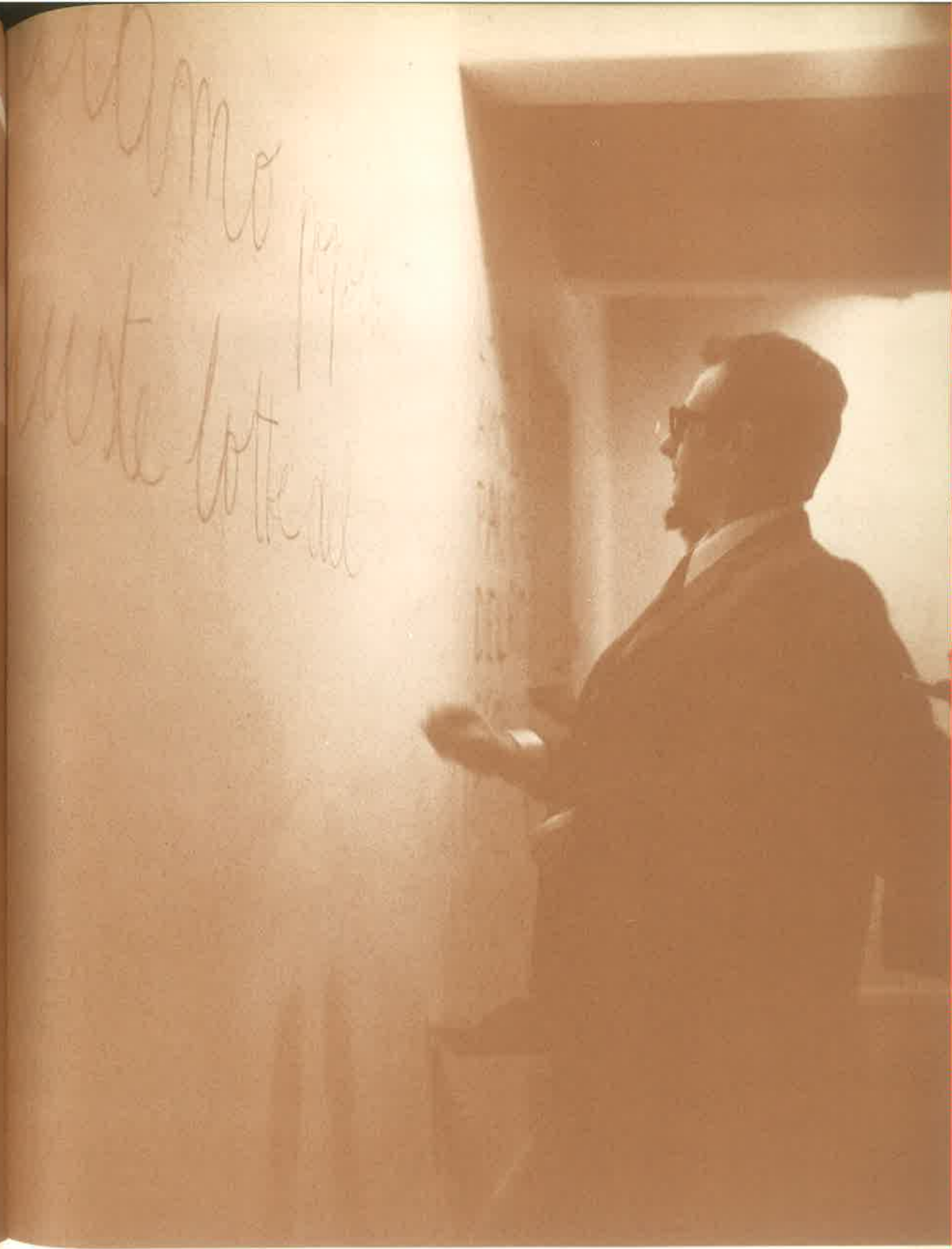
