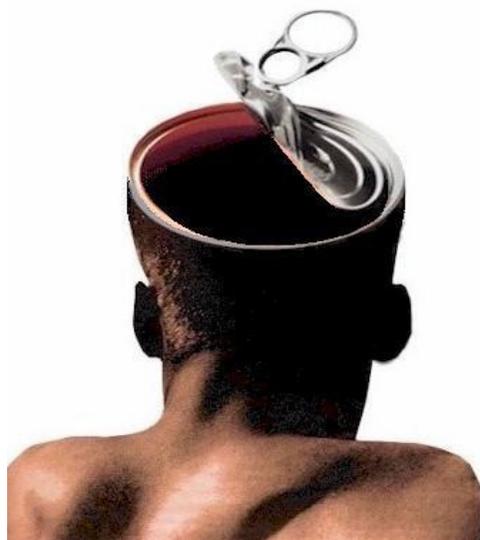


arte postale mail art

vittorio baccelli

vittorio baccelli



ARTE POSTALE

mail art



tesseratto editore

arte postale mail art

vittorio baccelli

© Vittorio Baccelli – 2009
Tesseratto Editore, Seville (E)

www.vittoriobaccelli.135.it
baccelli1@interfree.it

Le pagine che seguono ripercorrono i miei primi trenta anni d'esperienze vissute nel circuito internazionale dell'arte postale: gli scritti saranno asimmetrici, talvolta ripetitivi, circolari. Non geometria euclidea, ma frattale, la trama seguirà le esperienze di vita, rimbalzerà fino a ritorni imprevisi. Una lettura che potrà esser iniziata da qualsivoglia punto, un po' come nell'Ulisse di Joyce. Si va da un intervento all'altro seguendo le varie rassegne alle quali ho partecipato, che s'intrecciano con quelle da me organizzate. Un saggio, che sarà una "mostra", una collettiva ed allo stesso tempo un'esperienza di vita. Un saggio, una collettiva, la mia ultima personale esposta nel villaggio globale: un unico intervento formato da un concatenarsi d'interventi che si sovrappongono, interagiscono, si ripetono, senza minimamente rispettare l'ordine cronologico e logico. Il tutto specchio dei miei affluenti che sono stati e sono (almeno i principali): Archivio Storico, Bureau de l'art, Vittorio Baccelli Magazine, La rivolta degli straccioni, FUCK, Alta scuola di Corrispondenza. Infatti la mail art, scrive (quasi) sempre al domani.



senza titolo - H.R.Fricker

Metà della mia vita l'ho passata in stretto contatto col medium postale, immaginatevi

di ricevere ogni giorno, festività comprese, quattro o cinque lettere colme di gadget e cose varie da leggere, riciclare, catalogare ed ovviamente pensare alle risposte. Una faticaccia, ma me la sono cercata, inviando materiali artistici, scrivendo, contattando centinaia d'artisti o di sconosciuti. Ma cerchiamo d'andare con un minimo d'ordine: era il 1977 ed all'Università di Pisa, nel salone d'ingresso della facoltà di Lettere, affissi ANAEXPLOSION, un manifesto libertario e creativo che molto risentiva dell'influsso della rivista genovese ANA ETCETERA e che attirò su di se, e su di me che ne fui l'estensore, un forte interesse da parte dei miei colleghi studenti.



oltre il mito – Vittorio Baccelli

E fu così che Vittore Baroni, allora già attivo mailartista, si mise in contatto con me, e da questo contatto – io allora poeta visivo – nacquero le prime collaborazioni e le prime conoscenze all'interno del circuito postale. Aprii poi il "Bureau de l'art" a Lucca in pieno centro storico, era uno spazio artistico autogestito e successivamente fondai la "Alta Scuola di Corrispondenza", ma andiamo per ordine. L'arte per corrispondenza è un'arte viva, aperta, collettiva, solidale, un processo che s'insinua nei ritmi quotidiani, il sogno di tante avanguardie di un'arte perfettamente compenetrata nell'esistenza fattasi realtà. Essa non è creata per musei e gallerie – anche se talvolta vi stazioni di passaggio – soprattutto non è tagliata per i traffici del mercato e gli sbrodolamenti dei critici togati. È uno scambio libero e gratuito, una rete frequentata da giovani, vecchi e bambini, artisti affermati e principianti, casalinghe e scienziati pazzi. Questo mio intervento non vuol essere una vera storia di un fenomeno per sua stessa natura elusivo, difficilissimo da studiare in maniera scientifica ed esaustiva. L'arte postale non è un comune movimento formato da una manciata d'artisti, bensì una pratica che coinvolge migliaia d'operatori, con tali e tante ramificazioni da render impossibile conoscere tutto quello che accade in ogni momento nel circuito. Al tempo stesso questo non è neppure un intervento teorico sul ruolo innovativo della cultura in rete, da quella postale ad internet, è un manuale per chi non la conosce e per chi già è immerso nel circuito. Il progetto mail art nasce all'interno di una sollecitazione tesa a ricercare forme di comunicazione capaci di

veicolare in modo universale i messaggi profondi che sottendono alle attività di promozione umana. L'arte è un linguaggio vivente, universale. Il linguaggio artistico può esser infatti considerato il linguaggio dei linguaggi: quello sulle cui produzioni poggiano le mitologie, sulle quali, a loro volta, si sviluppa e s'articola la vita sociale degli esseri umani. L'universalità dell'arte si oggettiva nella produzione materiale, nell'opera in se, ed esplica a pieno la sua valenza, riuscendo ad interagire – e non solo ad essere fruita – col sentire d'artisti e d'altri popoli. Una forma artistica veramente universale, senza limiti e frontiere, capace di favorire nuovi linguaggi espressivi universali nell'esaltazione delle migliori qualità proprie dell'uomo, l'intelligenza e la fantasia nel segno della pacifica, costruttiva, solidale convivenza tra i popoli: ecco la mail art.



ragged edge press

L'arte postale mette in comunicazione artisti di tutto il mondo che dialogano tra loro utilizzando il mezzo postale per scambiarsi ed interagire con le proprie opere rispondendo a richiami, a progetti lanciati da altri artisti. Non importa il luogo dal quale parte il richiamo, può essere la grande mela, una cittadina perennemente innevata dell'Alaska, o un piccolo paesino di montagna, la mail art per sua natura è fuori da ogni esigenza commerciale o di territorio, non ricerca legittimazioni, non segue modelli, non aspira ad uno status: la mail art è l'affermazione della libertà dell'arte comunicata, totale.

Si farebbe un torto alla mail art se la considerassimo come un fenomeno sui generis della sociologia della comunicazione, affermando che il suo scopo si realizza principalmente nella circolazione delle opere e non altresì nella produzione di lavori esteticamente validi. Il fatto è che la mail art è un contenitore aperto che accoglie i contributi di tutti, uno strumento democratico a cui hanno accesso artisti riconosciuti e non. La mail art è certamente fratellanza, ma anche impegno artistico ed all'occhio avveduto non sfugge il valore del contributo. D'altro canto il giudizio può esser fuorviato dalla molteplicità delle opere, dalla loro eterogeneità per orientamento e

campi stilistici, oltre che dalla mancanza di conoscenza dei contesti che le hanno originate, per cui possono esprimere artisticamente posizioni di rottura, di dissenso, d'impegno di lotta, ma anche di gioco, d'ironia o di leggerezza od una miscela dei vari aspetti.

La mail art facilita così un approccio all'arte in quanto pure pratica educativa: non interessa tanto la conoscenza dell'artista e della corrente cui appartiene, ma piuttosto la sua posizione intellettuale, la costruzione di nuovi pensieri, comportamenti, sperimentazioni e consapevolezza di cui l'arte è catalizzatrice.

Rudy Fuks, direttore dello Stedelik Museum di Amsterdam sosteneva sulle colonne d'un noto giornale...*in Italia si fanno solo mostre e sullo sfondo non c'è niente, e così manca un pubblico di massa veramente informato. Molti italiani pensano che l'arte sia solo italiana, solo classica: sono rimasti al rinascimento...*

Ciò che si fa rilevare da più parti, è che da noi non esiste nelle strutture museali alcuna strategia informativa ed educativa che non sia la semplice esposizione delle opere, mentre in altre nazioni gli aspetti didattici sono considerati elementi essenziali d'ogni attività espositiva.

All'arte postale va riconosciuto il merito d'aver aperto ogni frontiera ben trentacinque anni fa, quando un trasgressivo ed estroverso artista americano, Ray Johnson, pensò di dare alla mail art un indirizzo autonomo estraendola dal movimento FLUXUS di cui era allora solo uno dei tanti aspetti.

