

“Noi facciamo l’arte per battere la morte sulla linea del traguardo”.

L’arte ceca nel segno della poesia visuale italiana degli anni

Sessanta-Ottanta

Eva Krátká

◇ eSamizdat 2005 (III) 1, pp. 117–140 ◇

IN relazione alla ramificazione internazionale del movimento della poesia visuale, diffusosi a partire dalla fine degli anni Cinquanta e, in modo molto più marcato, nei vent’anni successivi, si può facilmente individuare un percorso, comune a diversi artisti figurativi cecchi, di intensificazione dei legami con esponenti della neoavanguardia italiana. Questi contatti hanno riguardato soprattutto artisti che hanno ricoperto un ruolo importante nell’evoluzione della cultura cecoslovacca della seconda metà del XX secolo¹. Per questo motivo vale la pena di provare ad analizzare quanto abbia influito nella formazione della loro poetica l’intenso interscambio di informazioni con i colleghi italiani: il fenomeno ha coinvolto naturalmente piani molto diversi, dall’influenza diretta di artisti come Lucio Fontana ai giochi un po’ ingenui della *mail-art*. In tutti i casi analizzati vale però il principio che, nel suo reagire all’attualità degli sviluppi artistici internazionali, il cammino di alcuni degli autori studiati (il fenomeno è particolarmente evidente nel caso di Jiří Kolář, Ladislav Novák, Milan Knížák, Jiří Valoch) coincide con uno di quei particolari momenti in cui l’ansia di “raggiungere e superare” l’arte “mondiale” non sfocia in una semplice ripetizione di influenze straniere, ma nella definizione, anche polemica, di una precisa e originale identità creativa.

I. IL DIALOGO TRA L’ARTE CECA E QUELLA ITALIANA

Gli anni Sessanta rappresentano un momento di grande accelerazione nella diffusione dell’arte moderna

in Cecoslovacchia: dopo la pausa forzata del realismo socialista degli anni Cinquanta, con il passare degli anni hanno guadagnato uno spazio sempre maggiore quelle correnti artistiche radicali che fino a quel momento si erano sviluppate ai margini della società. Rapporti più stretti e intensi tra la cultura ceca, che lentamente si liberava dell’orientamento univoco a cui l’aveva costretta il realismo socialista, e le tendenze che in quegli anni si diffondevano in Europa e nel mondo, erano iniziati però già nella seconda parte degli anni Cinquanta. Il periodo d’oro di questi rapporti, come viene spesso sottolineato, risale però alla seconda metà degli anni Sessanta e ai primissimi anni Settanta. A suo modo si può ritenere che anche il grande sviluppo dell’arte ceca abbia contribuito al riavvicinamento, avvenuto in quegli anni, tra le due anime di un mondo prima così fortemente diviso in un “Ovest” e un “Est”. In Cecoslovacchia hanno così cominciato a penetrare le prime notizie su quei movimenti di neoavanguardia che avrebbero poi conosciuto una notorietà sociale soltanto nella seconda metà degli anni Sessanta: in modo sempre più regolare sui periodici specializzati venivano infatti pubblicati articoli sulla neoavanguardia e nei principali centri, a Praga e a Brno, venivano organizzate mostre di artisti stranieri che grande influenza avrebbero avuto negli anni successivi². Allo stesso tempo anche gli artisti cecchi cominciavano a essere conosciuti all’estero e sembrava che la scena artistica internazionale li avrebbe presto accolti al suo interno. Lo slogan dell’epoca era naturalmente quello della ten-

¹ Per un quadro più generale dei rapporti artistici ceco-italiani di questo periodo si veda E. Krátká, *Mediévární přitažlivost. Přístupové cesty českého umění do Itálie 1968–1989* [tesi di laurea], Praha 2003. Per le molte informazioni vorrei ringraziare Miroslava Hájek.

² Tra le principali vanno ricordate almeno le mostre del gruppo giapponese Gutai (Galerie V. Špály, Praha 1967), di Yves Klein (Městská knihovna, Praha 1968), e di Marcel Duchamp, con alcuni *ready-mades* provenienti dalla raccolta di Arturo Schwarz (Galerie V. Špály, Praha 1969), e, in non ultimo luogo, la mostra di pittori americani *Americké malství po roce 1945* (Valdštejnská jízdárna, Praha 1969).

denza all'“esperimento” e la ricerca di una nuova forma di espressione era diventata un'esigenza pressante, spingendo molti artisti al tentativo di superare le barriere tra le singole forme di espressione artistica. Particolare interesse suscitavano le nuove forme d'espressione legate all'approccio intermediale, cioè la poesia visuale, concreta, fonica, la musica grafica e la grafica musicale, l'*action art*, le *performance*, gli *happening*. . .



Fig. 1. J. Kolář, *Zuccherero nero*, 1963

Proprio in quegli anni l'arte ceca ha avuto in tutta l'Europa occidentale, compresa naturalmente l'Italia, molte occasioni di presentarsi e di confrontarsi con l'arte mondiale: infatti l'arte cecoslovacca era ormai regolarmente presente nelle esposizioni internazionali e venivano organizzate in misura sempre maggiore mostre specializzate dedicate all'arte ceca e non erano rari nemmeno i casi di artisti che riscuotevano addirittura un “successo” personale³. Alla fine degli anni Sessanta il

pubblico italiano poteva infatti apprendere quanto stava avvenendo in campo artistico in Cecoslovacchia dalle pagine delle riviste specializzate, soprattutto dai famosi resoconti del critico francese Pierre Restany. Dopo essere stato più volte a Praga (e a Bratislava), nel 1967 aveva offerto la sua famosa caratterizzazione della situazione artistica di Praga come “modernismo barocco praghesse”. Secondo lui si trattava di una “sorta di cocktail, minuzioso e sottile”, i cui ingredienti principali erano un’“informale [...] tensione gestuale espressionista” e il “surrealismo”, ai quali “si aggiungono spunti presi direttamente dalla tecnologia contemporanea ed elementi pop”. Da questa forma di arte moderna esulavano, secondo Restany, soltanto due forti personalità artistiche, Jiří Kolář e Milan Knížák, assieme alla corrente costruttivista⁴.

Per quanto riguarda il contesto italiano, gli artisti cechi venivano regolarmente inseriti dal noto critico Enrico Crispolti non soltanto nelle sue analisi dell'arte moderna, ma anche nelle numerose mostre che organizzava. Grazie a lui i giovani artisti cechi erano stati ad esempio invitati a partecipare alle importanti mostre internazionali *Alternative Attuali II* e *III*⁵, che avevano presentato al pubblico italiano uno spaccato dell'arte ceca molto diverso da quella ufficiale (e controllata dall'alto) che veniva esposta nel padiglione cecoslovacco della Biennale di Venezia⁶. Questo intensificarsi dei contatti sarebbe poi culminato in una delle più importanti mostre che hanno avuto luogo in Italia, cioè quella che è ancora oggi la mostra maggiormente rappresenta-

³ In Italia la prima rondine della successiva primavera è stato, e questo già nel 1960, un articolo della giovane storica dell'arte Ludmila Vachtová, dedicato a cinque artisti contemporanei (J. Istler, J. Koblasa, J. Kotík, M. Medek e Z. Sklenář), molto probabilmente richiesto dal compositore Luigi Nono, che alla fine degli anni Cinquanta si recava regolarmente a Praga, L. Vachtová, “Cinque pittori cecoslovacchi”, *La Biennale di Venezia 1960* (X), 39, pp. 24–34. Questo testo, come ricorda uno dei protagonisti, Jan Koblasa, “avrebbe avuto però anche un'altra eco piuttosto singolare, sotto forma di interrogatori, nel corso dei quali siamo stati accusati in modo molto deciso di fare il ponte tra l'est e l'ovest, che sono invece inconciliabili”, “Jan Koblasa – Interview”, *Mikuláš Medek, Jan Koblasa, Hrad Bitov – Český Krumlov 1999*, p. 26 (Koblasa ricorda diverse volte L. Nono anche nelle sue originali memorie, J. Koblasa, *Záznamy z let padesátých a šedesátých*, Brno 2002). Una delle rassegne più complete, pubblicata molti anni dopo, è la raccolta di materiali, accompagnata da numerose riproduzioni, “Cecoslovacchia '72. Appunti su una prospettiva”, a cura di P. Fossati, *NAC. Notiziario Arte Contemporanea*, 1972, 10, pp. 10–28 (contiene i testi J. Chaloupecký, “Il destino di

una generazione”, pp. 10–14; S. Corduas, “L'eresia ceca”, pp. 15–18; L. Beke, “I giovani a Bratislava”, pp. 25–27; P. Fossati, “Per Praga 1972”, pp. 18–24; A. Pohribný, “Cronologia sommaria”, pp. 27–28).

⁴ P. Restany, “Che cosa fanno oggi gli artisti a Praga: un viaggio di Restany”, *Domus*, 1967, 450, p. 50 (una versione ridotta del testo è stata pubblicata anche in ceco: Idem, “Naše umění očima zahraničních kritiků. Praha”, *Výtvarné umění*, 1968, pp. 89–90). Si vedano anche altri suoi articoli, tra i quali ad esempio Idem, “Cecoslovacchia – normalizzazione e speranza”, *D'Ars*, 1967 (VIII), 34, pp. 26–31; Idem, “Da Varsavia, Zilina e Praga con amore”, *Domus*, 1973, 518, pp. 49–59.

⁵ *Alternative Attuali II. Rassegna Internazionale di Pittura-Scultura-Grafica* [Castello Spagnolo, L'Aquila 7.8.–30.9.1965], L'Aquila 1965 (con opere di J. Koblasa, M. Medek, K. Nepraš, L. Novák, A. Veselý, J. Vožniak); *Alternative Attuali III* [Castello Spagnolo, L'Aquila luglio-settembre 1968], L'Aquila 1968 (con opere di H. Demartini, J. Istler, Č. Janošek, D. Kadlec, E. Kmentová, J. Koblasa, K. Malich, D. V. Mergl, L. Novák, Vinopalová, J. Vožniak).

⁶ Sugli artisti cechi alla Biennale si veda ora V. Wolf, *Československá účast na Benátském bienále v letech 1920–1970* [tesi di dottorato], Olomouc 2004.

tiva dell'arte moderna cecoslovacca (Torino 1967)⁷, dove sono stati presentati 36 pittori, scultori e grafici, dei quali nemmeno uno faceva parte dell'entourage ufficiale e molti dei quali erano presenti per la prima volta in assoluto a una mostra all'estero⁸. Accanto ad alcune mostre di grafica cecoslovacche, l'ultima grande mostra di quegli anni sarebbe stata poi organizzata a Roma nel 1969 e il critico Jindřich Chalupický avrebbe scelto di presentare in quella sede, accanto alle tendenze più attuali dell'arte moderna, anche gli artisti della prima metà del secolo⁹.



Fig. 2. J. Kolář, *M.L. I*, 1966

In chiave più generale si può naturalmente ritenere che i rapporti artistici tra l'Italia e l'arte ceca non si siano manifestati in modo così forte negli anni Sessanta per la prima volta, ma anche in passato esistevano alcuni momenti evidenti (e spesso osannati dalla critica) in cui la cultura ceca ha vissuto a stretto contatto con quella italiana e in cui questi legami hanno lasciato un

segno sulla storia dell'arte ceca: il primo impulso di un certo peso si è avuto ovviamente nel periodo dell'arte gotica, nel corso del quale nei paesi a nord delle Alpi è giunta l'eco del rinascimento italiano, un altro momento importante è seguito poi nella fase di quel barocco radicale e dinamico attraverso il quale il barocco ceco ha sviluppato il suo aspetto più originale, assorbendo evidenti influenze italiane ma rielaborandole in modo del tutto autonomo, fino all'ultimo momento importante avvenuto all'inizio del XX secolo, quando evidenti sono i legami tra le avanguardie dei due paesi¹⁰. In questi tre momenti storici l'arte ceca non solo ha subito in forma più evidente che in altri periodi l'influenza italiana, ma è stata in grado di rielaborare questo modello in modo nuovo e originale, dando così vita a un vero e proprio "dialogo" con l'arte italiana.

Le personalità artistiche che nel corso di questi momenti di maggiore intensità negli scambi artistici hanno subito, anche solo per un periodo limitato, il fascino della forza d'attrazione del mondo artistico italiano, hanno svolto un ruolo importante non soltanto nella diffusione dell'arte ceca all'estero, ma anche in senso inverso, fornendo agli altri artisti cechi le informazioni di base sugli sviluppi dell'arte mondiale. Soprattutto nel corso dei cruciali anni Sessanta e all'inizio del decennio

⁷ *Mostra d'Arte Contemporanea Cecoslovacca. 36 Artisti Cecoslovacchi*, Torino 1967 (catalogo a cura di J. Zemina, L. Cabutti, S. Cherchi, progetto dell'istallazione S. Kolíbal). Erano esposte opere di J. Andrlé, Š. Belohradský, V. Boštík, M. Dobeš, F. Gross, M. Grygar, J. Jankovič, V. Janoušek, V. Janoušková, J. John, J. Kolář, S. Kolíbal, R. Kratina, A. Kučerová, K. Lhoták, K. Malich, M. Medek, V. Mergl, J. Načeradský, K. Nepraš, J. Novák, L. Novák, E. Ovčáček, Z. Palcr, S. Podhrázský, Z. Rusová, Z. Sekal, Z. Sion, Z. Sklenář, O. Slavík, O. Smutný, M. Ševčík, A. Šimotová, M. Urbásek, A. Vitík, J. Vožniak.

⁸ J. Zemina, "In Piemonte dopo 25 anni", *Arte Contemporanea Ceca e Slovaca 1950–1992* [Palazzo del Broletto, Novara, 28.3.–30.9.1992], a cura di M. Hájek, Novara 1992, pp. 13–14.

⁹ *Arte Contemporanea in Cecoslovacchia* [Galleria nazionale d'arte moderna, 17.5.–15.6.1969], Roma 1969, (catalogo a cura di P. Bucarelli, J. Chalupický). Nella sezione "Retrospettiva" erano esposte opere di E. Filla, U. Fulla, F. Gross, O. Gutfreund, F. Janoušek, B. Kubišta, F. Kupka, A. Nemeš, V. Preissig, A. Procházka, Z. Rykr, J. Šíma, J. Štyrský, Toyen, H. Wichterlová, accompagnate da quelle di 17 artisti contemporanei cechi e slovacchi: J. Balcar, V. Boudník, H. Demartini, B. Dlouhý, M. Dobeš, S. Filko, J. Jankovič, V. Janoušek, J. John, E. Kmentová, J. Kolář, S. Kolíbal, A. Kučerová, K. Malich, M. Medek, K. Nepraš, Z. Sekal, J. Vožniak.