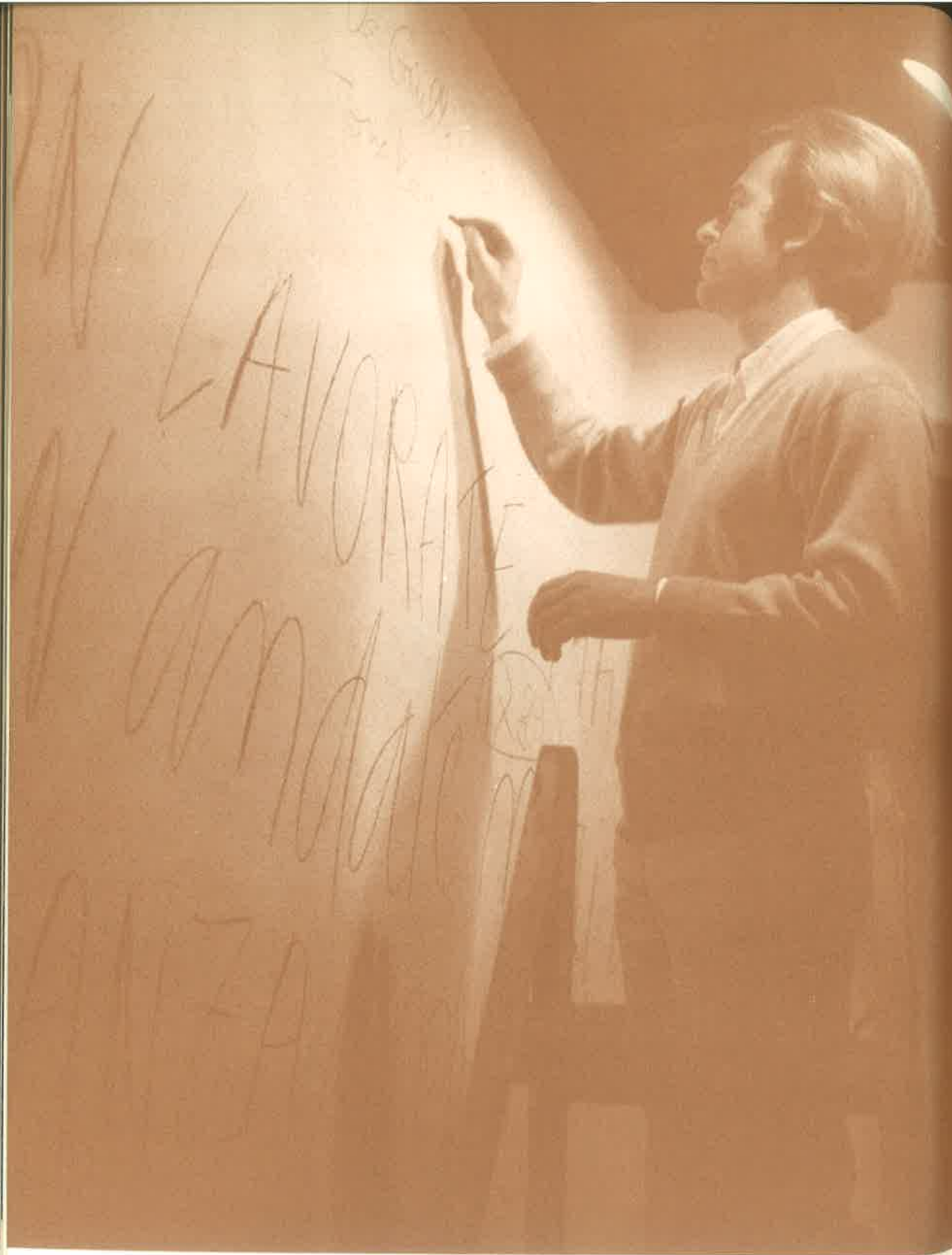
VUČKI