Non bisogna comunque tralasciare le radici della mail art, sulle quali tornerò più volte, che risalgono ai tempi del futurismo, del dadaismo ed oltre: Marinetti, Duchamps, Picabia ed altri ne sanno qualcosa.

Torniamo al 1962, Ray Johnson dopo aver inviato per posta i suoi lavori in tutto il mondo (da ricordare gli "add to and returns") fondò la NEW YORK CORRISPONDANCE SCHOOL OF ART, ove accoglieva gli elaborati dei corrispondenti coi quali comunicava attraverso il medium postale.

Di conseguenza buste, timbri, francobolli, adesivi, ecc. divennero parte integrante di questo tipo di comunicazione. Ci fu un'immediata risposta a questa fantastica ed originale iniziativa e si formò presto una vera e propria rete artistica internazionale ove ogni corrispondente sviluppava un proprio linguaggio coi mezzi propri offerti dalla posta (timbri, francobolli, cartoline, adesivi, collage, ecc): nasceva così la moderna mail art, quella che ancor oggi gira attraverso le cassette postali, per tutto il mondo.

Il primo quesito che si pone chi affronta questa forma espressiva riguarda dunque l'atto di nascita della mail art, le versioni possono essere molteplici, ma concordano nell'indicare in Filippo Tommaso Marinetti il precursore, ed in Ray Johnson il padre della mail art moderna. Altre posizioni antesignane sono quelle del poeta e critico

francese Edouard Jaguer e delle mostre del movimento PHASES (Baj, Ernest, Jorn, ecc.) organizzate per corrispondenza negli anni '50 in varie parti del mondo. Altri fanno il nome di Duchamps per una sua azione postale – in realtà un po' tutte le avanguardie artistiche d'inizio secolo percorsero questa tendenza - futurismo e DADA in particolare, eredi dell'art nouveau che precedentemente aveva rivalutato l'uso della cartolina, ma essenzialmente usata come supporto utile a riprodurre ed a diffondere pitture e stili grafici preesistenti.

Sul piano globale di ricostruzione futurista dell'universo non poteva mancare l'attenzione per strumenti di comunicazione tanto diffusi come lettere e cartoline o come i velocissimi telegrammi, dei quali F.T.Marinetti faceva largo uso. Da ricordare anche Balla coi suoi numerosi pezzi unici dipinti a mano, in alcuni casi modificando normali cartoline postali – Depero con una sterminata produzione di vivaci cartoline autopubblicitarie, innovative nella composizione grafica – Cangiullo con le cartoline-modulo predisposte per aiutare a compilare messaggi sintetici facendo a meno della normale sintassi- Umberto Luigi Ronco con le sue aeropitture su buste, Vittorio Corona con singolari lettere di stoffa illustrata. Ma poi parleremo di Pannaggi e dei suoi Collaggi postali.

Anche gli scambi epistolari interni tra i membri del movimento con carte intestate dalle grafiche arditamente innovative, ricche d'intenzioni e di momenti di gioco disseminati tra saluti e comunicazioni, testimonianza di come i futuristi, seppure ad uso per lo più privato, abbiano costantemente utilizzato il dinamico mezzo postale con modalità creative ben al di sopra della semplice riproduzione divulgativa o promozionale di quadri, grafiche o fotoritratti in cartolina.



I lavori postali lasciati dai dadaisti, anche se meno numerosi, eserciteranno un'influenza rilevante sull'intera storia della mail art, sia per l'evidente carica provocatoria e antistituzionale, che per la propensione alla formazione di gruppo, dimostrata in varie circostanze a partire da FATAGAGA, lavori collettivi che

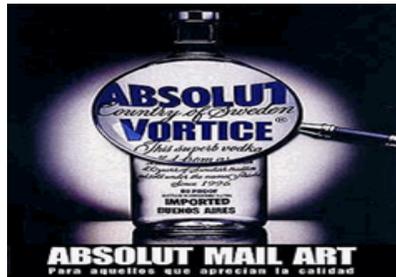
ricordano i CADAVRES EXQUIS dei surrealisti e del celebre L'OEIL CACODYLATE (1921) di Picabia con interventi estemporanei di vari autori.

Vi sono poi numerosi collage e fotomontaggi formato cartolina (Hannah Hoch, George Grosz, Kurt Schwitters) e le correzioni in senso onirico-surreale (Max Ernest) e satirico politico (Grosz) di cartoline illustrate che ebbero diffusione commerciale.

C'è poi un esempio di consapevole azione postale, una serie di quattro cartoline spedite da Marcel Duchamps nel 1916 ai suoi vicini di casa e poi unite assieme col titolo RENDEZ-VUOS DU DIMANCHE 6 FEVRIER 1916, contenenti sul lato non affrancato, note criptiche sul GRANDE VETRO che proseguono da una cartolina all'altra. Evidentemente la spedizione di questo testo, che Duchamps avrebbe molto più semplicemente potuto consegnare a mano, intende caricare l'evento d'ulteriori connotazioni simboliche e psicologiche (la sorpresa del destinatario) facendone un interessante precursore delle future pratiche mailartistiche.

La cartolina illustrata, popolare e kitsch esercita un grosso fascino anche nei surrealisti: Paul Eluard riproduce numerosi esemplari di inizio secolo sulla sua rivista MINOTAURE, trovando molte ed interessanti tracce di presurrealismo nei volti arcimboldeschi composti da donnine nude o nelle scene di sogno di amanti lontani, immagini queste, allora molto popolari.

Salvador Dali è invece attratto dalla loro capacità d'evocare visioni esotiche simboleggianti desideri repressi e celati, ma la posta dai surrealisti, non viene mai presa realmente in considerazione come parte integrante di un nuovo mezzo espressivo e come veicolo di creazioni artistiche autonome.



Per trovare un clima favorevole all'arte postale dobbiamo saltare fino agli anni '50 ove s'avverte da parte dei ricercatori artistici, la smaterializzazione dell'oggetto d'arte e quindi s'avviano sperimentazioni su processi effimeri e concettuali di comunicazione creativa. Processi questi che porteranno a nuove forme e correnti artistiche le cui influenze si ripercuotono anche sulla sperimentazione artistica contemporanea.

Nel 1977 entrai in contatto con questo mondo e la prima rassegna alla quale

partecipai fu l'edizione di Satira Politica del 1979 che quell'anno presentò una sezione di mail art. Da oltre un decennio operavo nell'ambito delle indisciplinate discipline interdisciplinari, mi trovai subito a mio agio in questo circuito e sempre al Forte, quello stesso anno eseguii una performance POEM nella piazza principale di quella cittadina. Diversi anni fa ho festeggiato i miei primi XX anni di arte postale con un timbro che ricorda l'evento e che ho applicato, quell'anno, a tutti i plichi che ho spedito in ogni angolo del pianeta. Ma torniamo al 1962, l'anno di nascita della moderna mail art, in quell'anno nel mondo dell'arte s'aprono tutte le frontiere, che erano molto più chiuse di oggi, cominciarono a sorgere archivi di raccolta delle opere, di documenti e di materiali vari relativi ai progetti di arte postale a disposizione di chiunque desiderasse visitarli o consultarli. S'intrecciarono interessanti rapporti di lavoro e di collaborazione, contatti personali e performance di gruppo. Iniziò l'elaborazione d'importanti progetti socio-cultural-politici collettivi e di mostre internazionali. Si sviluppò insomma una intensa ed affascinante attività artistica che tuttora fa della mail art un international networking di creatività totale e di massima libertà espressiva. Oggi poi che le numerose mostre e gli archivi sono sbarcati in internet, la consultazione è veramente globale. Naturalmente i mailartisti utilizzando il mezzo postale, si cimentano in qualsiasi disciplina dell'arte contemporanea e pertanto il circuito s'alimenta di vitalità artistica continua, d'idee originali e spontanee, di cariche espressive esaltate ed esaltanti, elementi questi che rendono la mail art il più ricco contenitore anche di sentimenti e sensibilità. Ogni casa di mailartista è un piccolo museo di arte sperimentale contemporanea.

MAIL ART è una galleria sempre aperta ed accessibile

MAIL ART è un critico senza prevenzioni

MAIL ART è un artista libero

MAIL ART è il mezzo di comunicazione più democratico e quindi è anche il più formidabile strumento di comunicazione tra gli artisti di tutti i paesi.