¹⁰ Ai contatti dell'avanguardia ceca e l'arte italiana ha dedicato diversi lavori importanti lo storico dell'arte František Šmejkal, "Futurismus a české umění", *Umění*, 1988, pp. 20–53 (originariamente incentrato sull'opera di F. Kupka a J. Kroha e presentato, con il titolo "Influenza del futurismo nell'arte ceca", come contributo al congresso *Il Futurismo e le Avanguardie*, Venezia 1986); Idem, "Giorgio de Chirico a české umění", *Umění*, 1984, pp. 486–506. Si vedano poi anche gli articoli di M. Nešlehová, "Bohumil Kubišta a Itálie", *Itálie, Čechy a střední Evropa, sborník konference*, Praha 1986, pp. 313–322; Idem, "Futurismus a české umění 10. let", *Ateliér*, 1994, 26, p. 9. Per i testi dell'epoca e le reazioni si veda *Osma a Skupina výtvarných umělců. Teorie, kritika, polemika 1907–1971*, a cura di J. Padrta, Praha 1992. Al futurismo è dedicata anche una parte di un numero speciale di *Literární noviny*, che contiene testi di C. Salarisová, "Literární teorie futurismu, 'osvobozená slova' a 'osvobozené obrazy'", *Literární noviny*, 1994 (V), 46, pp. 4–5, J. Pelán, "Marinettiho Ohnivý buben podruhé", *Ivi*, p. 10, M. Nešlehová, "Pohledy dvou generací", *Ivi*, p. 11, V. Mikeš, "Futuristické divadlo", *Ivi*, pp. 12–13. Che si tratti di un argomento che meriterebbe maggiore attenzione è stato recentemente sottolineato anche dalla storica dell'arte di origine ceca che da decenni vive in Italia Miroslava Hájek, "Romolo Romani", *La Nuova Rivista Italiana di Praga*, 2000–2001 (VI), 2/2000–1/2001, p. 145. Di recente è stato pubblicato un interessante lavoro con molte nuove informazioni sull'unica artista ceca che abbia fatto parte del gruppo futurista italiano, A. Pomajzlová, "Signora X – Růžena Zátková", *Umění*, 2004 (LII), pp. 231–260 (si vedano anche gli interessantissimi materiali d'archivio "Růžena Zátková: katalogy, články, dopisy", *Ivi*, pp. 261–270).

successivo, i rapporti ceco-italiani possono quindi essere seguiti lungo le diverse linee di sviluppo della comunicazione in campo artistico. Si tratta di legami che raggiungono naturalmente il loro apice negli anni 1968–1972, quando si possono individuare tre linee distinte (ma che conservano tra loro molti punti di contatto) relative ai momenti più importanti del dialogo artistico ceco-italiano in assoluto:

1. Un ruolo di primo piano è stato svolto dal movimento internazionale surrealista, soprattutto grazie al milanese Arturo Schwarz, contemporaneamente collezionista, editore, gestore di un'importante galleria d'arte e surrealista, che ha organizzato a Milano nella sua galleria, con l'aiuto del suo amico ceco Jindřich Chalupěcký, alcune importanti mostre dedicate all'arte ceca. Al centro dei suoi interessi era all'inizio ovviamente soprattutto il surrealismo ceco, ma poi anche altri artisti cechi solo parzialmente ad esso legati, in primo luogo Jiří Kolář e Ladislav Novák.

2. Molto stretti sono stati poi gli scambi di una corrente che ha svolto un ruolo fondamentale nei rapporti ceco-italiani: l'arte concreta e costruttivista. In questo contesto un ruolo significativo è stato ricoperto, accanto agli intensi rapporti internazionali del gruppo Klub konkrētistů [Club dei concretisti]¹¹, da un'autorità già riconosciuta in campo artistico, Achille Perilli, legato da un'amicizia personale con diversi artisti cechi.

3. Ancora maggiori sono probabilmente stati i contatti tra coloro che si occupavano di poesia visuale, perché, soprattutto all'inizio degli anni Sessanta, molti artisti di ogni paese del mondo hanno contribuito a far sì che questo movimento trovasse una sua precisa definizione: "perché questa poesia non divide tramite le lingue, ma invece unisce e mescola, e ha per la prima volta dato vita a un vero movimento internazionale"¹².

Nel corso degli anni Sessanta, e soprattutto verso la fine del decennio, la poesia visuale è diventata realmente una sorta di poesia universale mondiale, cui hanno partecipato gruppi e singoli sparsi in tutto il mondo, soprattutto in Germania, Brasile, Giappone, Francia, Inghilterra, ma naturalmente anche in Italia e in Cecoslovacchia. In questo contesto si è sviluppata tra gli artisti una sorta di *mail art*, che in seguito è, almeno in parte, confluita in certe manifestazioni del movimento Fluxus e dell'arte concettuale.



Fig. 3. J. Kolář, *Cerchio*, 1962

Lo scambio artistico tra l'Italia e la Cecoslovacchia è poi proseguito in modo sporadico anche negli anni successivi, nel periodo della cosiddetta "normalizzazione", che in campo artistico viene di solito circoscritta agli anni 1973–1980 e ha significato per l'arte ceca una fase di chiusura al proprio interno. Non per questo però il "fantasma della mondialità" ha smesso di perseguire singoli artisti, soprattutto i più ambiziosi, e alcuni di essi sono anche riusciti a imporre il proprio nome all'estero. È necessario peraltro sottolineare che l'interesse è stato a lungo reciproco e che gli esordi di questi legami non dipendono esclusivamente dagli orientamenti politici del momento, ma anche dalla curiosità di alcuni artisti della neoavanguardia italiana e da una forma di solidarietà nei confronti di ciò che accadeva in campo artistico al di là della cortina di ferro. Lo dimostrano anche le parole di apprezzamento di Achille Perilli nei confronti della "dimensione europea, di un'Europa senza cortine di mezzo, in un interscambio di esperienze, quasi che fosse ritornato quel felice tempo in cui le diverse culture del continente mescolavano modelli crea-

¹¹ L'attività internazionale del Klub konkrētistů [KK] era coordinata soprattutto dal critico e teorico del gruppo Arsén Pohribný. Tra i più di 70 stranieri invitati alle mostre del KK negli anni 1968–1971 più di 40 erano italiani, comprese personalità molto note come A. Calderara, G. Colombo, A. Lora-Totino, B. Munari, A. Perilli (si veda l'elenco completo in *Klub konkrētistů*, Jihlava 1997, p. 161). Alle mostre legendarie appartiene *Klub konkrētistů a hosté* [Oblastní galerie Vysočiny, gennaio–febbraio 1968], Jihlava 1968. Nel 1969 è stata al contrario organizzata un'interessante mostra itinerante del KK attraverso l'Italia: *Club dei concretisti*, Galleria Numero, Firenze-Roma-Venezia – Studio di informazione estetica, Torino – Galleria Carolina, Napoli 1969.

¹² J. Hiršal – B. Grögerová, "Doslov", *Experimentální poezie*, a cura di J. Hiršal – B. Grögerová, Praha 1967, p. 251.

tivi e ricerche teoriche in un arricchimento reciproco: quei momenti d'interesse e i nodi del lavoro, attenti a ricostruire un clima diverso, fuori del sordo grigiore della provincia italiana"¹³. Nel corso degli anni Ottanta, invece, l'arte ceca è stata di fatto rappresentata in Italia soltanto dagli artisti cechi emigrati, che rappresentano un ponte tra le due culture importante quanto si vuole, ma spesso solo immaginario¹⁴. Ed è infine soltanto negli anni Novanta, per lo più in modo frammentario e grazie all'attività di pochi entusiasti, che è stato possibile, almeno in parte, colmare il vuoto dei decenni precedenti nella conoscenza dell'arte ceca in Italia¹⁵.

II. TRA TESTO E IMMAGINE

Uno spazio importante per la costruzione dei rapporti artistici internazionali si era sviluppata nei centri, solo apparentemente marginali, di quella poesia visuale che dal punto di vista odierno rappresenta una delle forme più specifiche dell'ansia di ricerca di quegli anni¹⁶. Il termine stesso di "poesia visuale" suggerisce quell'intensa sperimentazione tra testo, immagine e lingua, che è stata sviluppata sistematicamente a partire dall'inizio degli anni Cinquanta e definisce il campo d'azione della poesia visuale e della poesia concreta, diffusesi contemporaneamente nei venti anni successivi come reazione alla crisi postbellica degli stili tradizionali. Gli artisti appartenenti a queste correnti hanno cercato in primo luogo di sovvertire, distruggere e profonare le regole verbali e iconiche, ed è proprio quest'aspetto sperimentale a far uscire questo tipo di sperimentalismo artistico dal-

l'orizzonte ristretto della propria epoca storica. Si tratta infatti di procedimenti che risalgono alle origini stesse della scrittura: a partire dal processo d'astrazione dall'immagine (calligrammi, pittogrammi e ideogrammi), attraverso tutta l'età classica, fino ad arrivare alle avanguardie storiche della prima metà del XX secolo¹⁷. Siccome "i confini tra Poesia Concreta e Poesia Visuale, sono in realtà poco definiti", non esiste nemmeno una definizione chiara, ma solo una specie di classificazione, che le inserisce entrambe all'interno della poesia sperimentale letteraria. Come sottolinea Hapkemeyer "in entrambi i fenomeni il linguaggio viene generalmente sottratto al contesto sintattico e presentato su una superficie in modo da rispondere a esigenze visive. Questo procedimento assegna a ogni singolo elemento linguistico, che altrimenti verrebbe assorbito dalla frase o dalla pagina, un nuovo significato"¹⁸.



Fig. 4. J. Kolář, *Muchlage spezzato*, 1958

Anche i singoli artisti erano spesso attivi in entrambe le direzioni ed esistono numerose opere che non si possono assegnare esclusivamente all'una o all'altra di esse. In modo un po' approssimativo si può dire che i testi visuali sono maggiormente legati all'immagine (vogliono

¹³ A. Perilli, "Ripellino e la dimensione della pittura", *Nuova rivista europea*, 1979, 10/11, p. 108 (si tratta di un numero speciale che contiene un ricco "Omaggio a Ripellino").

¹⁴ Per quattro di loro si veda E. Krátká, "Presenze artistiche ceche in Italia", *l'immaginazione*, 2004 (XXI), 208, pp. 52-55.

¹⁵ Oltre alla già citata mostra *Arte Contemporanea Ceca e Slovaca 1950-1992*, è necessario ricordare almeno l'attività della galleria UXA (1970-2000) di Novara gestita da M. Hájek. Per l'elenco delle mostre organizzate si veda E. Krátká, *Mediteranni přitazlivost*, op. cit., pp. 156-157.

¹⁶ Prima che, nel 1955, Eugen Gomringer usasse per definire la poesia concreta un termine tratto dal linguaggio pittorico, "in about 1950, Carlo Belloli, forerunner of this new poetry [concrete poetry], had called it *visual poetry* a term we consider more correct. Lora-Totino coined the neologism 'verbotettura' (wordtecture) for his concrete or visual poetry, explaining that 'what matters is to correlate and integrate semeiotic typovisual values – the typographic sign with its various kinds of body type intensity – with the verbo-phononic values peculiar to the word'", *Ar-rigo Lora-Totino. Il teatro della parola*, a cura di M. Bandini, Regione Piemonte 1996, p. 147.

¹⁷ Tentativi di visualizzare il testo possono essere rintracciati già negli autori simbolisti (S. Mallarmé) e un analogo significato basilare hanno anche le "parole in libertà" futuriste di F.T. Marinetti, i *poëms-affiches* dadisti e la poesia fonetica di R. Hausmann, e la teoria della "poesia obiettiva" di K. Schwitters. Non bisognerebbe poi dimenticare nemmeno che un significato importante aveva il testo anche nei quadri e nei collage cubisti. Il movimento letterario e artistico del lettrismo, nato a Parigi nel 1946 (I. Isou), utilizzava la scrittura come un nuovo oggetto plastico-fonico e, rielaborando l'esperienza dadaista-surrealista, fondeva insieme poesia, pittura e musica.

¹⁸ A. Hapkemeyer, "Poesia visuale", *Artword. Archivio di Nuova Scrittura* [Museion, 13.9.2002-5.1.2003], Bolzano 2002, p. 56.

essere visti), come avviene per le fotografie, la pittura e gli “oggetti”; mentre, al contrario la poesia concreta pone l'accento sulla stringatezza, sul passaggio dal verso all'ideogramma, dalla rima lineare a quella cronotopica. Dal punto di vista tipografico la struttura organica della poesia è sostituita da quella matematica e la scelta della parola è determinata o dal rapporto della sua struttura e della forma dei caratteri tipografici oppure è influenzata dal suo aspetto fonico. La “poesia visiva” (come la intendevamo noi italiani)¹⁹ supera la sua “intermedialità” utilizzando contemporaneamente i procedimenti di diverse discipline artistiche, anche se naturalmente l'aspetto più importante resta il legame tra i suoi elementi letterari e artistici, subito seguito da quelli del teatro e della musica, con l'evidente intento di ampliare le possibilità di comunicazione. Dal punto di vista sociale questi esperimenti hanno raggiunto il successo maggiore non soltanto sotto forma di giochi e battute, ma anche come critiche dei meccanismi sociali.

Nel contesto artistico ceco agli esponenti più vicini a questo movimento, caratterizzato dall'analisi della sperimentazione creativa con il testo e l'immagine (e non soltanto artistica ma anche filosofico-teoretica), appartengono, e questo già a partire dalla fine degli anni Cinquanta, artisti molto noti come Jiří Kolář o Ladislav Novák. Nell'ambito della letteratura in senso stretto non si può poi prescindere dall'opera di due “entusiasti propagatori e ricercatori del nuovo e di quel tipo di essenza poetica che si ribella a ogni sistematizzazione”²⁰, Bohumila Grögerová e Josef Hiršal. Naturalmente si potrebbe anche ritenere che quasi tutti gli autori cecchi di poesie visuali abbiano un punto di partenza letterario, ma questa non è una regola assoluta. Anche alla seconda ondata della poesia visuale ceca appartiene una lunga serie di autori che hanno iniziato a interessarsi a questo fenomeno soltanto attorno agli anni 1963–64, come ad esempio Jiří Valoch, J.H. Kocman, Josef Honys, Emil Juliš, Karel Trinkewitz, Vladimír Burda, Eduard Ovčáček, Karel Adamus, Karel Miler, Václav Vokolek, che, anche se in forma diversa, inclinavano

a forme espressive più letterarie che artistiche²¹. Con il modello di questa nuova poesia erano poi in accordo anche quelle forme di espressione artistica che negli anni Settanta avrebbero portato ad alcune delle principali manifestazioni dell'arte concettuale (soprattutto la poesia concettuale), in relazione alla quale si sarebbe affermato in campo internazionale, e anche in Italia, Jiří Valoch. Alcuni procedimenti che appartengono alla corrente della poesia visuale, come ad esempio la poesia fonica e la grafica musicale, spesso realizzate sotto forma di *performance*, si sono in alcuni casi evidentemente avvicinati al movimento Fluxus, a cui apparteneva in Boemia Milan Knížák, noto anche in Italia. Tutte queste tendenze, che mirano al superamento delle barriere nella comunicazione, sono caratterizzate da una serie notevole di similitudini e analogie perché tutte, indipendentemente dai particolari che le differenziano, hanno cercato di realizzare un nuovo rapporto tra la parola e l'immagine.



Fig. 5. J. Kolář, *Senza nome*, 1991

III. JIŘÍ KOLÁŘ

Attorno al 1960, sono stati in particolare due poeti ad abbandonare parallelamente la scrittura poetica e a cercare la poesia lungo nuove strade: Jiří Kolář e Ladislav Novák. Anche se naturalmente l'opera di Jiří Kolář (1914–2002), che copre molti decenni del XX secolo,

¹⁹ Sarenco, “Karel Trinkewitz”, *Karel Trinkewitz. Life is a collage* [Palazzo dei Sette, 27.3.–6.6.1999], Orvieto 1999, p. 9.

²⁰ V. Novotný, “Grögerová-Hiršal aneb experimentální texty po daidalovsku”, B. Grögerová – J. Hiršal, *Trojcestí. Texty z let 1975 – 1979*, Praha 1991, p. 281.