i sistem

DITE JE MARE DINO

put plim





involuzione  
con i vecchi  
con i sostantivi  
CITATO DI AGITAZIONE

DITE SEMPRE DINO  
per l'inizio  
PRENDI TE I VOSTRI  
DESTINI PER REALTA'  
CULTURALE;  
Cominciamo sulla strada

La società dei  
consumi deve

ripetete  
la Comune!

CHI FA LA RIVOLUZIONE  
A META SI SCAVA LA  
TOMBA.  
L'UCCELLO HA 2 ZAMPE  
IL GATTO HA 4 ZAMPE

# 20

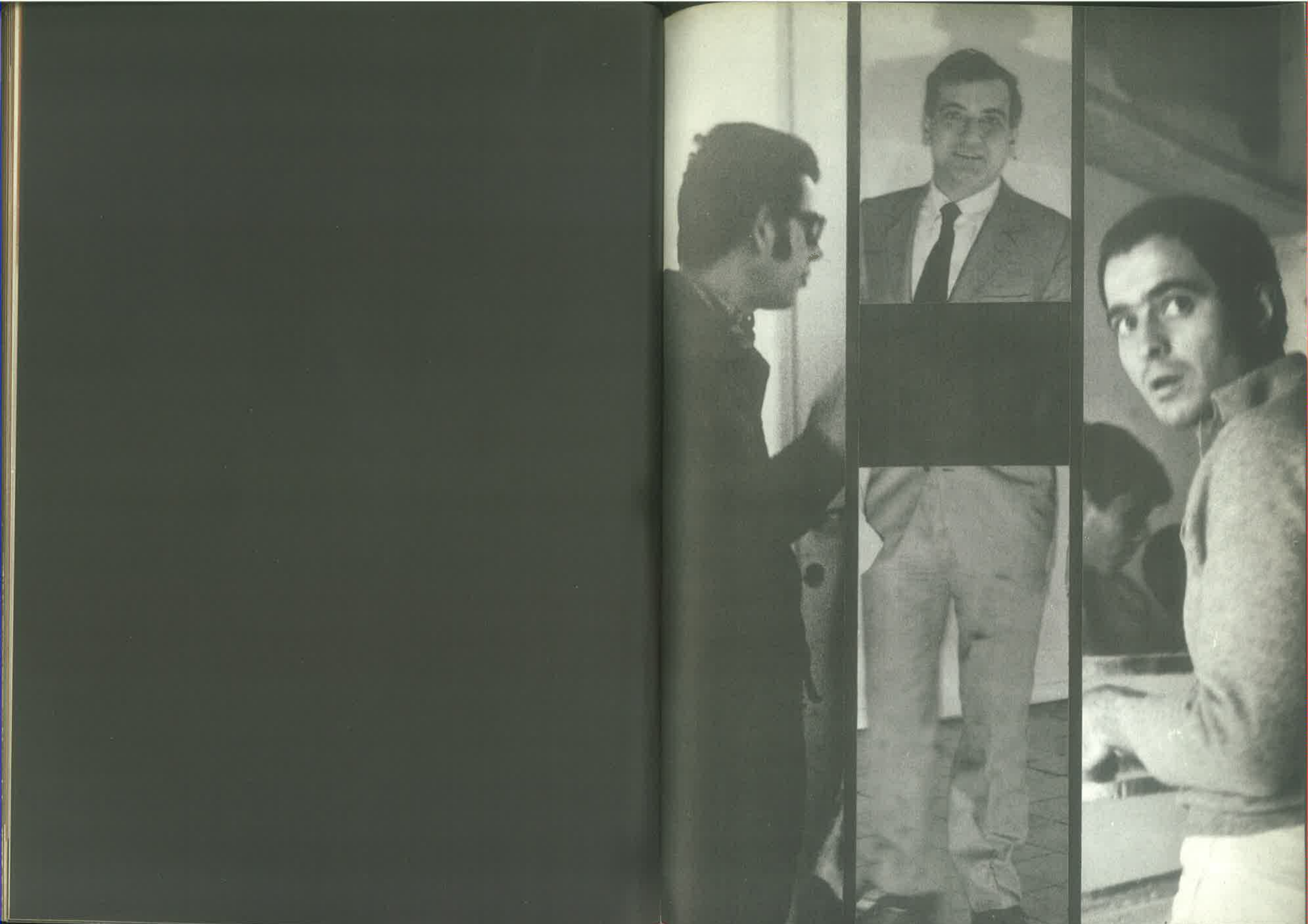
## conversazione su nastro

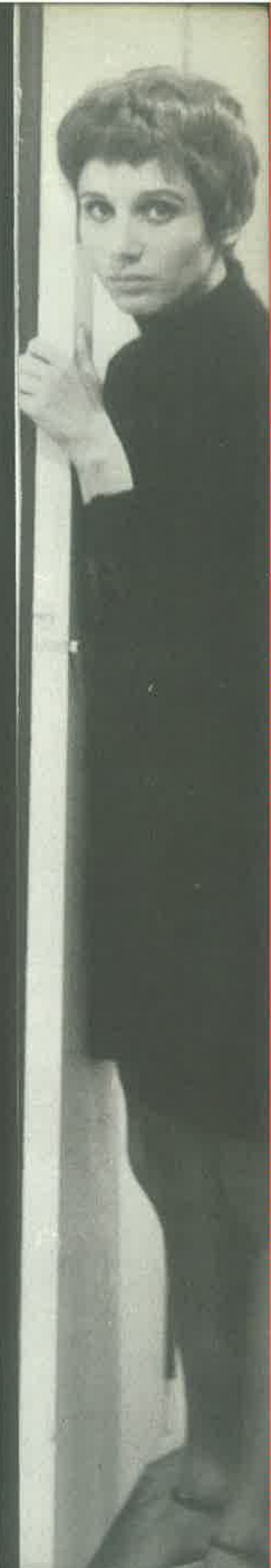
goffredo  
parise