"il mondo lo si possiede meglio se si è capaci di miniaturizzarlo"

<http://baccelli1.interfree.it/mailar2.gif>



Se gli scambi postali restarono un aspetto marginale dell'attività di futuristi e

dadaisti, ben diverso è il caso di FLUXUS, un gruppo internazionale d'artisti totali, senza rigide strutture d'appartenenza, fondato nel 1961 da George Maciunas (morto nel 1978) e da lui coordinato a New York. FLUXUS è caratterizzato dalla massima inclusività interdisciplinare, dalla rottura con le fonti e gli schemi espressivi tradizionali, dallo stretto legame con gli eventi più minimi della vita quotidiana,



spesso non disgiunti da una sensibilità politico-rivoluzionaria, come negli scritti di Henry Flynt. Intermedia, happening, arte concettuale, mail art, sono termini introdotti per la prima volta e che acquistano un loro senso compiuto solo grazie a FLUXUS. Il gruppo promuove un'idea di anti arte vivente, spesso giocosa ed affidata al caso, fatta d'azioni banali e processi puramente mentali, con alcuni feticci ricorrenti: cappelli, racchette da ping-pong, maschere, buchi e culi. Il tutto documentato con piccole, semplici e parsimoniose pubblicazioni, quasi sempre impaginate ed edite dallo stesso Maciunas: raccolte individuali e collettive di testi e partiture, riviste, curiose scatolette (FLUXKIT e FLUXBOX) contenenti stampati ed oggetti dirottati dal loro uso di consumo. Esponenti in vista del gruppo, su esempio e stimolo dello stesso fondatore, hanno prodotto realistiche pagine di francobolli della FLUXPOST e decorazioni e partecipazioni a FLUXPOST KIT collettivi comprendenti francobolli, cartoline, timbri cassette da lettere, proposti come multipli ed utilizzati anche nei contatti coi vari aderenti al movimento sparsi per il mondo. In alcuni casi i francobolli con volti anonimi od enigmatici, o collage in cornici filateliche, sono stati usati anche al posto di quelli ufficiali. Oggi l'uso creativo della posta permette di scambiare con facilità ogni genere di manufatto: disegni, stampe, collage, foto, pubblicazioni, nastri magnetici, floppy, CD, piccoli oggetti al di fuori di qualsiasi canale artistico ufficiale. Oggetti trasformati in piccole sculture: ricordo ancor oggi la mia sorpresa quando ricevetti una bottiglia con dentro un SOS da parte di Demos Ronchi, oggi purtroppo scomparso, o meglio ritornato al mittente. Circolano così prodotti artistici, spesso precari ed effimeri, ma che in un reticolare intreccio di scambi, invadono spazi inconsueti ed inimmaginabili, favorendo il confronto

culturale e modificando addirittura il normale uso della comunicazione nel raggiungere strati sempre più vasti di popolazione: arte in dono reciproco, ma anche e soprattutto circolazione d'idee. Non è agevole pertanto inquadrare la mail art in facili schemi mentali, forse è più semplice scoprirne nel tempo, passo dopo passo, i meccanismi non rigidamente codificati, le potenzialità anticonvenzionali che coinvolgono in un unico grande progetto di comunicazione globale quanti si sono avventurati nel circuito. L'estrema libertà creativa, abbattimento d'ogni barriera fanno della mail art uno dei movimenti più fantasiosi del nostro tempo, una grande pulsante arteria, una intrigante opportunità per percorrere imprevedibili sentieri, una inarrestabile ragnatela di relazioni oltre ogni bisogno commerciale, consumistico o concorrenziale. "La più grande opera d'arte collettiva che sia mai stata realizzata, un'opera d'arte pulsante e viva in continua evoluzione che ha come scheletro l'intera superficie del globo". E l'imprevedibile è sempre dietro l'angolo. Negli USA, Higgins III, Scarlattina Last, Alex Torrid Zone, Carlo Pittore, Le Claire, Arturo Fallico (che ho avuto il piacere di conoscere personalmente a Lucca Comics d'una decina d'anni fa) ed ovviamente Ray Johnson (anche lui tornato al mittente) sono i nomi che più frequentemente sono ricordati quando si parla di questa corrente artistica contemporanea che s'è ormai imposta come strumento insostituibile dell'evoluzione creativa dell'arte. Il collage, uno dei più comuni mezzi espressivi usati dai mailartisti, è la moderna evoluzione del mosaico e di questa tecnica figurativa vi sono delle risposdenze anche in letteratura: William Burroughs è stato l'inventore di due tecniche letterarie derivate dal collage, il CUT UP (metodo del taglio) ed il FOLD IN (metodo del ripiegamento) ampiamente collaudate ed illustrate nelle sue opere. Burroughs tratta infatti il testo come fosse un disegno, lo taglia, lo rincolla, lo piega, i risultati sono sotto gli occhi di tutti, basta leggere: Il pasto nudo, Sterminatore, Nova Express, ecc.



Ma torniamo agli autori più attivi in senso postale collegati a FLUXUS che sono stati Robert Watts, tornato al mittente nel 1988 ha prodotto molte emissioni di francobolli, l'ultima nel 1986; Ken Friedman, creatore di timbri, riviste, comunicazioni, mostre e azioni postali d'ogni tipo, redattore nel 1972 dell'International Contact List of the Art, lista di contatti usata come guida indispensabile dalla prima tornata di mailartisti.



Vi sono poi Robert Filliou teorico della comunicazione tra artisti, Ben Vautier autore di vari timbri e di cartoline "impossibili" famose quelle titolate "la scelta del postino" con retro su entrambe le facce, di modo che il postino era obbligato a scegliere tra due destinatari diversi; Milan Knizak che tra il 1965 ed il 1966 spedì migliaia di comunicazioni con specifiche richieste ed istruzioni a persone casualmente scelte dall'elenco telefonico di Praga; On Kawara autore di vari progetti "concettuali" come ad esempio l'invio quotidiano ad alcune persone di telegrammi solitamente usati per il fine opposto, per comunicare il proprio buon stato di salute, operazione simile a quella compiuta da Demos Ronchi che negli anni '70 inviava agli amici il proprio certificato d'esistenza in vita anche per dimostrare a se stesso ed agli altri il permanere della sua esistenza. Ancora da ricordare George Brecht, Nam June Paik e tra essi emerge il collagista Ray Johnson peculiare praticante di forme di corrispondenza creativa, che collaborò solo sporadicamente ad alcune antologie FLUXUS, ma è proprio un membro newyorkese del gruppo, Dick Higgins a pubblicare nel 1965 la sua prima raccolta di lettere "The paper snake".



Numerosi affiliati minori di FLUXUS quali Albert M. Fine, Richard C., Davi De Thompson sono attivi partecipanti della scuola di corrispondenza di Johnson, un'esperienza postale che coinvolgerà centinaia d'artisti e non artisti, documentata da esposizioni in spazi anche prestigiosi, come quella tenuta al Whitney Museum di New York nel 1970, già stabilendo allora il principio secondo il quale nelle mostre di mail art tutti i lavori devono essere esposti senza selezioni qualitative. Il ruolo creativo, ma marginale a FLUXUS di Johnson è confermato dal fatto che Maciunas nei suoi dettagliati diagrammi degli sviluppi storici del gruppo, include preferenzialmente Filliou alla voce mail art. Le frequenti manifestazioni collettive di FLUXUS, quali festival, concerti, azioni di strada, hanno comunque molto in comune con le strategie che saranno proprie dell'arte postale. Il progetto "This is not here" di Yoko Ono realizzato in collaborazione con John Lennon nel 1971 all'Everson Museum of Fine Arts di Syracuse comprendeva ad esempio una scultura d'acqua composta da bottiglie vuote spedite da vari artisti sollecitati da un invito postale. La Ono ha poi riempito d'acqua le bottiglie completando così l'opera collettiva. Lavori su bottiglie sono stati eseguiti successivamente anche da Hubault, Ronchi ed Echaurren. Hanno di poco anticipato FLUXUS con esperienze di tipo postale anche alcuni appartenenti al Nueveau Realisme francese che hanno trafficato verso la fine degli anni '50 con timbri e francobolli: Yves Klein, Arman, Cristo, Daniel Spoerri, alcuni di questi poi confluiti in FLUXUS. Varie altre tendenze contemporanee hanno punti di contatto con la mail art: il lettrismo, l'Internazionale Situazionista, l'arte povera, la narrative art, la poesia visiva, ecc. ma in nessun caso con la stessa forte affinità elettiva che ancor oggi lega artisti postali di tutto il mondo allo spirito di FLUXUS.