²¹ J. Valoch, “Vizuální poezie”, *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, a cura di A. Horová, I–II, Praha 1995, II, pp. 909–910; *Vrh kostek. Česká experimentální poezie*, a cura di B. Grögerová – J. Hiršal – J. Kolář – M. Resl, Praha 1993 (contiene sezioni su Jiří Valoch, Zdeněk Barborka, Ladislav Nebeský, Jindřich Procházka, Vladimír Burda, Ladislav Novák, Běla Kolářová, Emil Juliš, Josef Hiršal – Bohumila Grögerová, Josef Honys, Jiří Kolář).

occupa uno spazio molto più ampio, è alla fine degli anni Cinquanta che l'artista ha cominciato a sperimentare le possibilità espressive in una zona compresa tra il testo e l'immagine. Partito da opere in primo luogo letterarie, solo in un secondo tempo quello che è forse il più famoso artista ceco moderno si è cominciato a dedicare all'arte figurativa. Considerandole uno dei prodotti più significativi dell'avanguardia ceca, Kolář ha recuperato le poesie-immagini del poetismo degli anni Venti, ma dandogli un nuovo significato: in questo modo è stato in grado di inventare quelle nuove tecniche che lo hanno presto portato a conquistare un suo posto tra le personalità artistiche più note a livello mondiale. Adriano Spatola, una delle più importanti figure teoriche della poesia visuale italiana, ha caratterizzato in questo modo il suo distacco dalla poesia scritta: "la lingua non è più infatti un codice per comunicare, ma una materia cui bisogna dar vita. Con la sua 'poesia evidente' Jiří Kolář va più a fondo nella realizzazione di questo postulato, stabilendo una effettiva oggettività del 'testo', nel 1961 (data della formulazione del primo manifesto della poesia evidente) Kolář abbandona la poesia verbale e comincia a muoversi con tecniche mai prima sperimentate in uno spazio di relazioni esistenti o da creare tra il testo poetico, il collage e l'oggetto"²² [J. Kolář, *Černý cukr*, 1963, fig. 1]. Il divorzio di Kolář con la poesia tradizionale a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta e l'approdo alla "poesia evidente", come lui definiva la sua poesia figurativa, riguardava tutte le modalità del suo lavoro: "si tratta di tutta la poesia che esclude la parola scritta come elemento portante della creazione e della comunicazione", spiega lui stesso i principi base della sua poesia nel manifesto programmatico *Snad nic, snad něco* [Forse niente, forse qualcosa]²³. Per Kolář

questa rivoluzione ha significato l'ingresso nel mondo dell'arte attraverso le composizioni astratte della poesia evidente, anche se ovviamente il passaggio dal testo agli esperimenti visuali è avvenuto su piani diversi, come dimostra da un lato la scoperta dei più vari metodi di creazione dei collage e degli *assemblage* (attorno alla metà degli anni Cinquanta aveva già sperimentato la tecnica del *rollage* [J. Kolář, *M.L. I*, 1966, fig. 2], alla quale aveva poi aggiunto quelle del *chiasmage* [J. Kolář, *Kruh*, 1962, fig. 3] e dello *sgualciage* (collage-pressato), poi ulteriormente rielaborate nei decenni successivi) [J. Kolář, *Zlomená muchláz*, 1958, fig. 4]), e dall'altro del lettrismo, cioè del mondo dei tipogrammi e degli altri aspetti di libero utilizzo delle forme più diverse di scrittura. Kolář stesso ha descritto questa sua decisione in un'analisi critico-poetica in cui ha rievocato gli impulsi che più avevano influenzato la sua poetica:

Poesie e collages elementari

A fare questo passo mi hanno indotto i seguenti tre signori: Malevič con il suo quadrato nero, Klee con la sua "Nascita della poesia" e Fontana con la sua tela intercisa.

Per separarmi dalla poesia verbale, dovevo allora scegliere tra una macchia, delle lettere appallottolate ed una pagina con strappo. Tutto poteva finire, ma anche cominciare, con la macchia oppure con le lettere appallottolate. Strappando la pagina dal di sopra poteva davvero finire tutto, strappandola dal di sotto poteva essere suggerita la formula della natività, il foro ritagliato conservava il segreto di un grembo aperto e pure di una tomba aperta.

Ero deciso.

Il grembo dà quello che deve continuare, la tomba accoglie la spoglia mortale. Dunque aspirazione ed espirazione.

Basta una riga, basta un quadretto di pittura e riconosciamo l'autore. L'arte si avvicina sempre di più alle leggi della natura, oppure, se volete, alle leggi dell'universo²⁴.

L'impulso dell'opera di Lucio Fontana nei procedimenti di Jiří Kolář viene rievocato spesso dall'artista ceco, che già nel 1950 scriveva ad esempio che "ogni opera d'arte non può essere altro che un lampo intenso o un lampo morto di questo mistero infinito, al cui inizio c'è la morte"²⁵. Se a questo proposito rileggiamo ora i testi di Lucio Fontana possiamo trovare formulazioni molto simili, come ad esempio alla fine del suo fondamentale *Manifesto tecnico dello Spazialismo* (1951): "l'opera d'arte non è eterna, nel tempo esiste l'uomo e la sua creazione, finito l'uomo continua l'infinito"²⁶ [J. Kolář,

30-31.

²² Jiří Kolář, Milano 1986, pp. 66, 68.

²³ J. Kolář, "Doslov. Rod Geronův", Idem, *Prométheova játra*, Praha 1990, p. 35.

²⁴ Il manifesto, tratto da L. Fontana, *Catalogo Generale*, Milano 1986, può essere letto in

²² A. Spatola, *Verso la Poesia Totale*, Torino 1978, p. 11 (sono nominati anche altri artisti cechi: J. Burka, p. 91; B. Grögerová e J. Hiršal, pp. 39, 40; V. Havel, p. 91; J. Heisler, p. 11; J. Kolář, p. 12, 43, 70, 95, 98; L. Novák, p. 14; J. Valoch, p. 45, oltre che R. Kratina, p. 45, e F. Šmejkal, p. 11). I fratelli Adriano e Maurizio Spatola appartenevano ai principali critici ed editori della poesia concreta e in diversi numeri della loro rivista sperimentale, *Geiger*. Antologia ipersperimentale, pubblicata a Torino, sono più volte analizzate anche opere di artisti cechi: L. Novák, *Geiger*, 1967, 1; M. Knížák, *Geiger*, 1969, 5; Ivana Hájek, *Geiger*, 1969, 6.

²³ J. Kolář, "Snad nic, snad něco", *Literární noviny*, 1965 (XIV), 36, pp. 6-7. Il testo è stato pubblicato in italiano nel catalogo *Jiří Kolář*, Milano 1972, pp. 42-54. Sulla poesia evidente si veda in particolare J. Kolář, "Lettrismus", Idem, *Odpovědi. Památce Jiřího Padrty*, Praha 1992, pp.

Bez názvu, 1991, fig. 5]. Anche questa è una dimostrazione diretta che anche in luoghi non direttamente legati da rapporti personali possono nascere parallelamente pensieri simili, se non addirittura identici. Jiří Kolář ha allora iniziato a creare una poesia che non era più legata al significato verbalizzato, ma alle forme e agli aspetti evidenti, e a svilupparla lungo la superficie (e in seguito anche nello spazio). Il primo passo è stato quello di distruggere la classica forma lineare della poesia, rendendola sempre più simile a una forma artistica, fino a quando delle parole non sono rimaste che le singole lettere, che hanno iniziato ad aggregarsi indipendentemente dal significato dato dalle sequenze create dal ritmo della sua intenzione artistica.

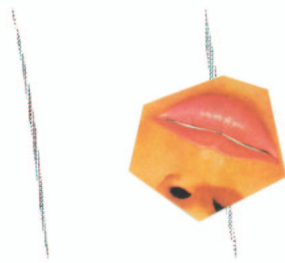


Fig. 6. J. Kolář, *Fontana*, 1959–1961

Kolář è stato definito in molti modi diversi (“intellegente ironico”, “razionalista irrazionale”), sono stati tracciati molti parallelismi (dal surrealismo all’arte programmata, dall’arte astratta alla nuova figurazione), e ancora oggi è l’unico artista ceco che in tempi recenti sia riuscito (e anche nell’ambiente artistico italiano) a trovare una sua precisa collocazione nel panorama artistico. La sua poesia evidente è stata, a partire dagli anni Sessanta, regolarmente pubblicata all’estero, in modo particolare in Germania e in Italia, dove l’artista ceco ha partecipato anche a molte iniziative editoriali dedicate alla poesia sperimentale e alla poesia concreta. Spesso sono stati ripubblicati i suoi lavori tipografici, in cui l’avvicinamento dell’arte al moderno sviluppo tecnologico è dimostrato anche attraverso il ricorso a un mezzo ormai arcaico come la macchina da scrivere. Più volte è stata pubblicata la sua galleria di ritratti dattiloscritti degli artisti astrattisti, dei poeti e dei romanzieri moderni,

ispirata alla forma visuale delle opere più caratteristiche dell’autore ritratto e denominata, secondo un noto quadro di Watteau, *Gersaintův vývěsní štít* [L’insegna di Gersaint]²⁷. Si tratta di “una ormai notissima serie di ‘omaggi’ a vari pittori (tra i quali Albers, Brancusi, Burri, Dubuffet, Fontana)”, in cui “Jiří Kolář compone testi dattiloscritti ognuno dei quali contiene esclusivamente le lettere del nome del pittore, con ripetizioni, variazioni, sovrapposizioni che fanno corrispondere il risultato finale allo stile dell’autore citato, dal dadaismo all’informale, dall’astrazione a Duchamp”, per usare nuovamente le parole di Spatola [J. Kolář, *Fontana*, 1959–1961, fig. 6]²⁸.

E del resto anche il celebre *Slovník metod* [Dizionario dei metodi] di Kolář, che contiene le istruzioni per l’uso delle varie tecniche di collage, è stato pubblicato per la prima volta come libro proprio in Italia soltanto nel 1986 (conteneva allora 77 metodi), con le versioni in ceco, inglese, tedesco e italiano dei testi²⁹. Subito dopo Jiří Kolář è divenuto oggetto di interesse privilegiato da parte di artisti, critici e collezionisti, mentre in Italia gli sono state dedicate diverse mostre nei più importanti centri del movimento della poesia visuale. Particolare rilevanza aveva all’epoca lo Studio di informazione estetica di Torino, dove si è tenuta una delle prime mostre italiane di Kolář in assoluto³⁰. Nello studio torinese si incontravano architetti, pittori, scultori, poeti e musicisti che, attorno alla figura iniziatrice di Arrigo

²⁷ Si tratta della prima parte della raccolta *Básně ticha* [Poemi del silenzio], Praha 1966 (ora in J. Kolář, *Básně ticha*, Praha 1994). Oltre alla partecipazione ad alcune antologie di poesia concreta, i suoi esperimenti con la lingua non sono stati pubblicati in Cecoslovacchia fino alla fine degli anni Ottanta. In Italia invece sono apparsi alcuni suoi testi su una rivista artistico-teorica, pubblicata in pochi esemplari, *Tool. Quaderni di scrittura simbiotica*, 1966, 5; nello smilzo catalogo, accompagnato da un testo di A. Lora-Totino, *Jiří Kolář. La poesia evidente di Jiří Kolář*, Studio di informazione estetica, Torino – Centro proposte, Firenze 1966; con il titolo tedesco di “Gersaints Aushängeschild”, *Taulma*, 1976, 2; nel libro di A. Spatola, *Verso la poesia*, op. cit., pp. 11, 12, 43n, 70, 95, 98; o, per finire, nel più completo lavoro di Janus, *Jiří Kolář*, Milano 1981 (si vedano soprattutto le riproduzioni 43–51).

²⁸ A. Spatola, *Verso la Poesia*, op. cit., p. 12.

²⁹ *Jiří Kolář*, Milano 1986.

³⁰ *Jiří Kolář. La poesia evidente*, op. cit. Lo Studio di informazione estetica era stato fondato da A. Lora-Totino assieme all’artista S. De Alexandris e al musicista elettronico E. Zaffiri, con i nomi di Studio di musica elettronica, Studio di poesia fonetica, Studio di ricerche plastico-visive. Poteva disporre anche di spazi per le mostre, spesso organizzate in collaborazione con altre istituzioni simili, come ad esempio il Centro Proposte di Firenze, diretto dalla critica L.V. Masini (*J. Kolář*, 1966), oppure il Centro Gravina (*J. Kolář*, 1969).

<<http://www.geocities.com/Athens/Agora/5156/man3.htm>> (per la traduzione ceca si veda L. Fontana, “Technický manifest (1951)”, *Výtvarné umění*, 1968, 9–10, p. 452).

Lora-Totino, si sforzavano di elaborare "una grande sintesi e un'osmosi dell'arte moderna nella vita quotidiana"³¹. Lora-Totino non è stato soltanto "l'instancabile organizzatore"³² di molteplici attività nel campo della poesia visuale in Italia e in Europa³³ e il redattore delle importanti riviste *Antipiugù* e *Modulo*³⁴, ma anche un artista sperimentale e, già dal 1964, autore di poesie foniche trasmesse non soltanto dalle radio di Parigi e Londra, ma anche di Brno³⁵.

Come già accennato, per la conoscenza dell'arte ceca in Italia un significato fondamentale ha avuto poi l'interesse del collezionista Arturo Schwarz, arrivato a Praga per la prima volta nel 1969, come lui stesso ricorda in un recente catalogo, "grazie a una frase di André Breton, che in Praga aveva riconosciuto 'uno di quei luoghi dove si concentra il pensiero poetico'"³⁶. Un ruolo importante nell'approfondimento della sua conoscenza dell'arte ceca era naturalmente dovuto all'amicizia con Chalupický: "as I wrote the book on Duchamp, the complete work, he contacted me. That is how our friendship grew. When my book was published in 1967–8³⁷, he contacted me, saying that he is working on Duchamp too. And he invited me to have a lecture in the Penclub in Prague 1969. So I went there and it was started". Nelle successive visite a Praga, Schwarz ha poi avuto, tramite il suo amico praghese, l'occasione di fare conoscenza con l'arte ceca (e slovacca): "and I went eve-

rywhere with him. I didn't know what was Czech art. I didn't know anyone of the artists"³⁸. Anche Chalupický nel 1976, rimarcando la sua teoria del "mondo diverso" dell'arte ceca, scriverà del resto che "molti di coloro che arrivavano a Praga e visitavano gli atelier degli artisti erano sorpresi dalla differenza tra ciò che vedevano in essi e ciò che conoscevano dalle gallerie e dai musei dei centri artistici dell'emisfero occidentale. [...] L'arte in questo paese si è conquistata un'atmosfera specifica che difficilmente accoglie elementi stranieri. I cechi a volta si lamentano che la loro arte del XX secolo è del tutto sconosciuta nel mondo. Soltanto Mucha, Kupka a Šíma sono conosciuti: questi artisti però hanno tutti vissuto a Parigi e appartengono solo parzialmente all'arte ceca"³⁹. Influenzato dal punto di vista del suo amico, Schwarz, come risultato delle sue visite praghese, aveva aggiunto alla sua ricca collezione numerose opere di artisti cechi⁴⁰.



Fig. 7. J. Kolář, *M.L. II*, 1966

Naturalmente al centro dell'interesse di Schwarz c'era fin dall'inizio soprattutto il surrealismo, ma in relazione ai rapporti con questo movimento lo avevano colpito anche altri artisti. Lui stesso ha ricordato alcune mostre realizzate nella sua galleria grazie ai rapporti con la

³¹ L. Novák, "Konkrétní poezie v Itálii", *Impuls*, 1966 (I), 9, pp. 702–703 (per la citazione p. 702).

³² J. Hiršal – B. Grögerová, *Let let. Pokus o rekapitulaci*, I–III, Praha 1993–1994, III, p. 57.

³³ A. Lora-Totino assieme a D. Mahlow hanno organizzato la *Mostra di Poesia Concreta. Indirizzi Concreti, Visuali e Fonetici*, che era parte della Biennale di Venezia del 1969 [Ca' Giustiniani, 25.9.–10.10.1969], dove erano esposte anche opere di artisti cechi: B. Grögerová – J. Hiršal, *Jobboj*; J. Kolář, *Brançusi e S. & R. Delaunay*; L. Novák, *Gloria* (1965), *Zakletá* (1965) e *Individualista* (1965); J. Procházka, *Internacionalismy*; J. Burka, "sssea" (1964).

³⁴ La rivista *Antipiugù*, dalla periodicità irregolare, è stata pubblicata negli anni 1961–1966 a Torino e Genova da A. Lora-Totino, S. Acutis, P. Carra, C. Micheletta, A. Novero, G.D. Polleri. Il quaderno *Modulo* (Silva Editore, Genova) è stato pubblicato in un numero unico nel marzo del 1966 e rappresentava la prima antologia di poesia concreta in Italia che prevedesse la presenza di artisti cechi.

³⁵ *Arrigo Lora-Totino*, op. cit., p. 14.