parise ha registrato una conversazione su nastro, a commento del festival. il registratore è posto al centro della parete, davanti file di sedie per l'ascolto. parise coglie l'accelerazione del consumo di una mostra al giorno. una mostra che volutamente vive uno spazio ed un tempo effimero. lo scrittore registra l'intenzione degli artisti di realizzare continuamente un gesto diverso.

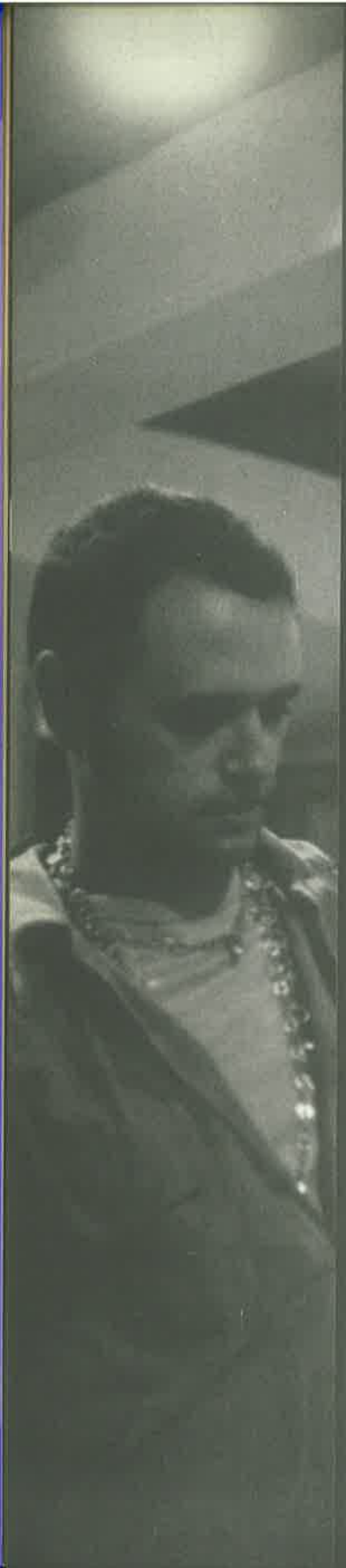














LA TARTARUGA

PRESENTA

*il Teatro delle Mostre*



# FESTIVAL MAGGIO 1968

da Lunedì 6

una mostra ogni giorno dalle 16 alle 20

espongono i più noti artisti italiani  
degli anni sessanta



PIAZZA DEL POPOLO 3



355763