"Mail art e coca-cola" scrivevo nel 1984 nel mio volumetto "la mail art scrive al domani" edito dal Centro di Documentazione di Pistoia, titolando così il capitolo ove parlavo dei mailartisti americani. Negli Usa abbattute le frontiere della tradizione e superate le ideologie delle vecchie scuole, soprattutto quella della POP ART, si è pensato ad un sistema collettivo di fare arte.



La fine dell'isolamento dell'artista e la sua dipendenza dalle regole del sistema ha

segnato l'inizio di una nuova era caratterizzata come mai dalla necessità d'un ciclo operativo più immediato fra l'artista e la sua sfera d'influenza più diretta, ovvero sia i colleghi. Si sono quindi affermati mezzi più spontanei ed anticonvenzionali attraverso i quali proporre una nuova visione artistica. Ecco la popolarità del circuito della COPY ART e la sua rappresentazione concettuale della esternazione della funzione che la macchina fotocopiatrice ha al di fuori dell'uso d'ufficio. Il desiderio principale di questi operatori è appunto quello di modificare, per ampliare, le regole della presentazione formale. Nulla e nessuno è ritenuto più sacro, anzi è proprio un confronto con i cosiddetti catalogati "capolavori" o "maestri" che più fomenta il desiderio di "copiare". Collagisti, post-card-artist, dadaisti, metafuturisti, artisti della stampa specializzata, tutti s'impegnano a cambiare il modo in cui siamo abituati ad osservare l'arte. Il tipo di messaggio è a volte molto personale, oppure si riferisce ad uno specifico argomento, politico, sociale, d'attualità, ecc. Altre volte è quasi oscuro e difficilmente decifrabile. Le rapide macchine xerox computerizzate ci stanno spingendo ad una velocità sempre più fantastica nel mondo dell'evoluzione delle idee e c'è che pensa che esse possano aiutare ad esaminare meglio i nostri processi creativi, un'area di studio questa, basata in parte su ricerche scientifiche ed in parte sul misticismo personale. Esponente di questa area è Sonia Lande Sheridan del Generative System Program, interessata ai pronostici relativi al ruolo che i creativi avranno come educatori delle immediate società future. La West Coast è certo uno dei centri più importanti per quanto riguarda il fenomeno della COPY ART, pensiamo alla Studio 718 ed al Postcard Palace, entrambi a San Francisco. E sempre San Francisco è la base del centro DADALAND formato da noti artisti quali Bill Gaglione, Anna Banana, Buster Cleveland, ecc. i cui interessi nella produzione di timbri, manifesti, cartoline postali, coinvolgono anche, in una maniera o nell'altra l'uso della fotocopiatrice: simultaneamente si può anche parlare della RUBBER STAMP ART ossia sui risultati ottenuti con l'uso dei timbri di gomma, prima considerata una forma d'arte marginale, ed ora oggetto di studio da parte di critici specializzati ed anch'essa identificata come mezzo di comunicazione e persino "sospettata" d'esser veicolo d'idee sovversive, impressione derivata da chi ne identificò la funzione di simbolo del contro-uso dei sigilli della burocrazia. Fin dal 1971 la RUBBER STAMP ART è stata oggetto dell'attenzione dei critici dell'arte contemporanea, l'introduzione del timbro artistico è da attribuirsi a Kurt Schwitters il quale per la prima volta fece uso di timbri incorporandoli nei suoi collage, ma non bisogna però dimenticare i coevi guazzi futuristi. La RUBBER STAMP ART emerse a livello di certa notorietà solo negli anni '60 con l'affermarsi della mail art. Mail art, COPY ART. RUBBER STAMP ART, COMPUTER ART ed ogni altra disciplina artistica sperimentale, tutte oggi s'impegnano e si fondono generando nuove sinergie in un più complesso e vasto discorso creativo e nella West Coast trovano supporto in una rete di centri specializzati che presentano al pubblico rassegne, video e performance.



Timbrarte viene da noi comunemente chiamata la RUBBER STAMP ART e con questa definizione s'intendono i risultati artistici ottenuti con l'uso di timbri di gomma. La timbrarte veniva dapprima considerata una forma espressiva marginale, ma oggi è oggetto di studio da parte di critici specializzati ed anch'essa viene identificata come un importante mezzo contemporaneo di veicolazione artistica. Il sospetto d'esser strumento della diffusione d'idee sovversive è impressione derivata da coloro che ne identificarono la funzione di simbolo del contro-uso dei sigilli della burocrazia. L'utilizzo del timbro come mezzo artistico è da attribuirsi ai futuristi coi loro guazzi, ma è il tedesco Kurt Schwitters che fece nello stesso periodo un uso sistematico dei timbri incorporandoli nei suoi collage.

È doveroso ricordare come anche l'idea dei collaggi postali appare quasi contemporanea sia nei futuristi che in analoghe esperienze dell'artista tedesco (1922). Comunque la timbrarte non è emersa a livelli di una certa popolarità fino agli anni '60, anni che segnano la diffusione dell'arte postale.

Nell'arte postale uno dei mezzi più utilizzati è la cartolina postale personalizzata da disegni, o grafici, o collage, o versi poetici, ecc. Essa arriva al destinatario stracolma di simbologia, spesso non facilmente riconoscibile, sempre aperta a varie interpretazioni, usufruibile, carica di timbri e francobolli, sia ufficiali – quelli delle poste nazionali – o personali, questo perché molti artisti postali si costruiscono il proprio francobollo, che diviene così un messaggio nel messaggio. E tutti gli artisti postali usano almeno un proprio annullo che diviene un messaggio sul messaggio nel messaggio. E il messaggio può anche essere NULLA, cioè nullo, ossia annullato, il tutto nel rispetto della più banale prassi postale, ma anche nel rispetto delle nuove regole di questa forma artistica totalmente antiburocratica che è la timbrarte.

Fermiamoci ora un attimo a riflettere su coloro che si riempiono la bocca di arte di frontiera, di sconfinamenti, di attraversamenti, di contaminazioni e di rimescolamenti magari con rivisitazioni: dovrebbero, questi signori, abbassare le loro creste di saputoni ed occuparsi di chi da tempo pratica l'unica vera arte in grado d'eludere

dogane, di farsi clandestina, piccolina, minimale, povera, un'arte che s'accontenta delle dimensioni d'un francobollo per poter viaggiare più comodamente e gratuitamente con falsi d'autore o bolli riciclati, su buste, cartoline, ed altri talvolta fantasiosi supporti.



La mail art si contrappone ai normali canali delle poste nazionali (nazional onaniste) che c'impongono le loro emissioni colorate ed altre assurdit  adesive concepite solo per compiacere le idiozie collezionistiche del mercato filatelico, le poste funzionano, insomma, come subdole supposte dentellate per introiettare in noi le loro imposte dirette, assieme alla celebrazione di personaggi, di ricorrenze, di scemenze ufficiali di cui al cittadino normale (non massone) non pu  importarne di meno.

Operazioni dunque nazional-celebrative, ma affrancare vuol dire invece liberare, emancipare, non timbrare il cartellino, ed imbucare pu  significare imboccare la via della conoscenza, non per vidimare il reale, ma per inceppare il vuoto pneumatico totale. Ogni mailartista si pone in una posizione antagonista nei confronti degli apparati verticistici, ed il suo scopo   d'eludere il controllo di chi vuol mettere il francobollo di stato ad ogni autonomia, visitare, obliterare, sorvegliare ogni antinomia.

Inviare, invitare, donare, annullare le distanze delle separatezze imposte dalle autorit  reali. Nei circuiti postali alternativi, di posta opposta, s'aggirano gruppi di simulatori, falsificatori, sabotatori della burontocrazia, inventori anche d'una geografia di fantasia fatta di stati immaginari ed immaginifici, di stati alterati di coscienza, di stati inventati di sana pianta. Ed ecco: Hurruh, Republic of Kemp Land, Soviet Nation, Uto+pia, Myofer, l'isola di Zenovia, Eurosland, Placet Petal, Isle Napoleon e la madre di tutti gli stati onirici – il sultanato dell'Occussi Ambeno!



Tutte queste patrie senza patria con citt  aperte a tutti gli apolidi creativi ed abitate da fantastiche comunit  si ritrovano nella planetaria rete della mail art. Ma torniamo al padre di tutto questo, a Ray Johnson che non   stato come Marinetti o Breton un leader in senso gerarchico o politico, n  come Maciunas o

Friedman un teorico o coordinatore razionale. Non ha redatto manifesti, bensì ha elevato il frammentario ed il pettegolezzo a forma d'arte, e le espulsioni dal suo giro di corrispondenti non sono state vere epurazioni, ma piuttosto parodie delle lotte all'interno delle avanguardie storiche. La sua è sempre stata una presenza enigmatica e defilata. Un eremita che pareva conoscere tutto di tutti, un convinto individualista capace d'imprevedibili atti di generosità, una figura mitica già al suo primo apparire sulla scena artistica. Una leggenda da tramandare, piuttosto che un maestro da riverire.