³⁶ Il ricordo di Praga di A. Schwarz risale all'aprile del 1996, A. Schwarz, "O Praze s láskou", *Český surrealismus 1929–1953*, a cura di L. Bydžovská – K. Srp, Praha 1996, p. 8.

³⁷ A. Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York-London 1969 (per la traduzione italiana si veda Idem, *La Sposa messa a nudo in Marcel Duchamp*, Torino 1974).

³⁸ Da una conversazione tra l'autrice e A. Schwarz, Milano 2 aprile 2003. La loro amicizia avrebbe portato alla realizzazione della già citata mostra dei *ready-mades* di Duchamp. Lo stesso Chalupický ricorda brevemente la mostra in Idem, *Úděl umělce duchampovské meditace*, Praha 1998, p. 404.

³⁹ J. Chalupický, "Umění v odlišném světě" [1976], Idem, *Cestou necestou*, Jinočany 1999, p. 229.

⁴⁰ "I had also collected the great number of contemporary Czech artists. I can tell you the names: Jiří Balcar, Zdeněk Beran, Vladimír Boudník, Václav Boštík, František Hudeček, František Janoušek, Jiří John, Eva Kmentová, Jiří Kolář obviously, Stanislav Kolibal, Vladimír Kopecký, Karel Malich, Alex Mlynářčik, Karel Nepraš, Ladislav Novák, Petr Orišek, Vladimír Preclík, Milan Ressel, Jindřich Štyrský, Adriana Šimotová, Zbyšek Sion, Karel Teige, Toyen, Jana Želibská", dalla citata intervista con A. Schwarz.

neoavanguardia ceca: negli ultimi anni della sua esistenza (la galleria è stata attiva dal 1954 al 1975) ha ospitato, tra il 1969 e il 1975, diverse mostre (monografiche e collettive) di artisti cechi. L'esposizione in una galleria così prestigiosa assicurava naturalmente agli artisti un'eco europea: "è così ho avuto l'onore di esporre nella mia galleria milanese (chiusa poi nel 1975) nel 1969 František Janoušek, nel 1972 Jiří Kolář, due anni dopo Ladislav Novák e nel 1975 in una mostra intitolata *Le Cadavre Exquis*⁴¹, realizzata per il museo di Saint-Etienne, ho scelto anche cinque *cadavres exquis* del 1934 di Bartovský, Chalupický, Gross e Hudeček. Nel 1989, nell'ambito della grande mostra *I Surrealisti* nel palazzo reale di Milano ho esposto opere di Heisler, Adolf Hoffmeister, Štyrský, Teige e Toyen. Questo solo per spiegare che il mio interesse per l'arte ceca, e in particolare per il surrealismo ceco, non risale certo a ieri"⁴². In relazione alla tradizione del surrealismo ceco Schwarz è anche entrato in contatto con l'opera di Jiří Kolář ed è stato proprio lui il primo a esporre in Italia le sue opere in cui il soggetto diventa all'improvviso (e liberamente) il simbolo di se stesso e non deve essere usato soltanto nel contesto dal quale è stato strappato. Sempre nella sua galleria ha organizzato nel 1972 una retrospettiva (e pubblicato un bel catalogo) dal sintomatico titolo *Jiří Kolář. L'Arte come forma della libertà*, che allora apparteneva alle mostre più complete dell'opera di Kolář in assoluto⁴³.

Kolář ha trovato molti appassionati ed entusiasti ammiratori della sua opera anche tra gli artisti, i poeti e i critici non soltanto in Germania e Francia, ma anche in

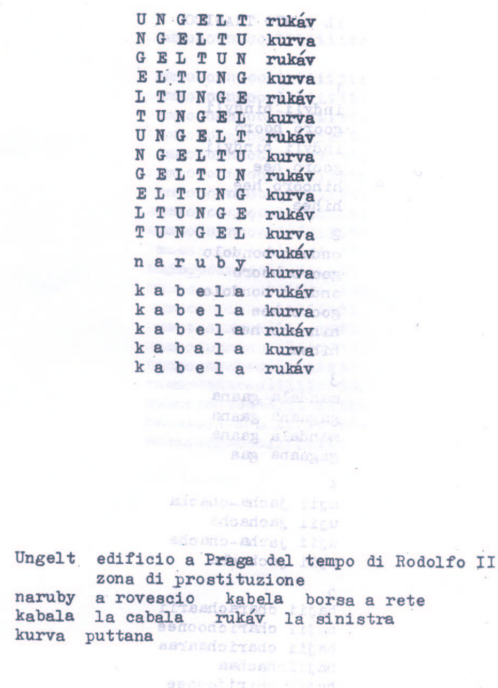


Fig. 8. L. Novák, *Ungelt*, 1959–62

Italia. È stato infatti uno degli artisti preferiti di Angelo Maria Ripellino, che probabilmente ha anche fatto da tramite per la collaborazione di Kolář con la casa editrice Einaudi, che ha spesso utilizzato i suoi collage per le copertine dei suoi libri. In una delle più lucide analisi dell'opera dell'artista ceco, Ripellino ha scritto che "il lavoro di Kolář rassomiglia a un'azione teatrale spartita in due tempi antitetici. Vien prima la distruzione: egli amputa, sgretola, ciancia atlanti, partiture, messali, vocabolari, vignette di rotocalchi, dipinti di grido. Segue quindi il pacato processo di rincollatura, la flemmatica manipolazione, che conferisce agli scritti ed ai quadri smembrati un nuovo valore semantico. Le immagini, martoriate da sfregi e brancicature si ricompognono come vedute distorte di un universo 'sbagliato'⁴⁴. Nel 1957 lo stesso Ripellino ha anche favorito nel suo studio la conoscenza di Kolář ("un piccolo uomo con due occhi che sprizzavano ironia") con Achille Perilli e allora è iniziata un'amicizia creativa, che si è poi approfondita negli anni del soggiorno parigino di Kolář (a partire dal

⁴¹ La mostra *Il Cadavre Squisito, La Sua Esaltazione* (Milano 1975) ha presentato per la prima volta questa nota e molto interessante tecnica surrealista. Una delle raccolte presentate era "inedita" e "dedicata ai 'cadaveri squisiti' cecoslovacchi, tra i più belli e inquietanti", l'articolo del quotidiano *Il Mondo* è ripubblicato come facsimile nel libro *Arturo Schwarz. La Galleria 1954–1975*, a cura di A. Giulivi – R. Trani, Milano 1995, p. 570.

⁴² A. Schwarz, "O Praze", op. cit., p. 8. Per completezza va ricordato che Schwarz ha organizzato anche una mostra di Jiří Balcar (1969–1970) e ha pubblicato nel 1974 la prima monografia di Novák con un lungo studio di J. Chalupický.

⁴³ *Jiří Kolář* [Galleria Schwarz, 2.3.–31.3.1972], Milano 1972. Il catalogo contiene testi di A. Schwarz, "Jiří Kolář, L'arte come forma della libertà", pp. 10–15; "Jiří Kolář si presenta da sé", pp. 16–23; J. Chalupický, "Per Jiří Kolář", pp. 24–41; J. Kolář, "Forse niente, forse qualcosa", pp. 42–55; V. Burda, "Conversazione con Jiří Kolář a proposito della 'poesia evidente'", pp. 56–82; V. Burda, "Voci del glossario di Jiří Kolář", pp. 84–109; B. Kolářová, "Biografia", pp. 110–111; Idem, "Bibliografia", pp. 112–113.

⁴⁴ J. Kolář, *Collages*, con uno scritto di A.M. Ripellino, Torino 1976, p. 40 (il testo è stato ripubblicato diverse volte, si veda ad esempio A.M. Ripellino, "Il sangue dei sogni è verde", Idem, *Saggi in forma di ballate. Divagazioni su temi di letteratura russa, ceca e polacca*, Torino 1978, pp. 235–258).

1980). L'artista italiano ricorda di essere andato lì "a trovarlo per realizzare il libro della mia Librericiuola con sue poesie visive e mie acqueforti *Pět básní s porušenou myslí*"⁴⁵. Oltre a lui Perilli aveva a Praga naturalmente anche molti altri amici che lo interessavano anche come artisti, in primo luogo Jan Kotík, Václav Boštík e Stanislav Kolíbal⁴⁶. A distanza di anni lui stesso ricorda che "le prime opere ceche che ho conosciuto sono le opere del Gruppo 42 – Lhoták, Kolář... Quelle piacevano molto a Ripellino. Lhoták con i suoi aeroplanini un po' naïf. Kolář partiva dalla poesia visiva e quindi aveva questo gusto un po' surrealista, dada, mescolava i generi. Ha avuto un gusto sottile per la composizione, per l'immagine. E poi, dopo, le opere di Kolíbal e Boštík. Lui lavorava molto più sulla tensione astratta, aveva, diciamo, una formazione diversa rispetto a Kolář. Io penso che Kolář e Boštík siano i due artisti più importanti che ci sono oggi a Praga, anche dopo la morte di Kolář. Ho conosciuto anche altri artisti cechi perché sono venuti a Roma per una mostra dell'arte ceca alla Galleria nazionale d'arte moderna. Karel Malich per esempio non era male. Adesso non mi piace proprio per niente, le ultime cose in particolare, lui segue sempre la moda, secondo me. Anche Novák, che ha fatto una grande mostra qui a Orvieto"⁴⁷. Io purtroppo non ci sono potuto andare e lui è morto qualche mese dopo. Lui mi piaceva molto, soprattutto il suo lato surrealista. Io credo che l'arte ceca degli anni Sessanta sia una delle cose più importanti successe in Europa. Tutti gli artisti hanno infatti una propria autonomia precisa. E, purtroppo, come avviene per tutti i paesi dell'est, oggi

gli artisti non sono ancora molto conosciuti fuori dalla Repubblica ceca"⁴⁸. Perilli ha indubbiamente ragione, anche se uno dei pochi artisti degli anni Sessanta capaci di uscire da questo quadro non troppo incoraggiante è stato proprio Jirí Kolář, al quale è stata dedicata ancora pochi anni fa (1998) una grande personale a Roma⁴⁹.

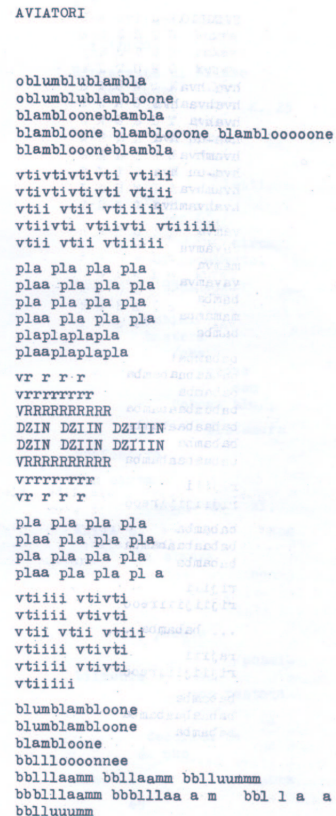


Fig. 9. L. Novák, *Aviatori*, 1957–58

La poesia visuale di Kolář è un "medium" che utilizza come suo materiale di base fotografie e riproduzioni: in questo modo nella sua opera sono entrate anche le rielaborazioni di elementi italiani, come del resto era già avvenuto nei collage di Karel Teige, e questo non solo

⁴⁵ A. Perilli, "Per Kolář, un amico", *Metek*, 2003, 4, p. 22. Perilli aveva però fatto conoscenza con l'Europa centrale già nel 1947: all'episodio ha dedicato un intero capitolo del suo libro dedicato alle attività del gruppo Forma 1, A. Perilli, *L'Age d'Or di Forma 1*, Roma 2000, pp. 55–63.

⁴⁶ Nel 1968 Perilli è stato invitato, come unico rappresentante italiano, a un simposio in Jugoslavia: "successivamente, invece, nel '68 mi sono trovato a un 'rencontre' internazionale tra artisti dell'Europa occidentale e dei paesi dell'est a Vela Luka, dove c'era una delegazione abbastanza grossa di cechi. Perché questo rencontre è stato organizzato dal mio amico Jean-Clarence Lambert, e lui ha invitato molti cechi: Václav Boštík, Stanislav Kolíbal, il critico Miroslav Míčko, ancora Slavík e anche Kotík era a Vela Luka. Da lì sono partiti i miei rapporti con la generazione nuova, un'altra generazione rispetto a Kolář e anche a Kotík. Míčko mi fece poi comprare due quadri dalla Galleria nazionale di Praga e mi ha organizzato una mostra alla Národní galerie [*Achille Perilli. Práce z let 1961 – 1969, Národní galerie, Praha 1970*]", da un'intervista dell'autrice con A. Perilli, Orvieto 2 luglio 2003.

⁴⁷ *Ladislav Novák*, Palazzo dei Sette, Orvieto 1999 (i testi nel catalogo sono di J. Machalický e Sarenco).

⁴⁸ Dalla citata intervista con A. Perilli. Con concetti simili anche in A. Nicastrì, "Ripellino a umění východní Evropy. Rozhovor s Achillem Perilli", *La Nuova Rivista Italiana di Praga*, 2000–2001/VI., n. 2–1, p. 127.

⁴⁹ *Jirí Kolář*, Palazzo Barberini, Roma 1998 (i testi nel catalogo sono di J. Machalický, "Una strada aperta. J. K. – poeta inventore"; V. Karfík, "Poesia non sono solo i versi"; A. Perilli, "Un catalogo di immagini"). La mostra faceva parte di uno dei più recenti scambi culturali, visto che contemporaneamente a Praga si è tenuta la mostra *Forma 1 e i suoi artisti 1947/1997*, Konírna Pražského hradu, Praha 1998 (poi Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1999, catalogo a cura di S. Lux – G. Bonasegale).

come motivo guida dei suoi “collage-diari” e “collage-ricordi”, ma più in generale in tutta la sua opera⁵⁰. Originalissima è la sua interpretazione della storia dell’arte, continuamente rielaborata utilizzando le riproduzioni di capolavori famosi: è più che probabile che in questo modo Kolář volesse richiamare l’attenzione sul fatto che l’opera d’arte non è più riproducibile, come si diceva ancora qualche decennio fa [J. Kolář, *M.L. II.*, 1966, fig. 7]. Gli impulsi del presente gli hanno offerto nuove possibilità e con la sua opera ha cercato di provocare una discussione generale sul concetto stesso di “opera d’arte” e sul suo significato nascosto, di ispirare una riflessione e un percorso di ricerca. Le associazioni che le sue opere suscitano nello spettatore sono di solito di carattere piuttosto intimo e proprio per questo è sorprendente con quanta intensità l’immaginazione di Kolář abbia seguito un principio analogo allo sviluppo tecnologico. La sua risposta è stata infatti l’invenzione di innumerevoli tecniche di realizzazione del collage, dalla sovrapposizione di due o più motivi, alla deformazione dei materiali e del loro riciclaggio (una sorta di primo passo verso la postproduzione), grazie alle quali ha cercato di reagire in modo originale al problema allora attuale dell’arte “moltiplicata” perché “la molteplicità degli aspetti e delle discipline è un tratto comprensibile e oggi del tutto caratteristico”⁵¹.

IV. LADISLAV NOVÁK

Il secondo artista, oltre a Kolář, che ha svolto in Boemia un ruolo importante nella formazione di una poesia sperimentale di tipo visuale e allo stesso tempo “intermediale” (e con un profondo legame con l’Italia) è stato Ladislav Novák (1925–1999). Questo poeta (e allo stesso tempo traduttore, insegnante e artista solitario) di una generazione successiva a quella di Kolář, proveniente dalla periferia, ha fatto un ulteriore passo avanti nel superamento della frontiera della lingua e nel corso della sua attività artistica ha assimilato diversi procedimenti sperimentali. Dal punto di vista artistico la sua opera si è mossa soprattutto all’interno di due sfere precise: a metà strada tra il collage e il disegno e tra la poesia visuale e la poesia fonica. Il suo interesse principale, di

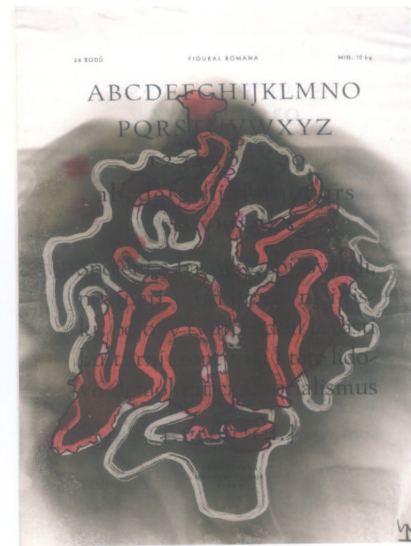


Fig. 10. L. Novák, *Alfabeto*, 1962–63

chiara derivazione surrealista, astrattista e dadaista, si è concentrato su tipi non tradizionali di realizzazioni che grazie alla novità dei procedimenti adottati superavano la divisione disciplinare, unendo i loro elementi artistici e letterari con una spiccata predilezione per l’ampliamento delle possibilità di comunicazione per mezzo dell’aspetto fonico della poesia.

Attorno al 1957 la sua concezione artistica si è manifestata prima nella poesia, quando si è cominciato a distanziare dalla struttura tradizionale del verso: se all’inizio utilizzava ancora la comune semantica della lingua, presto ha cominciato a modificarla attraverso l’intervento dell’elemento artistico. Sotto l’influenza delle strutture di Victor Vasarely (che conosceva attraverso le trasmissioni della radio viennese) è nata la sua serie di *costellazioni*, cioè di gruppi di parole incatenate l’una accanto all’altra (o sotto l’altra) in strutture grafiche piatte, organizzate sulla base di affinità grafiche, ma molto diverse semanticamente [L. Novák, *Ungelt*, 1959–62, fig. 8]. Questo principio creativo è stato caratterizzato dalla rivista *Antipiugù*, in uno dei primi testi pubblicati in Italia sull’opera di Novák, probabilmente opera di A. Lora-Totino, nel modo seguente: “la tentazione concretista a rivivere l’‘astratto’ nei suoi termini storici, che è la tendenza involutiva del movimento, si corregge nella ricerca di un equilibrio fra le ‘forme’ degli oggetti e i sistemi di comunicazione individuale”⁵². Nello stes-

⁵⁰ La frequente tematica cittadina nei collage di Kolář testimonia il suo interesse per l’analisi di questo spazio sociale che aveva caratterizzato le sue opere giovanili all’interno della Skupina 42.

⁵¹ J. Kolář, *Odpovědi*, op. cit., p. 9.

⁵² “Ladislav Novák, Integrazioni, Costellazioni, Onomatopoeie”, *Antipiugù*

so numero sono state pubblicate anche le prime poesie *onomatopeiche* di Novák, che dimostrano, attraverso il lavoro su un gruppo di consonanti appena creato che contiene una potenziale qualità acustica, il suo parallelo interesse per la forma acustica della poesia [L. Novák, *Aviatori*, 1957–58, fig. 9]. Lora-Totino ha caratterizzato lo sforzo dell'artista ceco come "una 'ulteriore' libertà", che "per gli oggetti, non può più porsi come proposta di un fondamento metafisico o comunque autoritario della loro 'forma', ma resta contenuto nei limiti dell'effettivo contrasto di progettazioni implicito in ogni singolo oggetto"⁵³.



Fig. 11. L. Novák, *Rose*, inizio anni Sessanta

Accanto all'astrazione geometrica Novák ha negli stessi anni scoperto anche l'approccio opposto di Jackson Pollock, che ha trasformato in una sorta di scrittura automatica astratta. Le poesie *distrusse*, *squartate* e i testi *cotti* e *preparati* di Novák conservano soltanto dei frammenti del testo "originale", che vengono riplasmati con la tecnica del collage [L. Novák, *Abeceda*, 1962–63, fig. 10]. Nei primissimi anni Sessanta ha iniziato poi a creare oggetti fatti di carta scritta e poi tagliata a pezzettini, con i quali prendeva coscienza dell'attualità del trapasso dell'opera d'arte nello spazio e della sua mutabilità nel tempo⁵⁴. Questo processo è ad esempio evidente

giù, 1966, 4, non paginato (nel numero sono riprodotte anche opere di J. Híršal a B. Grögerová).

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Nel catalogo dell'ultima mostra di Novák in Italia, Jiří Machalický illustra le sue tecniche in questo modo: "questi procedimenti permettono di rompere la composizione originaria, di fondere oiani distinti, di esplorare gli angoli più remoti dei pensieri e dei sentimenti, di sviluppare la superficie nello spazio, di unire il sistema al caso, di creare un'opera perenne eppure, nonostante tutto, liberamente variabile, che dovrebbe

nel ciclo di oggetti *Růže* [Rose, 1962], che, in una recensione pubblicata in occasione della mostra di Novák nella Galleria Schwarz, sono stati giustamente descritti come "la lacerazione di carte diverse, di giornali, di libri, di registri, ricomposte poi in un ordine eccitato e al tempo stesso tenerissimo. In questo modo la poesia, che per Novák è stata sino al 1960 uno strumento di tradizione, assume l'aspetto di un evento plastico, che muovendo dal proprio materiale, testi, alfabeti, grafismi, elabora incessantemente nuove forme di materializzazione"⁵⁵ [L. Novák, *Růže*, inizio anni Sessanta, fig. 11]. Nel corso degli anni la partecipazione del materiale alla dimensione artistica della sua opera ha cominciato a manifestarsi anche nell'originalità delle modalità di creazione dei collage scoperte. Alle più famose appartengono la tecnica dell'*alchimage* (1962–64) e del collage chimico, variante creativa di collage distruttivo che altera la struttura della riproduzione del quadro e dunque il suo significato [L. Novák, *Les dansens? Les fantômes?*, 1974, fig. 12]. Negli anni Settanta-Ottanta Novák ha poi sviluppato la sua tecnica personale del *froissage*, ossia dello *sgualciage* interpretato, in cui attraverso il disegno traccia i contorni delle rughe della carta accartocciata [L. Novák, *L'homme grenouille*, 1974, fig. 13], e, attorno alla fine degli anni Ottanta, quella del *veronage*, nata proprio in occasione di una sua visita in Italia.

E visto che il caso ha ricoperto nell'opera di Novák un ruolo importante fin dall'inizio, anche alla base della nascita di questa nuova serie di collage c'è un avvenimento casuale, avvenuto a Verona nel 1989. L'episodio è stato descritto da Jiří Valoch: "nella primavera del 1989 si è recato a Třebíč Francesco Conz, editore e collezionista, particolarmente interessato agli artisti del movimento Fluxus, agli autori di poesia visuale e ai rappresentanti del lettrismo. Nel giugno dello stesso anno è stato lui a invitare l'artista a Verona, chiedendogli di sfruttare il soggiorno italiano anche per lavorare. Il metodo del *froissage* è piuttosto lento e oltretutto Novák

neppure soffrire d'invecchiamento, perché la sua propria storia diventa parte di se stessa", J. Machalický, "Novák: avventure infinite, incontri magici", *Ladislav Novak*, Orvieto 1999, p. 8.

⁵⁵ *Ladislav Novák. Il Surrealismo Eretico* [Galleria Schwarz, 5.7.–30.9.1974], Milano 1974. Si veda anche la recensione "Ladislav Novak. Galleria Schwarz", pubblicata dalla rivista *Panorama* l'11 Luglio del 1974 e riprodotta come facsimile nel libro *Arturo Schwarz*, op. cit., p. 557.

voleva realizzare in un ambiente così nuovo qualcosa di nuovo... Il risultato sono i *veronage*, denominati, a differenza delle altre tecniche da lui elaborate, non dal tratto saliente del metodo utilizzato, ma secondo il luogo che ne aveva stimolato la nascita⁵⁶. Praticamente si tratta di macchie di inchiostro di china, in cui il nero rappresenta contemporaneamente, oltre alle sfumature del rosso e del grigio, tutti gli altri colori. Le macchie venivano poi gettate su una superficie umida e l'artista ne determinava il significato con altri interventi (sotto forma di disegni o di collage) che davano vita a simpatiche figure fantastiche. La tecnica del *veronage* ha significato anche la rivalutazione dei vecchi lavori di Novák con la china ed è stata utilizzata anche nei disegni realizzati proprio l'anno dopo aver scritto (cosa certo non casuale) un lungo testo dedicato a Jackson Pollock (1961)⁵⁷. Questa poesia concreta, *Immaginaria biografia di Jackson Pollock*, è stata pubblicata in italiano nella traduzione di Mariana Poggi, che ha dedicato all'attività artistica di Novák nel 1976 una tesi di laurea diretta da A.M. Ripellino⁵⁸. Nel settembre del 1977 ha curato un numero speciale della rivista *Tau/ma* (che avrebbe poi pubblicato anche testi di Kolář), che conteneva una scelta di testi di Novák (*Testi 1961–1976*), alcuni dei quali pubblicati per la prima volta in assoluto: oltre alla poesia citata si trattava del ciclo *Nove disegni interpretati*, in cui viene infatti interpretata una forma lineare organica, i cui punti segnalati aiutano a descriverne il continuo movimento immaginario, e altri testi⁵⁹.

Uno dei motivi per cui Pollock ha così affascinato

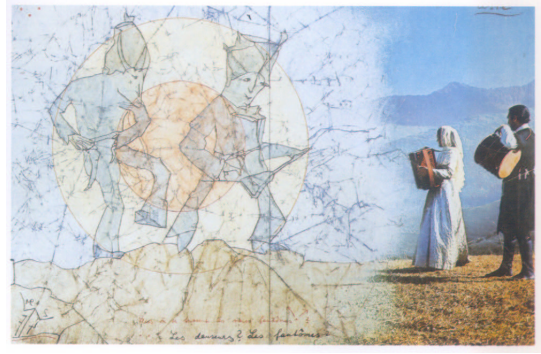


Fig. 12. L. Novák, *Les dansens? Les fantômes?*, 1974

Novák è stato naturalmente il suo metodo automatico che ha sfruttato elaborando la tecnica del *disegno topologico*, in cui vale la regola che la linea non si può mai incrociare (e questo anche all'aperto su elementi naturali). In seguito, sfruttando un principio simile, sono nati anche i cosiddetti *testi topologici*, che, partendo dall'aspetto grafico di una parola scritta, ne sottolineavano anche il significato semantico (il disegno poteva poi, in alcuni casi, accentuare la qualità sonora dei singoli suoni)⁶⁰. Allo stesso tempo lo interessavano anche il processo di utilizzo del corpo nella nascita dell'opera d'arte: in un dettagliatissimo studio, uscito per la prima volta in italiano, francese e inglese, nel catalogo della mostra di Novák organizzata da Schwarz, Jindřich Chalupecký ha infatti scritto che “il rimedio più efficace contro la degenerazione del surrealismo (e di tutta una parte dell'arte contemporanea), contro l'ermetismo dotto e l'esclusivismo accademico è per Novák la sua concezione attiva della poesia e dell'arte che, secondo lui, sono fondamentalmente attività sensuali e materiali. Il solo vero medium dell'arte è il corpo umano. Il corpo è il mio universo e, inversamente, l'universo è il mio corpo: il corpo è la mia vera trascendenza. L'arte restituisce all'uomo il mondo e l'uomo a se stesso”⁶¹. Chalupecký, che in quegli anni era diventato il più ricercato interprete dell'opera di Novák, ha rimarcato nei suoi testi soprattutto il coinvolgimento nella sua opera della corporeità, cosa che si è manifestata in molti modi diversi. Uno di essi era costituito da una sorta di istruzioni, in

⁵⁶ *Proměny Ladislava Nováka*, Praha 2002, p. 62 (testo introduttivo di J. Valoch).

⁵⁷ L. Novák, *Pocta Jacksonu Pollockovi*, Praha 1966. L'autore ha scritto anche due composizioni poetiche intitolate “Imaginární život J.P.” [La vita immaginaria di J.P.] e “Obrazy J.P.” [I dipinti di J.P.].

⁵⁸ “Fiktivně reálný a reálně fiktivní rozhovor s Ladislavem Novákem v prostoru mezi Třebíčí, Turnovem a Prahou na rozhraní podzimu 1994 s použitím autorových autentických citací při hledání souřadnic jeho ztroskotání”, *Ladislav Novák*, Ústí nad Labem – Praha – Liberec – Brno – Cheb – Hradec Králové – Turnov 1994, non paginato.

⁵⁹ Questo numero monografico (“Ladislav Novák. Testi 1961–1976”, *Tau/ma*, 1977, 4) conteneva “Immaginaria bibliografia di Jackson Pollock” [1961], pp. 3–22; “Nove disegni interpretati” [traduzione italiana e reprint del testo ceco “Devět interpretovaných kreseb”, 1967], pp. 23–32; “Grande poema marino – ovvero – gocce in cappucci di plastica” [1968], pp. 35–38; “Le cerimonie nere” [1976], pp. 39–44; “Certamente” [1976], pp. 45–46. La rivista *Tau/ma*, diretta da A. Maramotti, C. Parmiggiani a M. Diacono, veniva pubblicata a New York, Bologna e Roma con una tiratura di 500 copie.

⁶⁰ Novák ha realizzato una serie di “azioni” nella natura a partire dagli anni 1969–1970 e poi in tutto il decennio successivo.

⁶¹ J. Chalupecký, “Il surrealismo eretico di Ladislav Novák”, *Ladislav Novák*, Milano 1974, pp. 14–15. Questo catalogo, che riproduceva 90 opere in bianco e nero e 4 a colori, rappresenta anche la prima consistente monografia di Novák in assoluto.

base alle quali il lettore può da solo realizzare qualcosa che somiglia da vicino alle "azioni". A partire dal 1964 è nato ad esempio il ciclo *Básně pro pohybovou recitaci* [Poesie per recitazioni mobili], che sono orientate verso le possibilità del corpo umano e rappresentano le descrizioni di progetti da realizzarsi spazialmente. Spesso si tratta naturalmente di descrizioni assurde, provocatorie e che contengono al proprio interno una notevole dose di humor, come possiamo verificare nel caso dei *Návody, jak se chovat před obrazy* [Istruzioni su come ci si deve comportare davanti ai quadri]:

Davanti alla Monna Lisa di Leonardo
in un pesante scafandro da sommozzatore della fine del secolo scorso attraverso una finestrella svitata nell'elmo spingi fuori il corno e suona *halal*⁶².

Oltre alla descrizione in se stessa, questo tipo di testi esprime un netto spostamento nella concezione di Novák dell'opera d'arte. Oltre alla struttura assoluta dell'opera, rappresentata dalla linea dei collage, si manifesta parallelamente una forma relativa dell'opera, la cui qualità ed esistenza sono influenzate in misura determinante dalla partecipazione attiva dello spettatore (in questo caso del lettore). Questo principio dell'attività di Novák è sempre stato indirizzato verso la ricerca di un arricchimento delle possibilità di comunicazione tra gli uomini: in modo molto marcato ciò si è manifestato nel suo interesse nei confronti della qualità fonica dei suoi esperimenti. A questo punto è necessario rimarcare che l'orientamento di Novák verso la problematica del suono e l'inizio della sua passione per la poesia orale sono stati profondamente influenzati dalla conoscenza dei versi onomatopeici degli indiani e degli eschimesi, pubblicati attorno alla metà degli anni Cinquanta, e dallo studio dell'alterazione delle strutture linguistiche da parte dell'avanguardia (come nel caso della poesia onomatopeica). Naturalmente una delle principali fonti d'ispirazione era stata per lui la traduzione ceca delle *Parole in libertà* (1916) di F.T. Marinetti⁶³: come ha scritto lo stesso Novák nell'unico testo che in ceco ha dedicato alla poesia sperimentale italiana, "l'Italia settentrionale è in sostanza la culla della poesia moderna, anche se non è l'unica culla. Già prima della prima

guerra mondiale lì era esploso il futurismo, in cui – come dimostrano i manifesti di Marinetti – erano già contenute come in un seme quasi tutte le più importanti tendenze dell'attuale poesia sperimentale: la poesia visuale, la poesia fonica, la metaforicità, la scrittura automatica, la simultaneità. . . e in quest'elenco potremmo continuare ancora a lungo"⁶⁴.