Nato a Detroit nel '27 studiò negli anni '40 con insegnanti quali Josef Albers e Robert Motherwell al Black Mountain College nel North Carolina, un laboratorio che ha partorito nomi di spicco nell'avanguardia americana, da Merce Cunningham a John Cage. Nel '48 Johnson si trasferì a New York ove mise a punto, dopo alcune esperienze astratto-espressionistiche, la sua strategia originale, capace pur nel suo piccolo di ribaltare assunti fondamentali del sistema dell'arte, oltre che ad anticipare diverse tendenze, dalla pop art – fu tra i primi ad integrare nei collage volti di celebrità come Elvis Presley e James Dean – al graffitismo – immagini visive lasciate su mura urbane e vignettistici animali onnipresenti nelle sue opere, il coniglietto, una sorta di suo marchio di fabbrica – precorrendo di 30 anni gli omini di Keith Haring.



Johnson preferì sempre lavorare in copia unica e su piccoli formati, precludendosi così l'appoggio del gran mercato dell'arte, verso cui nutrì in ogni modo sentimenti

contrastanti, rifiutando spesso d'espone o di vendere i propri lavori. A volte associato a FLUXUS per il carattere minimal concettuale dei suoi progetti, è stato in realtà un talento unico facente scuola a se stante, un collagista e disegnatore dal tratto elegante ed essenziale, un artista "vecchia maniera" che ha saputo vedere ben oltre la propria formazione accademica presagendo ed evolvendo con le sue liste di contatti epistolari l'esistenza di una nuova figura nell'ambito culturale: l'operatore di rete o di network, una sorta d'animatore che crea contesti per l'esperienza artistica collettiva.

L'arte viene da Johnson intesa senza alcun intento socio-rivoluzionario teorizzato a monte, ma come processo attivo ed in progress di scambio tra individui e non come operazione commerciale, scavalcando così le figure istituzionali del critico e del gallerista.



O non facilmente riconoscibile, sempre aperta a varie interpretazioni, usufruibile, carica di timbri e francobolli, sia ufficiali che personalizzati. Fermiamo un attimo la nostra attenzione sulle lettere che Vincent Van Gogh inoltrava al fratello Theo durante la sua vita culminata tragicamente nel 1890. In queste lettere al fratello, il pittore inviava scritti con schizzi, disegni e annotazioni grafiche disposte in modo, spesso sghembo tra le righe. Vi si trovano pagine di diario, di polemiche, di comunicazioni disperate (un po' gli S.O.S. di Demos Ronchi dei quali abbiamo già parlato), soprattutto nel periodo trascorso a Saint-Remy ricoverato nel locale istituto di cura per alienati di Saint Paul De Mausole. Questo artista potrebbe essere il nostro simbolo dei cento anni della mail art (per precisione sarebbero sui 120) che successivamente si sviluppò nei movimenti futurista e DADA. Sviluppo continuato nei successivi linguaggi che si richiameranno al lettrismo ed ancora più specificatamente a FLUXUS, per non parlare della minimal art, dall'arte concettuale, della narrative art, della poesia visiva ed oggettuale. Ma nel 1962, dopo vari anni di pratica, l'attività artistica di comunicazione postale di Ray Johnson approdò ufficialmente alla ormai famosa N.Y. Correspondence School of Art con mostre di progetti collettivi in prestigiosi musei di tutto il mondo. Negli ultimi decenni sono nati importanti archivi di mail art in ogni angolo del mondo ed in occasione di questo virtuale centenario sottolineiamo questa presenza scomoda nel mondo dell'arte alla quale spetta un posto di diritto e di rilievo nell'ambito della ricerca e della sperimentazione artistica, la mail art è un grande network di comunicazione totale ove vengono usati diversissimi media e discipline: timbrarte, post card, photo art, play art, computer art, copy art, collage, fax art, internet art, ecc. Sì, usando anche il

canale della madre di tutte le reti: internet. Il nostro Johnson già nella metà degli anni '50 creò i MOTICOS, piccoli cartoncini sagomati con incollati disegni e ritagli di giornale ritoccati, esposti poi sui marciapiedi metropolitani o nelle stazioni ferroviarie oppure secondo l'estro del momento, spediti poi per posta ad amici, a conoscenti, a personaggi noti ed a perfetti sconosciuti, trovati magari sull'elenco telefonico in base al suono del nome o ad altri criteri casuali o sibillini. Inviati accompagnati da messaggi criptici, giochi di parole, richieste all'apparenza assurde, inviti ad "incontri" reali o fittizi, i cosiddetti NOTHINGS nei quali, rovesciando il concetto di happening, non accade assolutamente nulla! I contatti postali assumono gradualmente per l'Artista, il quale per inciso ama utilizzare anche il telefono ed altri mezzi di comunicazione, un'importanza sempre maggiore ramificandosi in una vasta rete di corrispondenti "abituali" battezzata nei primi anni 60 (sembra dall'artista FLUXUS Ed M. Plunkett) con il nome ironico di N.Y. Correspondence School: un ibrido fra la pittorica N.Y. School creata dai critici e le scuole per corrispondenza anche allora pubblicizzate dalle riviste di massa.

La sigla ha conosciuto poi negli anni infinite ludiche variazioni, tutte ampiamente documentate da numerosi timbri: NYCS, NY Gymnastic School, Buddha University, Alta Scuola di Corrispondenza, ecc. Bisogna poi aggiungere le decine di "fans club" scherzosamente creati e coordinati da Johnson dedicati a star del cinema e ad altre celebrità che tenta anche spesso con successo di coinvolgere nelle sue CORRESPONDANZE. L'intera attività postale dell'Artista si basa in realtà, ed in questa semplice rivelazione sta tutta la sua grandezza, in un unico "pun" macroscopico (proprio per questo invisibile ai più): nelle corrispondenze egli cerca sempre e solo delle "Corrispondenze" con un carosello infinito di riferimenti (immagini, citazioni, anagrammi, ecc.) capaci di mettere in relazione tra di loro due concetti (e/o due persone: mittente e destinatario) a prima vista senza nulla in comune.

"I giochi di parole non sono solo un gioco" scriveva Alfred Jarry: la considerazione s'attaglia perfettamente al lavoro di Johnson in apparenza effimero e frammentario, ma osservato attentamente nel suo insieme (migliaia di comunicazioni ad altrettanti corrispondenti) orchestrato come una complessa sinfonia in tutta una serie di geniali trame con temi ricorrenti, variazioni, gag, coincidenze, doppisensi. Dunque nelle parole dell'Autore un fantastico e gigantesco mobile di Calder, costantemente in movimento. Marshall Mc Luhan, noto sociologo aveva ragione quando affermava che chiunque può diventare un editore usando mezzi come il giornale, la radio, il telefono, la telescrivente. Un'intuizione profetica certamente, ma fino ad un certo punto: perché non ponendo limiti ai mezzi di comunicazione, nemmeno il gran teorico dei mass-media, in quegli anni aveva preso in considerazione la fotocopiatrice. Neppure lui aveva previsto, cioè che con quel tipico marchingegno da ufficio ci si potesse anche divertire, anzi di più, far dell'arte. Ci avevano già provato Andy Warhol e tutta la pop art, l'ha riconfermato il pittore e designer Bruno Munari, un divulgatore della creatività firmata ranx xerox, il foglio riprodotto diviene, perché

no? una creazione originale. In nome di una perversione culturale che trasforma ogni strumento operativo in una appendice dell'immaginazione seguendo il vecchio adagio "qualunque mezzo può esser usato per produrre immagini e per comunicare", anche la macchina più burocratica e sofisticata dopo il PC, può generare se adeguatamente stimolata, fantasie, deformazioni e realtà artificiali.



ryosuke cohen (giappone)

Esistono oggi delle vere e proprie fotocopie d'autore, esiste una copy art fiorente ormai da anni e riconosciuta come tale, esistono diversi "trattamenti" per cui fotografie, cartoline, scritti o fumetti vengono stravolti e rivisitati con risultati efficaci e sorprendenti. Possiamo dire che è nato e si è consolidato un nuovo mezzo d'espressione artistica. Sono decine d'anni che ormai la fotocopiatrice è entrata a far parte dell'uso quotidiano, eppure la storia tecnologica della riproduzione su carta non fotografica è abbastanza recente: anche se Eco la fa risalire addirittura alla preistoria con le prime impronte di mani colorate sulle rocce.



claudio parentela (italia)

È del 1938 la messa a punto da parte di Chester Carlson del sistema elettrofotografico

di duplicazione. Dieci anni dopo lo stesso Carlson e la Haloid Corporation presentavano alla Società Ottica d'America quella che avevano chiamato XEROGRAFIA: un procedimento che consentiva, a secco, senza l'intervento di acidi o soluzioni chimiche, di duplicare velocemente ed a basso costo ogni sorta di documentazione. Da allora il sistema non ha subito sostanziali modifiche: un passaggio di luce sul foglio da riprodurre, lo legge e lo ricompono sotto forma di cariche elettriche su un cilindro di selenio. La presenza di elettroni, corrispondenti alle aree oscure del foglio originale, attira un inchiostro in polvere, il toner, che viene steso e fissato a caldo sul foglio che è di carta comune. Le tappe della duplicazione fotostatica passarono quindi dalle prime macchine a manovella degli anni '50 a quelle automatiche, sempre in bianco e nero degli anni '60.



clemente padin (Uruguay)

Nel 1968 viene presentata la prima fotocopiatrice a colori, 3M, dopodiché si assiste ad un continuo susseguirsi di innovazioni tecnologiche fino ad arrivare alle ultimissime macchine multiple fax-stampante-fotocopia che integrano con il PC tutte le loro funzioni.

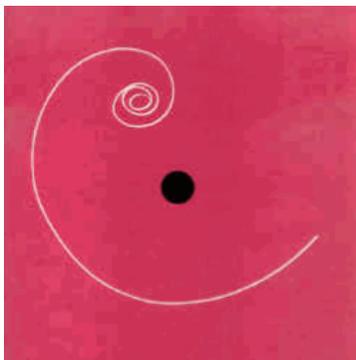
Ma dopo tutte queste divagazioni sulle origini anche creative della fotocopia, torniamo ancora una volta a Ray Johnson, che delle fotocopie fece uso, del quale fortunatamente esistono oltre ad ispirati saggi redatti da fedeli amici-critici, William S. Wilson su tutti, alcuni cataloghi in cui sono state radunate corpose raccolte private di lettere, che riescono a darci un'idea precisa della poetica globale dell'Artista.



ray johnson (usa)

Ad esempio la "Corrispondence an exhibition of the letteres of R.J." al North Carolina Museum of Art di Raleigh nel 1976, oppure cataloghi di mostre postali, quali "Works by R.J." al Nassau County Museum di Roslyn Harbor nel 1984 a cura di David Bourbon che documenta la qualità eccelsa di collage realizzati con tecniche e supporti poveri quali pezzetti di cartone dipinti e poi scartavetrati, sempre connessi al riciclo di temi e materiali di lavori circolati per posta.

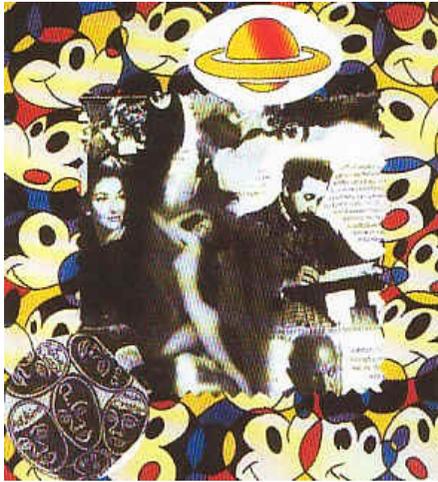
Solo una ventina di mostre personali in quasi cinquant'anni d'attività, più un paio di retrospettive in musei pubblici, non sono forse grande cosa.



bruno munari (italia)

Ma non ci è dato di sapere se sia stata una forma depressiva indotta dal mancato riconoscimento della propria statura artistica, che ha indotto Ray Johnson a togliersi la vita in un'ultima (triste) performance che ha profondamente impressionato quanti lo conoscevano e lo stimavano: la data del 13.1.1995 in cui l'artista si è gettato vestito di tutto punto dal ponte di Sag Harbor a Long Island (forse scelta non casuale "to sag"= cedere, andare alla deriva) allontanandosi nuotando sul dorso, come riferito da alcuni bambini impotenti testimoni del fatto, e lasciandosi poi affogare nell'acqua gelida. Il gesto assume anche un altro involontario valore simbolico, marcando in qualche modo la fine del periodo "aureo" dell'arte per corrispondenza. Come definire in poche parole questo smisurato intreccio di comunicazioni chiamato arte postale o in inglese mail art? "L'uso del mezzo postale per creare opere ed eventi artistici" sembrerebbe essere la risposta più ovvia e semplice: cartoline, lettere, francobolli, timbri d'artisti quindi, ma in realtà anche libri, cassette audio e video, poesie oggettuali, CD rom e qualsiasi altro oggetto comune o stranezza che si possa far passare attraverso i sistemi postali. Perché non si possa confondere l'arte postale con una semplice promozione artistica per corrispondenza, mancano alla definizione alcuni importanti elementi, ovvero concetti quali: gratuità, apertura, interazione. L'arte per corrispondenza è per sua stessa natura un'espressione effimera praticabile

anche con una semplice busta, penna e francobollo, questo alla portata di tutte le borse e aperta a tutti, senza alcuna forma di selezione dei partecipanti ai suoi vari progetti. Del tutto gratuita è la partecipazione e fruizione di ogni esposizione collettiva, quasi sempre ospitata in situazioni alternative e non istituzionali: niente biglietti d'ingresso, quote di partecipazione, premi, classifiche, cernita delle opere da esporre, mentre un catalogo o la documentazione anche minima della manifestazione viene inviata gratis a tutti i partecipanti in cambio dei lavori inviati che restano in proprietà agli organizzatori.



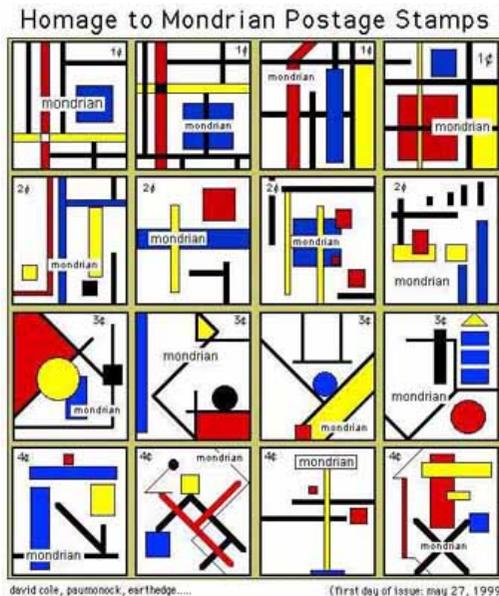
vittorio baccelli (italia)

Questa estrema apertura che pone sullo stesso piano gli elaborati dei principianti, dei bambini, degli anziani, degli artisti noti e meno noti, manda in cortocircuito non solo l'abusata e mortificante pratica delle esposizioni con giuria, premi e tariffe d'iscrizione, ma anche i criteri di lettura e d'analisi della critica d'arte tradizionale,



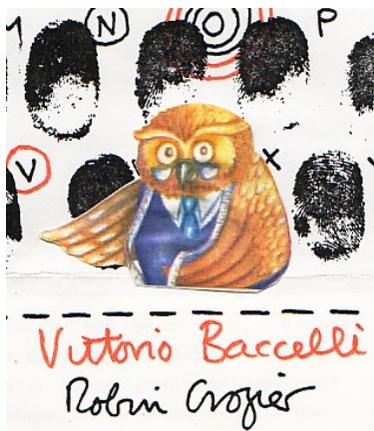
mina le stesse fondamenta su cui si regge il sistema mercantile dell'arte ufficiale.

L'interazione della comunicazione funzionante nei due sensi (botta e risposta postale, scambio individualizzato di materiali) prende il posto della comunicazione unidirezionale (quadro alla parete ed altri media tradizionali). L'arte tesa ad essere come nelle sue più lontane origini un processo che necessita di una partecipazione intima e personale, al tempo stesso allargata a chiunque, dall'alto valore socializzante. La copy art ha un posto di rilievo nel circuito postale, circa la metà degli invii sono ottenuti con l'uso creativo della fotocopia (fino agli anni '90, poi pian piano lo scanner ed il PC stanno prendendo il posto delle fotocopiatrici). La novità non è assoluta, chissà quanti anonimi impiegati di altrettanto anonimi uffici hanno provato l'ebbrezza della creazione fotocopiandosi la mano al posto del documento urgente o chissà quante segretarie non hanno retto alla tentazione di provare con le proprie tette, approfittando della momentanea chiusura dell'ufficio. Ma la pessima qualità della stampa ha spesso scoraggiato sul nascere ogni velleità artistica legata all'utilizzo di questo mezzo.