Fig. 13. L. Novák, *L'homme grenouille*, 1974

Ma naturalmente il suo interesse dipendeva soprattutto dai legami con l'arte internazionale di quegli anni. L'Italia settentrionale Novák l'avrebbe infatti visitata diverse volte: e la prima volta nel 1968 (come tappa di un viaggio nei Balcani), poi nel 1971, 1973, 1989 e molte volte nel corso degli anni Novanta, quando ha preso ripetutamente parte agli incontri organizzati dagli autori della poesia visuale. Il suo legame con l'Italia è stato descritto dallo stesso artista nel modo seguente: "quando sono in Italia, caro amico, allora *sono*. Quando sono a Brno non sono del tutto sicuro se veramente sono: nemmeno qui a Třebíč, nemmeno a Vienna, nemmeno a Francoforte, oppure. . . In Italia però di solito sono, per dire la verità non così spesso, ma sono. Fino alla mania, alla mania"⁶⁵. Nel corso delle manifestazioni e dei concerti italiani, che avevano spesso il carattere di esibizioni pubbliche, venivano presentati gli esperimenti di *poesie foniche uditive*, che utilizzano gli aspetti fonici della lingua e sono basate soprattutto sull'oralità dell'esecuzione. Il modo in cui Novák ha sfruttato a modo suo la formula della poesia fonica è testimoniato dalle poesie che analizzano la struttura fonetica della lingua e dalle sue esibizioni, alcune delle quali sono state a suo tempo registrate su supporti magnetofoni-

⁶² L. Novák, *Receptář*, Praha 1992, p. 45. Si tratta di una scelta delle tante istruzioni per l'uso composte da Novák.

⁶³ La traduzione ceca era stata pubblicata in una bella edizione di lusso, F.T. Marinetti, *Osvobozená slova*, Praha 1922.

⁶⁴ L. Novák, "Konkrétní poezie v Itálii", *Impuls*, 1966 (I), 9, p. 702.

⁶⁵ Idem, "Le macchie gagnolanti", *Metek*, 2001, 3, p. 38.

ci⁶⁶. L'artista ceco "lavora soprattutto sulla voce e cerca di evitare che sia la tecnica del magnetofono a lavorare per lui"⁶⁷ e una dimostrazione indiretta dell'ingresso del proprio corpo nell'"esecuzione" conferma che questo tipo di poesia visuale è pensato non tanto per l'orecchio quanto per l'occhio. In questo modo Ladislav Novák faceva partecipare a queste *performance* il suo corpo con gesti, movimenti e smorfie, come si può vedere sulle fotografie (di un periodo successivo) che si sono conservate⁶⁸. Naturalmente questo tipo di esperimenti "intermediali" della poesia visuale caratterizzano anche altre forme artistiche, come ad esempio tutte quelle manifestazioni teatrali basate sulla combinazione di parole, vocali, consonanti, sospiri e rumori che hanno caratterizzato la sperimentazione della Nuova musica. Parlando di questi fenomeni del resto ci siamo già più volte venuti a trovare in stretto rapporto con questo importante movimento che si riprometteva di sovvertire e distruggere la suddivisione tradizionale dell'arte in comparti stagni non comunicanti.

V. IL PRINCIPIO MUSICALE

La questione della "sonorità" dell'opera ci obbliga a tornare brevemente a Kolář, della cui opera non a caso è stato detto "che moltiplica immagini come onde sonore"⁶⁹. Con la sua opera l'artista ceco ha alterato non soltanto la concezione tradizionale della poesia e dell'arte figurativa, ma allo stesso tempo ha anche indagato quella zona di confine compresa tra la poesia e il suono. Il suono riprodotto ha infatti attirato la sua attenzione tanto quanto la riproduzione delle opere d'arte. Nei non troppo noti *grammoggetti* e nella sua *grammopoesia*, in cui si può ascoltare "una musica con interruzioni, rotta, incollata, sgualcita, bruciata, musica rattoppata...

perfino musica di sculture"⁷⁰, Kolář si è decisamente avvicinato agli sforzi sperimentali della Nuova musica⁷¹. I suoi temi musicali sono comunque realizzati sia sotto forma di oggetti "muti" che sotto forma di alcuni collage musicali, che naturalmente non hanno una vera e propria dimensione sonora, ma si limitano a presentare le sensazioni musicali dell'autore agli occhi dello spettatore. Anche se in realtà si è concentrato soprattutto sull'aspetto visuale, apparentemente è quindi arrivato a conclusioni analoghe a quelle di Ladislav Novák, che con la sua poesia fonica ha studiato soprattutto l'aspetto sonoro delle parole.

Alla variante visuale di questo tipo di creazione artistica indirizzata verso gli aspetti musicali si è però dedicato in Boemia soprattutto un altro artista che ha avuto un legame piuttosto stretto con l'Italia e che rappresenta un tipo molto diverso (e molto più provocatorio) di intellettuale rispetto all'approccio (anti)razionalista di Kolář e umoristico e giocoso di Novák. Milan Knížák (1940), oggi figura pubblica ben nota ed estremamente controversa, ha lavorato molto, soprattutto negli anni Sessanta, sulla decostruzione della musica. Quest'artista intermediale e multimediale, che è stato a Praga uno dei primi sostenitori dell'azione individuale e ha fatto parte del movimento internazionale Fluxus come "chairman Fluxus East"⁷², ha iniziato attorno al 1963 a lavorare con i dischi e a "manipolarli nei modi più diversi". Rallentando e accelerando la composizione originaria la trasformava in una cosa diversa: "nel 1965 ho iniziato a distruggere i dischi: li graffiavo, bucavo, spezzavo. Facendoli suonare (cosa che distruggeva le puntine del grammofono e i grammofoni stessi) nasceva una musica completamente nuova. Inattesa, straziante, aggressiva e umoristica [...] Ho poi sviluppato ulteriormente questo metodo. Ho iniziato a incollare i dischi, a dipingerli, a bruciarli al fuoco, a tagliarli, a incollare parti di dischi

⁶⁶ RegISTRAZIONI della sua poesia fonica sono state pubblicate in diversi dischi (a partire dal 1969), una è stata pubblicata con nella nota raccolta *Futura. Poesia sonora*, Milano 1978 ed è disponibile all'indirizzo <<http://www.ubu.com/sound/novak.html>>.

⁶⁷ B. Grögerová, "Fónická poezie", *Impuls*, 1966 (I), 6, p. 471.

⁶⁸ Negli anni Ottanta e Novanta Sarenco ha diretto a Illasi nei pressi di Verona il centro Domus Jani, dove si incontravano regolarmente artisti di tutto il mondo. Le fotografie di Novák, tratte da queste performance, sono state realizzate da F. Garghetti, *Fotolampo. Le performances dei poeti. Fotografie di Fabrizio Garghetti*, Milano 1998 (il catalogo contiene testi di J. Blaine, D. Carugati, G. Dorfler, F. Leonetti e Sarenco). Sono presenti anche fotografie di J. Kolář, M. Knížák, K. Trinkewitz.

⁶⁹ Dal testo introduttivo di Janus al citato volume *Jiří Kolář*, Milano 1981, non paginato.

⁷⁰ J. Kolář, "Grammopoesie, Grammoggetti", *Jiří Kolář*, Milano 1986, p. 87.

⁷¹ Sulla situazione ceca della Nuova musica e i tentativi "intermediali" degli anni Sessanta si veda la sezione "Zvuk, hudba" nel catalogo *Akce, slovo, pohyb, prostor. Experimenty v umění šedesátých let*, a cura di V. Havránek, Praha 1999, pp. 270–299.

⁷² Nei suoi testi memorialistici Knížák scrive che alcuni suoi lavori lo avvicinavano alle attività degli artisti del Fluxus, ma che per il resto "il mio lavoro partiva da un altro luogo e andava in un'altra direzione e spesso non aveva niente in comune con le attività del Fluxus", M. Knížák, *Cestopisy*, Praha 1990, pp. 112, 128.

diversi e così via, tutto ciò per raggiungere la massima diversità sonora". Uno di questi dischi lo ha prodotto nello stesso anno come *multiple samizdat* ("edizioni" Aktual), ma "ho l'impressione che non l'ha comprato nessuno, e costava solo 10 corone. Negli anni Settanta mi è venuto a trovare Giancarlo Politi, della rivista Flash Art, e si è portato i dischi in Italia. Lì Gino di Maggio li ha pubblicati"⁷³ [M. Knížák, *Destruovaná deska*, fine anni Sessanta, fig. 14].



Fig. 14. M. Knížák, *Disco distrutto*, fine anni Sessanta

A partire dalla fine degli anni Sessanta Knížák ha sviluppato ulteriormente i suoi interventi meccanici sulle incisioni musicali, arricchendone il principio musicale-artistico. Mentre l'artista ceco iniziava a lavorare anche sulle note stampate, i suoi dischi distrutti si sono ben presto trasformati in oggetti artistici. Attività molto simili a queste (e alla poesia visuale) possono essere considerati anche tutti gli esperimenti legati alla *grafica musicale*⁷⁴: il significato visuale-grafico del suono, a volte creato con l'aiuto di note scritte, a volte come una partitura disegnata che aspettava di trovare una realizzazione musicale (ma a volte realizzarlo era del tutto impossibile), è stato il punto di partenza dell'immaginazione di molti artisti (oltre a Milan Grygar, andrebbero nominati almeno Karel Adamus, Aleš Lamr, Jan Steklík, Jiří Valoch e Václav Vokolek). Un principio simile è stato espresso anche da Kolář nelle sue *Partitury*, nate "solo dopo aver ascoltato un'opera, fosse essa un'opera d'arte, naturale oppure spontanea, oppure come trascrizione di tutto ciò che in me queste composizioni suscitavano e che a un uomo distratto in certi momenti può venire in

mente"⁷⁵ [J. Kolář, *Disegno melodico*, 1959, fig. 15].

Il movimento radicale Fluxus, attivo dai primi anni Sessanta fino alla fine del decennio successivo, è stato l'ultimo esempio di un gruppo organizzato secondo il modello delle avanguardie storiche, con ramificazioni a livello internazionale, che ha cercato di mettere in crisi gli stereotipi e le tradizioni. Grazie ai suoi molteplici procedimenti aperti l'arte doveva semplificarsi sia per gli artisti che per i fruitori, perché grazie alla sua tendenza sociale il "recipiente" può facilmente partecipare alla nascita e all'esistenza dell'opera "d'arte". Grazie alla sua apertura ai mezzi espressivi e al motto "tutta la nostra vita è arte", le attività dei suoi membri si sono aperte ad altri settori artistici e hanno cercato di superare le barriere dei singoli campi artistici. Uno degli esempi più chiari di questo superamento è dato dai procedimenti musicali dalle spiccate caratteristiche figurative grazie ai quali Knížák ha preso parte all'attività del gruppo.

L'attuale autoritario direttore della Galleria nazionale di Praga ha più volte visitato, a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, un interessante centro del movimento che, accanto a Milano (dove viveva il collezionista delle sue opere Gino di Maggio, che in seguito avrebbe creato la Fondazione Mudima), prosperava soprattutto in Veneto: "ma l'Italia settentrionale è davvero un posto piuttosto speciale negli annali dei modi in cui Fluxus è riuscito a progredire dai primi anni Sessanta alla metà degli anni Novanta. Il Veneto, peraltro, rappresenta una parte cospicua di questa storia curiosa e in particolare l'Archivio Conz"⁷⁶. Questo archivio, che all'inizio degli anni Sessanta si trovava a Cittadella e poi si è trasferito ad Asolo e più tardi a Verona, era composto da raccolte di fotografie, documenti e opere d'arte, raccolti dal già citato Francesco Conz ed era incentrato soprattutto sugli artisti appartenenti al movimento Fluxus, all'azionismo viennese, al Wiener Gruppe, alla poesia visiva e al lettrismo. Come testimonia anche un passaggio del suo diario del 1979-1980, sfruttando l'appartenenza a questi circoli, Knížák ha raggiunto una certa notorietà anche in Italia: "vado in Italia. È l'inizio

⁷³ M. Knížák, *Písňě kapely Aktual*, Praha 2003, pp. 29-30. Il disco sarebbe stato pubblicato dalla Broken Music di Milano.

⁷⁴ Si vedano ad esempio "Partitury. Grafická hudba, fónická poezie, akce, parafráze, interpretace", *Jazzpetit*, 1980, 3, a cura di J. Valoch; e P. Kofroň, "Česká Nová hudba šedesátých let", *Akce*, op. cit., pp. 276-291.

⁷⁵ J. Kolář, "Partitury", *Slovník metod. Okřídlený osel*, Praha 1999, p. 142.

⁷⁶ H. Martin, "Asolo e dintorni: un viaggio attraverso l'Archivio Conz", *Fluxus: una storia veneta. Fluxus nel Veneto*, Bassano del Grappa 1995, non paginato. In ambito ceco si vedano gli accenni a questa importante figura in B. Grögerová - J. Hiršal: "Sběratelství po italsku", *Literární noviny*, 1992 (III), 24, p. 11.

di giugno e ho paura /di un attacco d'asma/. Giustificata. La casa di Francesco Conz, che mi vuole pubblicare un portfolio, un *multiple*, e così via, è bellissima, ma si trova su una montagna fantastica piena di fiori, alberi e vino. tutta questa bellezza in questo periodo dell'anno mi uccide. È probabilmente una condanna. Tutto ciò che più mi piace, mi viene negato. Non sono uscito per niente di casa e ho lavorato in modo da finire presto e poter tornare a casa⁷⁷.

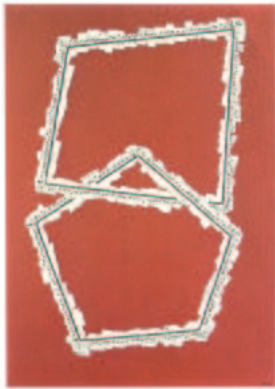


Fig. 15. J. Kolář, *Disegno melodico*, 1959

Negli anni 1973–1979 si sono tenuti ad Asolo una serie di incontri di carattere privato e pubblico e lo stesso Conz ha scritto una volta che “Asolo... per anni fu la scena di un happening costante. Era un luogo per happenings o eventi o rituali moderni⁷⁸”. Alle manifestazioni di questo tipo, una sorta di primo passo verso l'happening, appartenevano anche le esibizioni dei poeti fonici della poesia visuale⁷⁹, che sono state più volte sede di appassionate (e di tipo quasi rituale) creazioni foniche, che suscitavano le reazioni più disparate, come testimonia per esempio il giudizio negativo di Jiří Kolář nei confronti dei “cabarettisti⁸⁰”: “attirandomi lo scherzo di tutti i poeti fonici ho sostenuto che tutta la poesia fonica, se non vuole finire in un crampo, deve cercare

di finire in partiture che permettano il lavoro dei professionisti vocali e non dei narcisisti vocali (ogni volta che ho sentito dei poeti recitare le proprie creazioni mi è sempre venuto da vomitare)⁸¹. Proprio come per questi artisti, oltre al materiale linguistico, facevano parte della rappresentazione anche i rumori extralinguistici, i suoni e gli pseudo suoni, così anche gli artisti del Fluxus lavoravano nelle loro composizioni musicali con mezzi capaci di produrre suoni non tradizionali, ai quali aggiungevano naturalmente, oltre alle grida, anche i colpi, gli applausi e i fischi: il musicista d'azione Giuseppe Chiari, ad esempio, fondava le sue “opere” sulle azioni sceniche e sulla manipolazione degli strumenti musicali, rinunciando a qualsivoglia forma tradizionale di accompagnamento musicale. La riflessione critica di Kolář peraltro trova una corrispondenza in una constatazione di Milan Knížák, che, nelle sue riflessioni su una musica che contenga “solo un minimo di suono o assolutamente senza suoni⁸²”, è arrivato alle stesse conclusioni dell'arte concettuale. Nei suoi appunti di viaggio scrive che “ho preso parte ad alcuni concerti-Flux, ho visto molte azioni, mostre, progetti e così via. Mi è rimasto un senso di disgusto, di insensatezza, di volgarità. Molte delle cose che vengono presentate, non sono in grado di presentare se stesse, possono aver luogo soltanto nella mente, e possiamo renderci conto della reale esistenza di tutto ciò nel corso della quotidianità. Durante la rappresentazione su un palcoscenico oppure durante una presentazione in una galleria molte cose /?/ si riducono a una sorta di teatro amatoriale, all'improvviso /anche troppo all'improvviso / inutile⁸³”.