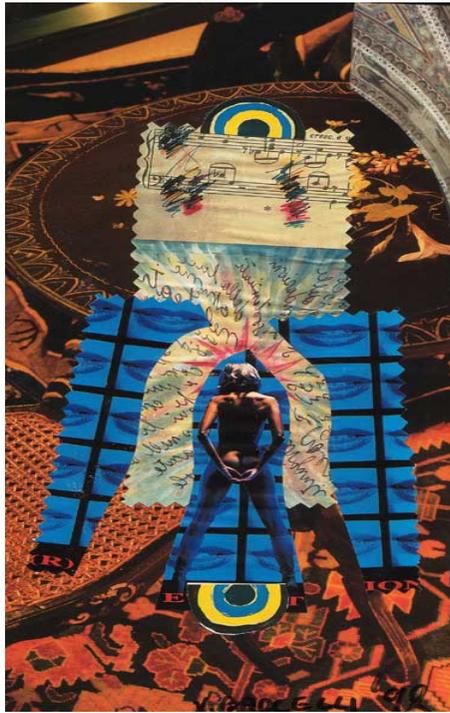


Sono personaggi come Andy Warhol, Robert Rauschenberg o Joseph Beuys, vale a dire la *crème* della pop art, che negli anni '60 riscopre il fascino di trasformare in opera dell'ingegno artistico la tecnica burocratica xerografica, conferendole la stessa dignità che avrebbero dato più tardi all'uso delle prime polaroid. Erano però intuizioni eccezionali dettate da improvvise curiosità più che da stimoli profondi. Doveva arrivare l'italiano Bruno Munari, vero *enfant terrible* della ricerca nel campo delle arti visive, perché nascessero le prime "xerografie originali". Con lui un numero sempre crescente d'artisti comprese che era nata una nuova tecnica che non

richiedeva capacità specifiche, né lunghi tempi di realizzazione. Per produrre una immagine bastava premere un pulsante. La fotocopiatrice diveniva così macchina fotografica, camera oscura e stampante allo stesso tempo, con un modesto costo che poteva esser affrontato da chiunque, un perfetto medium democratico, dunque.



A sentire Bruno Munari in "1970 Xerografie" parrebbe proprio di sì "la grande arte di concezione borghese, fatta a mano dal genio solo per i più ricchi, non ha più senso nella nostra epoca... oggi l'arte è a disposizione di tutti" Se l'estremo tono sessantottino fa oggi un po' sorridere, il tutto va inquadrato nel pensiero alla moda dell'epoca. Ma qual è stata allora l'idea portante del pittore e designer milanese? Seguire le regole della sperimentazione, disobbedendo ad ogni regola. Se le istruzioni d'uso d'ogni fotocopiatrice nella riproduzione d'un documento richiedono di tener il foglio ben fermo sul cristallo e di non muoverlo assolutamente durante l'esposizione alla luce, lui agisce sulla trasgressione e sull'errore voluto, non copre l'originale, gioca col foglio spostandolo con tempi e direzioni variabili : colpi di luce e trascinamento. I risultati sono sequenze d'immagini deformate, contorte o fluide, il più lontane possibile dal punto di partenza. E' così che nasce il concetto quasi paradossale della "fotocopia d'autore" ancor oggi guardata con sospetto da parte di quella critica che si autodefinisce "seria", per la sua povertà e facilità e per il carattere quasi completamente automatico dell'esecuzione (simili critiche erano già state mosse nel passato alla fotografia ed al film). Anzi a più riprese il passatista versante ufficiale si scatenerà contro questa tendenza "è la disumanizzazione dell'arte" tuoneranno. La replica dei mailartisti è altrettanto pronta "la copiatrice è solo un filtro, o meglio un pennello, va saputa usare". E' questa la tesi dell'americana Pati Hill, una delle prime a specializzarsi nelle riproduzioni d'oggetti (pettini, specchi, fiori, spazzole, piume) con una scelta di campo al limite della fotografia e dell'incisione "le mie sono immagini che hanno il solo scopo di piacere", dichiara.



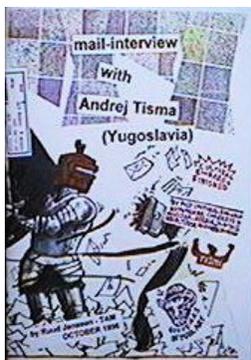
Un'altra pioniera delle fotocopie d'autore è stata Sonia Sheridan dall'esordio strettamente sperimentale dei primi anni '70, la sua attività s'è spostata sul piano divulgativo: articoli, saggi, conferenze.

Dopo tante polemiche e dibattiti, nel '70 le fotocopie d'autore approdano finalmente alla Biennale di Venezia: è la nascita ufficiale della nuova corrente, di qui alla consacrazione definitiva, la mostra Elettroworks del '79 al Museo Internazionale della foto a Rochester, sarà un susseguirsi ininterrotto d'iniziative e conversioni.

Da allora alla copy art o xerox art o elettrografia, come viene chiamata in Francia, si accostano un po' tutti gli artisti del momento. I fotografi come il tedesco Jeorg Wibek, il canadese Evergon, l'americano Ginny Lloyd iniziano a duplicare dia, qualche maligno sostiene più che altro per motivi d'economia, e stravolgendole le trasformano in vere e proprie nature tridimensionali, collage surreali formati da diversi scatti sovrapposti. I pittori, tra i tanti il belga Albert Pepermans intervengono con pennello e colore su fotocopie originali per poi magari duplicare il risultato e su questo dipingere o come Tonino Milite presentare foto o fotocopie dipinte. I fumettisti si divertono invece a deformare i loro disegni con suggestive ed efficaci strisciate. I grafici, soprattutto se impegnati nella produzione di fanzine o locandine punk, si servono dell'elettromacchina per creare nuovi effetti. Un caso tra i più

significativi è quello del cileno Chico Ivo che ha inventato una tecnica singolare per ottenere ritratti personalizzati di rockstar da semplici scatti di foto. Dalla dia a colori ricava uno stampo in bianco e nero che viene quindi fotocopiato in modo da esasperare ancor più i contrasti cromatici, il tutto sempre in formato cartolina.

A proposito di cartoline, è proprio la mail art a favorire una delle prime e più riuscite espressioni di cartoline d'autore, sature di messaggi politici, sociali o personali, che divengono pure volantini o cartoncini più o meno augurali con tanto di francobolli e



bolli e danno inizio a quell'international mail art network, la rete che organizza scambi e mostre.

I francobolli finti di E.F.Higgins III, le cartoline di Anna Banana, i collage demenziali di Buster Cleveland sono gli esempi più illuminanti del filone trasgressivo. Sempre negli USA è nato nell'81 l'ISCA (international society of copy artist) un'associazione che promuove il lavoro degli artisti attraverso una rivista trimestrale Isca Quartelly, ovviamente fotocopiata, già una piccola bibbia del genere, che organizza mostre itineranti in permanenza, con un vastissimo archivio di dia ed una newsletter saltuaria.

Nell'arte postale il momento espositivo, se non viene anch'esso trasformato in un happening collettivo che coinvolge attivamente i visitatori, è soltanto una documentazione a posteriori, una esemplificazione pubblica d'un processo di comunicazione che nella sua forma più pura e significativa, avviene in maniera privata e sotterranea, nei progetti che s'intrecciano quotidianamente fra i singoli e gruppi più o meno numerosi di mailartisti.

L'arte postale sposta l'attenzione da quella che comunemente è chiamata Arte al più ampio concetto di Cultura ed è questo spostamento a renderla realmente contemporanea. Non sarebbe quindi corretto definire l'arte postale come un semplice movimento artistico, anche se vari critici l'hanno impropriamente considerata tale, sistemandola a fianco della poesia visiva e d'altre tendenze minori dell'arte contemporanea. Per il suo carattere di fenomeno allargato a professionisti e non,

rigetta il concetto di genio artistico appannaggio di pochi eletti, per la scelta del baratto come forma di scambio rispetto alla vendita, per la pratica del contatto intimo personale come totale rovesciamento della mistica elitaria dell'artista isolato nella sua torre d'avorio, la mail art si configura piuttosto come un nuovo modello di strategia culturale, un perfetto prototipo già realizzato negli anni '60 della "cultura di rete" di cui tanto oggi si parla a proposito di internet e delle comunità in costante contatto telematico.