VI. IL PUNTO DI VISTA LETTERARIO

Anche se si tratta di una corrente che appartiene a tutti gli effetti alla poesia sperimentale letteraria, non esiste una definizione univoca di poesia visuale. Per questo motivo vale la pena osservare più da vicino l'opera di coloro che sono stati in Boemia i pionieri dello sperimentalismo (nonché figure attive anche nel dialogo internazionale che ha caratterizzato questo movimento). I poeti Bohumila Grögerová (1921) e Josef Hiršal (1920–2003) hanno lavorato, fin dall'inizio degli anni

⁷⁷ M. Knížák, *Cestopisy*, op. cit., p. 123.

⁷⁸ Tra gli artisti ospitati da Conz si possono nominare Brian Buczak, Philip Corner, Al Hansen, Geoff Hendricks, Jon Hendricks, Dick Higgins, Joe Jones, Takehisa Kosugi, Milan Knížák, Alison Knowles, Walter Marchetti, Peter Moore, Charlotte Moorman, Michael Morris, Nam June Paik, Takako Saito, Carolee Schneemann, Daniel Spoerri, Bob Watts, Emmett Williams. Si veda H. Martin, “Asolo”, op. cit., non paginato.

⁷⁹ Alle iniziative ispirate dal modello Fluxus appartengono naturalmente anche i progetti per “azioni fisiche” nella natura di L. Nováka e il già citato uso del corpo nell'arte figurativa e nella poesia, J. Chalupický, “Happening a spol.”, *Sešity pro literaturu a diskusi*, 1969, 33, p. 14; Idem, *Cestou necestou*, Jinočany 1999, p. 97.

⁸⁰ J. Kolář, *Odpovědi*, op. cit., p. 60.

⁸¹ M. Knížák, *Cestopisy*, op. cit., p. 142.

⁸² K. Nábělek, “Medialita, intermedialita a tvorba Milana Knížáka”, *Akce*, op. cit., p. 324.

⁸³ M. Knížák, *Cestopisy*, op. cit., p. 128.

Sessanta, su strutture poetiche non tradizionali, nuove e, come si diceva nella terminologia dell'epoca, "sperimentali". Nell'ambito di un'intensa attività traduttoria, nel 1967 hanno preparato un'ampia edizione di scritti, soprattutto teorici (manifesti, programmi e saggi), suddivisi in tre volumi (in cui i lavori teorici erano separati dai "prodotti estetici")⁸⁴ che avrebbero rappresentato la maggiore raccolta dedicata alla poesia sperimentale mondiale dell'epoca in assoluto e che avrebbero influenzato in modo decisivo il clima culturale cecoslovacco degli anni successivi⁸⁵. Il terzo volume di questa trilogia, che conteneva un'antologia della poesia sperimentale, era dedicato principalmente al periodo 1953–1966, ma non mancavano nemmeno gli esempi tratti dalla poesia precedente⁸⁶, e in essa erano naturalmente rappresentati anche gli autori italiani di poesia visuale. Oltre a tre poesie di Carlo Belloli, il primo autore italiano di poesie concrete, in modo molto esplicito si rifletteva nella suddivisione del volume la duplicità sottesa a tutte le opere della poesia visiva italiana: da una parte il gruppo rappresentato da Achille Bonito Oliva, Lamberto Pignotti, Piero Taverna e Guido Ziveri, che creava soprattutto collage incollati, fatti di combinazioni di pubblicità e frammenti di frasi, a cui non mancava una buona dose di polemicità, dall'altra un gruppo molto diverso di autori, rappresentato da Nanni Balestrini, Adriano Spatola, Arrigo Lora-Totino e Franco Verdi, che si caratterizzava per una più concreta tendenza tipografica. Alla linea più concettuale si avvicinava, con la sua poesia *Pagina come coscienza*, Ugo Carrega, a sua volta importante figura editoriale soprattutto sulle pagine della rivista *Tool*⁸⁷. Naturalmente esempi della contemporanea poesia italiana venivano regolarmente presentati anche in altre sedi (soprattutto dalle riviste

ste Světová literatura e Sešity pro mladou literaturu), ed esistevano anche antologie che presentavano i più giovani poeti italiani raccolti prima nel Gruppo 63⁸⁸ e successivamente nel Gruppo 70⁸⁹.

Alla letteratura sperimentale B. Grögerová e J. Hiršal non si dedicavano però naturalmente soltanto dal punto di vista traduttorio e teorico, ma anche come autori inventivi, sistematici e piuttosto fertili. Negli anni 1960–1962 hanno prodotto in ambito ceco una delle prime raccolte in assoluto della cosiddetta poesia "artificiale"⁹⁰ e gli hanno dato il titolo *JOB-BOJ* [Il lavoro di Giobbe]⁹¹. Ideato "come sempre" da Hiršal⁹², il libro manifesta una chiara ispirazione ceca, visto che, come hanno scritto nella postfazione, l'intenzione era quella di "mettere alla berlina l'assurdità delle frasi e della senilità di un certo tipo di forme romantico-poetiche, sopravvissute dal passato al presente"⁹³. A testimonianza di rapporti particolarmente intensi, sei testi della serie, pensati non soltanto per la fruizione visiva, sarebbero stati pubblicati (in ceco con un "glossario"), prima ancora che in Boemia, dalla rivista *Antipiugiù*. I "raggruppamenti di testi" di queste poesie, nell'intenzione degli autori, "tendono a descrivere un campo di interventi testuali condizionato dall'esistenza degli 'oggetti' [...] prescindendo dalle forme 'assolute', dalle comunicazioni 'impossibili' (ritratti, cerniera lampo, rovesciare la manica)". Nell'introduzione al numero veniva poi brevemente commentato anche il testo *Obracet rukáv naruby* (tradotto in modo non proprio brillante come

⁸⁸ Nel 1993 si è tenuto anche a Praga un congresso dedicato a questo gruppo, *Il Gruppo 63 a Praga / Skupina 63 v Praze. 1963–1993*, a cura di V. Mikeš, Praha 1993.

⁸⁹ *Přerušný ráj. Antologie moderní italské poezie*, a cura di V. Mikeš, Praha 1967.

⁹⁰ La lezione *O poezii přirozené a umělé* [La poesia naturale e la poesia artificiale] è stata letta da J. Hiršal il 12 dicembre del 1963 nel Club degli artisti figurativi Mánes a Praga. Si occupava soprattutto dei metodi della creazione della poesia artificiale e citava testi di Kolář, Grögerová-Hiršal e Novák, J. Hiršal, "O poezii přirozené a umělé", *Impuls*, 1966 (I), 6, pp. 467–470 (riprodotto anche nel catalogo della mostra *Báseň, obraz, gesto, zvuk. Experimentální poezie 60. let* [Památník národního písemnictví, 10.3.–2.6.1997], Praha 1997, pp. 7–14).

⁹¹ Il titolo è ottenuto dalle iniziali dei propri nomi ("Josef-Bohumila" e "Bohumila-Josef"), J. Hiršal – B. Grögerová, *JOB-BOJ*, Praha 1968.

⁹² J. Hiršal – B. Grögerová, *Let let*, op. cit., II, Praha 1994, p. 86. La citazione proviene dalla già citata trilogia autobiografica scritta a quattro mani dai due diversi anni dopo, che rappresenta un'eccezionale testimonianza sugli avvenimenti culturali e politici dell'epoca e chiarisce molti episodi degli anni 1952–1968.

⁹³ J. Hiršal – B. Grögerová, *JOB-BOJ*, op. cit., p. 129.

⁸⁴ J. Hiršal – B. Grögerová, "Doslov", *Experimentální poezie*, op. cit., p. 252.

⁸⁵ *Slovo, písmo, akce, blas. K estetice kultury technického věku. Výběr esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny XX. století*, a cura di J. Hiršal – B. Grögerová, Praha 1967; M. Bense, *Teorie textů*, a cura di J. Hiršal – B. Grögerová, Praha 1967; *Experimentální poezie*, op. cit.

⁸⁶ All'antologia della poesia della neoavanguardia mondiale doveva seguire una scelta della poesia concreta e visuale ceca, ma il volume, previsto per il 1969, non sarebbe potuto uscire (è stato poi pubblicato all'inizio degli anni Novanta), *Vrh kostek*, op. cit.

⁸⁷ Negli anni 1965–1967 sono usciti a Genova e Milano sei numeri di *Tool*, quaderni di scrittura simbiotica (redazione U. Caregga, L. Matti, R. Vitone): nel numero 3 si trovano testi di J. Hiršal, nel 5 di J. Kolář. I cosiddetti "tool-books" erano libri per bibliofili con tirature di circa 100 copie, ognuna delle quali aveva il valore di "originale".

“Girare dal rovescio”), che rispetto alle altre forme “originali” era composto da variazioni tipografiche della data in questione: “*Girare dal rovescio* è un gioco con una data – 18 agosto 1961 (scritta in una sola parola) – connessa alla nascita di JOB-BOJ”. Il senso ultimo dei testi era visto dagli autori come un tentativo di problematizzare “l’esperienza nel quadro del determinismo formale implicito nei procedimenti industriali” e di procedere a “una ‘verifica’ di intensità dei modi di essere”⁹⁴.

Come lascia trapelare buona parte dei testi della raccolta, il lavoro sulla lingua di molta della poesia sperimentale ceca si caratterizza anche, e questo in parte la differenza da quella di altri paesi, per il forte accento posto sull’aspetto morale dell’opera, come dimostrano anche diversi testi di una delle più famose figure della cultura ceca del XX secolo. Václav Havel (1936), autore di testi teatrali di grande successo, poi famoso dissidente e infine politico di primo piano, si è dedicato infatti nella prima metà degli anni Sessanta anche alla poesia e ha scritto diverse poesie grafico-concrete dall’evidente spirito provocatorio. Anche se la sua raccolta di tipogrammi più famosa, *Antikódy* (1964), si situa nelle vicinanze della poesia visuale, come spiega Sarenco, “questi Tipogrammi di Havel non hanno niente a che fare con la Poesia Concreta, non possono essere racchiusi in una formuletta. Sono degli straordinari trattati di vita, di felicità, di ironia corrosiva, sono del ‘rock and roll’ (come dice lo stesso autore)”⁹⁵. I tipogrammi di Havel, a differenza della corrente principale della poesia concreta, avevano una dimensione in più: “ogni volta usciva fuori a forza un contenuto a metà satirico”, descrive lo stesso futuro presidente della repubblica la sua tendenza critico-sociale con cui reagiva in ogni testo all’assurdità della sua epoca⁹⁶.



Fig. 16. M. Cihlář, *Francobollo Private Post*, 1984, coll. Archivio mail-art GAC

VII. SULLA VIA DELLA MAIL-ART

Gli anni Settanta e Ottanta sono coincisi per molti artisti e autori con l’impossibilità di pubblicare ed esporre in Cecoslovacchia le proprie opere e uno dei pochi modi per impedire la fine dei contatti con i colleghi e gli amici all’estero, e mantenere quindi rapporti con la loro opera, restava la posta. Nel campo delle attività artistiche non tradizionali, come era il movimento della poesia visuale, in questo periodo si è quindi sviluppata quella forma di comunicazione estremamente ramificata che si situa all’origine della *mail-art*⁹⁷. Dando così vita a quella fitta rete di corrispondenza internazionale che rappresenta uno dei veri fenomeni dell’epoca: “i creatori di poesia sperimentale costituivano una sorta di mafia mondiale”, ha scritto ad esempio Havel, che aggiungeva: “uno in Argentina, un altro nel Labrador e un altro ancora altrove, nei loro paesi non li conosceva nessuno, però si conoscevano tra loro, si sostenevano e si mandavano i rispettivi lavori”⁹⁸. Molti artisti ceki hanno preso parte attivamente a questo scambio di informazioni: detto in modo un po’ brutale, visto che non avevano la possibilità di portare avanti contatti personali, hanno cominciato a spedire all’estero nelle buste da lettera lavori di piccole dimensioni e spesso un po’ curiosi. L’interesse naturalmente non era univoco e anche alcuni esponenti della neoavanguardia italiana hanno reagito con interesse e sono rimasti in questo modo in contatto con gli sviluppi artistici nell’altra parte d’Europa, nonostante tutti gli ostacoli che gli venivano posti.

⁹⁴ “Josef Híršal e Bohumila Grögerová”, *Antipiugiù*, 1966, 4, non paginato (segue L. Novák). Un esempio è stato pubblicato anche sulla rivista *Modulo*, 1966, 1.

⁹⁵ Sarenco, “Sarenco per Vaclav”, *Vaclav Havel. Anticodici* [Palazzo dei Sette, 27.3.–6.6.1999], Orvieto 1999, p. 8. Già dagli anni Sessanta il suo nome viene comunque spesso citato accanto a quelli di Híršal, B. Grögerová, Novák e Kolář, ad esempio nel quaderno *Modulo* o in A. Spatola, *Verso la Poesia*, op. cit., p. 91.

⁹⁶ V. Havel, *Antikódy*, Praha 1993 (la citazione è sulla copertina); Idem, *Básně, Antikody* [Spisy I], Praha 1999, pp. 193–366 (per le note e il commento si vedano le pp. 391–400).

⁹⁷ J. Hůla, “Mail-art”, *Nová encyklopedie*, op. cit., I, pp. 468–469.

⁹⁸ V. Havel, *Antikódy*, Praha 1993 (la citazione è riportata sulla copertina).

Si tratta di legami che si sono manifestati non soltanto nell'attività editoriale ed espositiva, visto che non tutti potevano sempre prendere parte alle iniziative previste, ma anche attraverso l'acquisizione di diverse opere di artisti cechi in alcune collezioni private italiane, che in certi casi rappresentano centri di documentazione di significato mondiale nella rete internazionale della poesia visuale⁹⁹. Un centro eccezionale si è formato a Brescia attorno a una figura dalla fantasia illimitata e dall'approccio avanguardistico sia nell'arte che nella vita: Guglielmo Achille Cavellini ha cominciato a interessarsi all'arte moderna prima come collezionista, poi come organizzatore di avvenimenti culturali e ha infine ricoperto un ruolo importante anche come artista e figura ispiratrice. Originale è infatti il modo in cui ha provato a rispondere alle questioni poste dalle nuove modalità della comunicazione, della fruizione e della circolazione delle opere d'arte. È stato lui a dare inizio al progetto artistico delle "mostre a domicilio", nel corso delle quali venivano esposti libri d'artista spediti per l'occasione. In questo modo "apriva delle nuove vene di comunicazione che permettevano di superare le potenti barriere politiche che dividevano l'Europa degli anni Settanta e Ottanta. Per Cavellini l'arte era una corrente continua di scambio di informazioni a cui la critica ufficiale e il sistema di mercato non facevano altro che porre ostacoli. Osservava soffrendo l'imprigionamento della cultura nei pregiudizi e nel provincialismo" scrive Miroslava Hájek nel testo introduttivo alla sua mostra praghese¹⁰⁰. Sfruttando quest'arte "postale" ha così sviluppato intensi contatti con tutto il mondo artistico e nel suo archivio personale si trovano centinaia di "lettere", ora ordinate in "cartoni pieni d'arte", provenienti non solo dall'est d'Europa (soprattutto dalla Cecoslovacchia, Polonia e Ungheria), ma davvero da tutto il mondo. In particolare proprio tra la Boemia e l'Italia è riuscito a creare una reale via di comunicazione, come dimostrano i nume-

rosi testi inviati dagli artisti cechi Ladislav Novák, Karel Trinkewitz, J.H. Kocman oppure Jiří Valoch¹⁰¹. Questo invio di piccole opere e di lettere dall'alto contenuto artistico è continuato poi negli anni Settanta e Ottanta e ha coinvolto anche altri artisti, come dimostrano le frequenti citazioni dei tipici motivi di Cavellini (ad esempio il suo volto sorridente o l'adesivo verde, bianco e rosso). Così ad esempio l'oggi molto apprezzato e allora giovane grafico Michal Cihlár (1960) ha creato con la tipica tecnica ceca dell'incisione su linoleum una variante del tema dei francobolli e particolarmente riusciti sono due ritratti, uno dei quali rappresenta il volto sorridente di Cavellini, l'altro se stesso. In questo modo Cihlár ha reinterpretato in modo creativo e simbolico i francobolli in cui Cavellini si ritraeva sempre accanto a un artista molto famoso, come ad esempio Cézanne, Van Gogh, De Chirico... [M. Cihlár, *Francobollo Private Post*, 1984, coll. Archivio mail-art GAC, fig. 16].

Una situazione simile è riscontrabile anche nell'archivio privato di Franco Vaccari (Modena), un artista che lavorava soprattutto con i nuovi media e che negli ultimi anni ha esposto due volte le sue opere in Boemia¹⁰². All'epoca della congiuntura internazionale della *mail art* della fine degli anni Sessanta risale una serie di cartoline, lettere, collage e disegni, cioè di tutte quelle piccole forme artistiche che si ripromettono qualcosa di più della semplice esistenza e aspirano a una comunicazione simbolica di ciò che non è comunicabile, all'attualizzazione di un impossibile contatto reale. Tutta l'opera di Vaccari potrebbe peraltro essere caratterizzata come la ricerca di un ruolo attivo dell'arte nella comunicazione tra l'artista e lo spettatore, a partire dalla poesia *trovata* della prima metà degli anni Sessanta: "mi ripugnano tutti gli a-priori, simbolici o poetici che siano; troppo spesso funzionano come certi condimenti, buoni per tutti i piatti"¹⁰³. Nel suo archivio figurano,

⁹⁹ Questo mezzo di comunicazione si è rivelato di grande utilità anche negli incontri internazionali della neoavanguardia come ad esempio *Parole sui muri* (Fiumalbo in provincia di Modena, 1967 e 1968, organizzata da C. Parmiggiani a A. Spatola), B. Grögerová – J. Hiršal, *Let let*, op. cit., III, pp. 305–306. Avevano inviato le proprie opere Novák, Valoch, Kocman a Budík e personalmente avevano partecipato le sorelle Miroslava e Ivana Hájek, che sarebbero poi tornate in Italia anche in occasione della 11 giorni d'arte collettiva di Pejo in provincia di Trento (1969).

¹⁰⁰ M. Hájek, *Guglielmo Achille Cavellini* [Italský kulturní institut, 1.6.–15.7.2001], Praha 2001, non paginato.

¹⁰¹ Nell'archivio *mail art* GAC di Brescia sono presenti Pavel Borák, Michal Cihlár, Josef Hampl, Miroslav Klivar, Milan Magni, Jaroslav Pokorný, Karel Ševčík-Prax, Václav Vokolek. Ringrazio Piero Cavellini per avermi permesso di consultare l'archivio.

¹⁰² Franco Vaccari. *Esposizioni in tempo reale / Výstavy v reálném čase č. 28 – Cesta z Modeny na Klenovou (pro pět smyslů plus jeden navíc)* [23.5.–11.7.1999], Klatovy-Klenová 1999; Franco Vaccari. *Trilogia delle coincidenze* [Istituto italiano di cultura, 2.6.–2.7.2004], Praha 2004. Ringrazio Franco Vaccari per aver messo a mia disposizione tutte le informazioni necessarie sul suo archivio.

¹⁰³ F. Vaccari, "Dialogo con Franco Vaccari", Franco Vaccari. *Esposizioni*,

tra gli altri, i nomi di due autori cechi, Jiří Valoch e Jiří Hynek Kocman, due dei più attivi esponenti della *mail-art* ceca. Particolarmente numerose sono le lettere dell'artista di Brno Kocman (1947), un artista che lavora con la carta fatta in casa e con il concetto del libro d'artista, ma che più o meno dalla metà degli anni Settanta è stato intensamente attivo anche nell'ambito dell'arte postale come uno dei pionieri della cosiddetta *stamp-art*¹⁰⁴. A questo proposito, quando, all'inizio degli anni Settanta, Kocman ha preparato il suo libro di timbri d'artista *Stamp Activity*, ha chiesto anche a Vaccari di spedirgli il suo: "especially send me – beautiful stamp"¹⁰⁵. In questo modo Vaccari, che aveva "conservato anche le buste perchè mi aveva colpito la cura con la quale erano confezionate"¹⁰⁶, ha partecipato attivamente ai libri di Kocman *Stamp Archive* e *Stamp Card Register*. Una sorta di emblema della sua opera sono i piccoli fogli, che rispondono al formato della busta, su cui è stampato "remember me", "please, send me", "jhk – trade mark", "j.h. kocman – my activity report no" oppure "jhk – card for documntation of pure experiences" [J.H. Kocman, *Art-reservations*, 1971, coll. F. Vaccari, fig. 17].



Fig. 17. J.H. Kocman, *Art-reservations*, 1971, coll. F. Vaccari

Nella raccolta di Vaccari sono presenti anche lettere

op. cit., non paginato.

¹⁰⁴ Si veda P. Büchler, "K rukám J.H. Kocmana", *Ateliér*, 1997, 4, p. 3.

¹⁰⁵ La lettera è datata 7 dicembre 1972 ed è conservata nell'archivio F. Vaccari di Modena.

¹⁰⁶ Da una lettera di F. Vaccari all'autrice del 21 marzo del 2003.

di un altro dei maggiori rappresentanti cechi dell'arte orientata verso la linguistica concettuale, anche lui di Brno, Jiří Valoch (1946). In ambito ceco quest'ultimo è noto soprattutto come organizzatore di mostre non convenzionali¹⁰⁷, come autore di testi sulla storia dell'arte e come collezionista di opere d'arte, mentre all'estero si presenta, a partire dagli anni Sessanta, soprattutto come artista, come autore dotato di poetica originale che prende le mosse dalla poesia virtuale, dall'arte concettuale e dalla *minimal-art*¹⁰⁸. Ha cominciato creando una serie di poesie concrete-visuali, determinate soprattutto dalle possibilità ottiche e meccaniche della macchina da scrivere: "cerco di fare poesia partendo dai suoi elementi base, dai grafemi (o rispettivamente dai fonemi). Lo scopo è quello di creare una poesia intesa come artefatto puramente estetico. Non si tratta dell'autore, ma della poesia"¹⁰⁹. Sia che si tratti, soprattutto all'inizio degli anni Settanta, di opere esclusivamente linguistico-concettuali (spesso composte da un'unica parola), sia che si tratti di opere fotografico-concettuali, l'artista in esse procede verso la minimalizzazione e la smaterializzazione, che assumono un significato del tutto particolare: con queste opere infatti "il suo interesse si spostò dal materiale scritto e verbale alle possibilità semantiche del contesto 'naturale' del materiale rinvenuto a caso"¹¹⁰. Si tratta di problematiche che vengono rielaborate anche per mezzo della cosiddetta poesia fotografica, sviluppata in cicli di fotografie di strutture e materiali combinate con le parole che "semantizzano" un dettaglio preciso, il tempo o lo spazio. Questa concezione viene espressa in modo particolarmente pregnante nei suoi testi concettuali-minimalisti più radicali, com-

¹⁰⁷ J. Valoch ha organizzato ad esempio, alla fine degli anni Sessanta, la mostra *Tool etc.: poesia visiva italiana*, Brno 1969, e in tempi più recenti *Neúplné poznámky o českém poštovním umění. Keeping in Touch With Paper*, Galerie Na bidýlku, Brno 1988.

¹⁰⁸ Nel 1963 "dopo alcuni anni di tentativi poetici di tipo 'tradizionale' ha iniziato a occuparsi in modo più sistematico delle possibilità dell'applicazione estetica delle caratteristiche visuali del testo", J. Valoch, "Poznámky k práci", *Vrh kostek*, op. cit., p. 11.

¹⁰⁹ *Klub konkrétistů*, a cura di A. Pohribný, Jihlava 1997, p. 143. In campo internazionale Valoch ha esposto ad esempio i suoi *Typogramme* in una delle prime mostre italiane a cui ha preso parte un numero consistente di artisti cechi (J. Hiršal – B. Grögerová, J. Honys, J. Kolář; L. Novák), *Segni nello spazio* [Castello di San Giusto, 8.-31.7.1967], Trieste 1967 (nel catalogo testi di A. di Giacomo, C. Belloli, K. Katue, E. Isgrò, F. Mon, M. Anno Oberto, A. Spatola, F. Verdi).

¹¹⁰ J. Pavlík – A. Rossi, "Prefazione", *Jiří Valoch. Poesia visiva I*, a cura di L. Ori, Roma 1975, p. XVIII.

posti da unità spesso minime, isolate dal contesto, ma al tempo stesso semanticamente "aperte", come quando le parole *here* e *there* delimitano tipograficamente inizialmente lo spazio di una superficie vuota e in seguito lo spazio di installazioni testuali¹¹¹.

Tra gli altri centri attivi nel campo dei contatti poetico-visuali un posto di rilievo è occupato dal circolo della poesia concreta di Milano: il già citato Ugo Carrega (1935), artista, gallerista e collezionista, dopo aver fondato il Centro Suolo (1969)¹¹² e il Centro Tool (1971), che aveva lo stesso nome della già più volte citata rivista, ha trasformato quest'ultimo in un'istituzione destinata a diventare presto leggendaria, il Mercato del Sale (1972). Nominato in onore di Marcel Duchamp questo spazio si è fin dall'inizio caratterizzato per la sua apertura nei confronti delle nuove tendenze artistiche, tra le quali non mancava naturalmente la poesia visuale. Negli anni 1974–1988 alle attività espositive ha collaborato anche il collezionista-mecenate Paolo Della Grazia, che saltuariamente ha presentato la sua ricca collezione di poesie visuali provenienti da tutto il mondo, che comprendeva anche opere di M. Knížák, J. Kolář, L. Novák e J. Valoch¹¹³. Nel 1989 il suo noto Archivio di Nuova Scrittura si è reso indipendente e l'eccezionale significato della collezione è in fin dei conti testimoniato anche dalla recente cessione di tutto il materiale al neonato museo MART di Trento e Rovereto e al Museion di Bolzano, dove è accessibile al pubblico dal 1998¹¹⁴.

Già più volte sono risuonati in questo testo i giudizi di una figura che resta però avvolta da un alone di mistero, già a partire dal suo stesso pseudonimo: Sarenco. Si presenta come "Poeta e Mercante. Editore e Ambulante. Viaggiatore dello spazio. Specialista di

Arte Contemporanea Africana", e appartiene alle figure più originali della poesia visiva e rappresenta un esempio lampante di come questa ricerca linguistico-poetica possa, attraverso le sue maniere provocatorie, assumere una dimensione ideologica. Oltre alla sua opera artistica, in cui ha fuso insieme diverse riproduzioni (spesso si trattava di situazioni drammatiche) sotto forma di collage, attualizzandone spesso il significato politico con un testo sovrapposto, è stato anche uno dei più importanti organizzatori ed editori della poesia visiva italiana¹¹⁵. Come reazione alla rivista Modulo, negli anni 1968–1970 Sarenco ha pubblicato la rivista (accompagnata dall'omonima casa editrice) Amodulo (il secondo numero conteneva ad esempio opere di J. Valoch) e, negli anni 1971–1975, la rivista Lotta poetica (a partire dal 1982 come "nuova serie"), come parafrasi della rivista Lotta politica, a cui partecipava regolarmente Karel Trinkewitz (1931), "il 'collagista folle' di Praga" che nel 1979 si sarebbe poi trasferito ad Amburgo¹¹⁶ [K.Trinkewitz, *Dvě lahvičky s písmem*, anni Sessanta, fig. 18].



Fig. 18. K.Trinkewitz, *Due bottigliette con la scrittura*, anni Sessanta

¹¹¹ J. Valoch, *Study of identification*, Brno 1972. Uno dei cento esemplari è conservato nella raccolta di F. Vaccari, Modena.

¹¹² Il Centro Suolo guidato da U. Carrega ha organizzato a Brescia nel 1970 una grande mostra collettiva intitolata *La Poesia degli anni '70*, in cui hanno esposto le proprie opere V. Burda, J. Honys, J.V. Dušek, Grögerová – Hiršal, R. Kratina, J. Malina, L. Novák, E. Ovčáček, T. Rajlich, M. Urbásek a J. Valoch, *La Poesia degli Anni '70. Collezione Internazionale di Poesia Visiva* [Museo del Castello, 13.9.–10.10.1970], Brescia 1970 (il catalogo contiene i testi di Sarenco, "Prefazione", e di A. Pohribný, "Lettere nello spazio in Cecoslovacchia").

¹¹³ Si veda il catalogo della collezione P. Della Grazia – U. Carrega – V. Accame, *Archivio Della Grazia di Nuova Scrittura*, Milano 1989.

¹¹⁴ *Artword*, op. cit., e *Vebovisualni. Ricerche di confine fra linguaggio verbale e arte visiva*, a cura di R. Antolini – G. Zanchetti, [Quaderni dell'Archivio di Nuova Scrittura, 1], Milano 2003.

¹¹⁵ Le edizioni Sarmic (1972) sono state fondate da Sarenco con Eugenio Miccini (1925), il creatore del centro Techné di Firenze (1969), che pubblicava l'omonima rivista e i Quaderni underground, in cui sono state pubblicate opere originali e critiche della poesia visuale (anche di artisti cechi).

¹¹⁶ "Così lo chiamavamo io e Paul De Vree fin dal 1969, da quando cioè ci bombardava con i suoi tappeti (metaforici) di lettere e frasi", Sarenco, "Karel Trinkewitz", op. cit., p. 9.

VIII. EPILOGO

Questa rassegna sui rapporti ceco-italiani nel campo della poesia visuale vorrebbe richiamare l'attenzione su alcuni dei principali documenti prodotti all'interno di quello spazio comunicativo che è esistito tra esponenti della neovanguardia italiana e cecoslovacca a partire dagli anni Sessanta. Si tratta di un legame che ha costituito la base e allo stesso la condizione di un certo tipo di dialogo artistico, che indubbiamente rappresenta un momento importante nei rapporti culturali italo-cechi del XX secolo. Proprio tra i rappresentanti di questo movimento e di tutte le correnti a esso vicine è nato un mezzo d'espressione comprensibile a livello internazionale, caratterizzato dal comune interesse per l'arte figurativa. Queste linee di comunicazione hanno permesso di superare ampiamente le frontiere dei contatti

personali e hanno riguardato le questioni più pressanti della creazione artistica: la migliore definizione del fenomeno è stata data da Sarenco in una caratterizzazione di Karel Trínkewitz: "noi facciamo (Karel fa) l'arte per amore, per desiderio totalizzante, per battere la morte sulla linea del traguardo"¹¹⁷. Si tratta di un fenomeno evidente sia al livello di autori che hanno ormai raggiunto una "fama internazionale", come Kolář, sia al livello dei giochi goliardici di alcuni dei rappresentanti della *mail-art*. E quest'ansia di superamento delle barriere nazionali è forse il tratto davvero più caratteristico della poesia concreta e visuale degli anni Sessanta e Settanta, cioè di quella che viene comunemente indicata come l'ultima fase della neoavanguardia internazionale o il primo caso di approccio interscplinare nella storia dell'arte.

www.esamizdat.it

¹¹⁷ Ivi, p. 10.