Chiunque provi a praticare l'arte postale si trova poi come al centro di una immensa ragnatela di contatti diversa per ciascuno nella sua configurazione, in quanto ognuno si costruisce una sua lista di corrispondenti privilegiati, capace dunque di produrre combinazioni sempre differenti nell'interagire delle varie personalità. Non esiste quindi una sola mappa dell'arte postale, ma come in un gioco di scatole cinesi, ne potremo tracciare cento, mille, centomila, tante quanti sono gli operatori in rete.

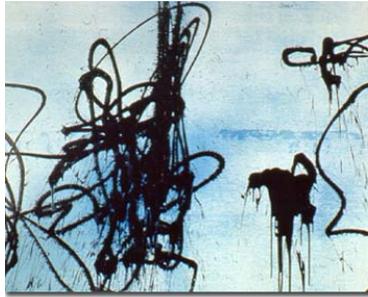
La rete postale creativa è un'alchimia mutevole di nuove energie, ma anche con alcune sue caratteristiche sempre riconoscibili, come un brano musicale programmato per suonare in modi differenti ogni volta che premiamo un tasto del PC, senza per questo perdere del tutto la cifra stilistica dell'autore.



Hans Hartung con il suo dipinto "T 1948-19" stimolò la mia predisposizione allo sperimentalismo artistico fin dagli anni '50. Avevo trovato questo dipinto raffigurato su una rivista d'arte dell'epoca ed all'interno c'era un servizio fotografico sull'Autore: su cartoncini telati mescolavo colori di varia provenienza a gesso, sabbia e cemento, infine sull'opera incollavo sassolini, cocci e piccoli oggetti.

Non appena riuscii a mettere le mani su una fotocopiatrice iniziai a duplicare con trasciamento paesaggi fotografici e dipinti, intervenivo poi con inchiostri colorati e così l'opera era finita. Anche alcuni disegni di Hartung (Periferia) vennero da me trattati con quest'ultima maniera. La fotocopia ha dunque avuto una posizione di rilievo tra gli artisti di frontiera, merita pertanto riassumere ed approfondire ciò che ho già scritto. Abbattute le frontiere della tradizione e superato in massima parte l'individualismo, si è passato ad un sistema collettivo di far arte; la fine dell'isolamento dell'artista e della sua dipendenza dalle regole del sistema ha segnato

l'inizio d'una nuova era caratterizzata come non mai dalla necessità d'un dialogo creativo più immediato tra l'artista e la sua sfera d'influenza più diretta, ovvero i "collegi".



Si sono quindi affinati mezzi più spontanei ed anticonvenzionali attraverso i quali proporre una propria visione artistica: ecco la popolarità della copy art, la raffinata estensione della funzione della macchina fotocopiatrice fuori dagli usi d'ufficio.



Comune desiderio degli operatori di copy art è quello d'amplificare al massimo ogni messaggio ed ogni presentazione, è inoltre possibile clonare ogni cosa, l'opera d'arte, o presunta tale, è proprio nel suo massimo periodo di riproducibilità tecnica: nulla e nessuno è più sacro, anzi è proprio un confronto con i catalogati capolavori e maestri che più stimola il desiderio di copiare. La rete come un ecosistema autosufficiente è in grado di riequilibrare automaticamente le energie profuse da ciascun operatore: un buon progetto di mail art genera risposte interessanti, un invio poco ponderato o prodotto in serie ha come risultato risposte altrettanto massificate e frettolose. L'arte postale è quindi un'esperienza che può dar molto, anche molto poco, ciò che se ne ricava è direttamente proporzionale alla quantità e spessore della comunicazione che vi si riversa. Non è concesso barare, ma c'è una larga tolleranza per i principianti che ancora non abbiano ben compreso il funzionamento del sistema. L'effetto fede-back che si determina all'interno del circuito rappresenta un ottimo stimolo a imparare e progredire in continuazione. Come dice una vecchia canzone dei Beatles "alla fine l'amore che ricavi è uguale all'amore che dai". Facciamo un passo indietro e torniamo ad analizzare il tema arte-postale mail-art entrato oggi nell'uso corrente quale minimo

comun denominatore fra le molte sigle utilizzate negli anni, con differenti sfumature di significato, tutte per dare un nome alla rete postale creativa. Nei paesi anglosassoni "postal art" è stato più volte suggerito senza però ottenere gran successo, come variazione priva di contenuti maschilisti infatti MAIL=POSTA e MALE=MASCHIO, in inglese mail e male hanno pari assonanza.



Corrispondence-art viene invece solitamente preferita da quanti pongono l'accento, non senza buoni motivi, nella messa in atto di un vero processo comunicativo più che nel mezzo utilizzato dei canali postali: porto ad esempio il pionieristico studio CORRISPONDENCE ART di Michael Crane e Mary Stofflet. C'è stata anche una proposta nell'ottobre 1983 da parte del futurista Umberto Luigi Ronco che così scriveva "...siccome anch'io faccio quasi da sempre e da futurista (i futuristi quest'arte la facevano già nel 1914 e negli anni '20 senza disvelarla o chiamarla "postale" o con altro nome, era Arte) delle buste e carta da lettera con sopra eseguiti miniature, disegni a matita, a china, a pantel-pen, dipinti, collage, ecc. io la definirei Arte Epistolare, dal latino epistola. E' più vicino a "lettera" che a "sacco postale" in inglese-americano-usa. Arte Postale ha forte sapore di arte di stato. Di burocrazia crassa. Non cultura ad ogni modo. Di poi se ne potrebbe impossessare con cavilli il Ministero delle PPTT (non leggere puttane) e allora sarebbero dolori "legali". Tutto può capitare ormai in questo lembo di terra.



Tutti i creativi che hanno imboccato la strada dello sperimentalismo artistico s'impegnano a cambiare il modo in cui sono abituati ad osservare l'arte, le rapide xerox ci hanno quindi spinto ad una velocità sempre più frenetica nel vortice dell'evoluzione delle idee e ci hanno aiutato ad esaminare l'evoluzione del moto del processo creativo: questo è il sogno futurista che si è fatto realtà. E pensare che l'accelerazione di tutto questo ebbe inizio nel 1938 quando Chester Carlson riuscì ad

ottenere quella prima copia istantanea a secco su carta comune con quel procedimento da lui stesso inventato che prese poi il nome di xerografia.



Quell'invenzione in pochi decenni ha ottenuto sviluppi impensabili, divenendo uno strumento raffinato ed indispensabile. La fotocopiatrice oltre ad assolvere i propri compiti di riproduzione veloce ed economica di testi per uso burocratico, ha creato anche una miriade d'imprevisti d'uso.

quanti imprevisi sono nati dal primo burocrate che non ha retto a fotografarsi la mano tra un documento e l'altro: il più impersonale degli strumenti d'ufficio s'è trasformato così in uno specchio rivolto verso un'altra dimensione. Fin dal primo apparire sul mercato delle macchine fotocopiatrici, artisti e grafici ne hanno esplorato le qualità specifiche, spesso lavorando in stretta collaborazione coi tecnici che ne perfezionavano il funzionamento. I risultati di queste sperimentazioni sono stati spesso organizzati in mostre fin dagli anni '60, mostre inserite dai critici nel filone dell'arte povera, ma le mostre collettive e personali di copy art rappresentano solo una percentuale esigua delle applicazioni creative della fotocopia: all'interno di riviste, fumetti, manifesti, cartoline, copertine di dischi, ecc. è facile riconoscere le qualità grafiche delle copie fotostatiche, dalla grana al contrasto, dalle striature al trascinamento. La copy art, sempre presente nelle rassegne di arte postale, non è un movimento artistico omogeneo destinato a consumarsi nello spazio di qualche stagione, come avviene per le "tendenze" progettate al tavolino, ma è un'opera creativa vasta e diversificata che trae linfa anche dall'evoluzione costante delle nuove generazioni di copiatori. La fotocopiatrice è stata utilizzata anche da esponenti di spicco delle correnti artistiche autorevoli ed è divenuta uno strumento insostituibile per riprodurre, deformare, ingrandire, rimpiccolire, trasformare e generare nuove idee grafiche, la vitalità della fotocopiatrice come strumento espressivo è inoltre legato alla possibilità offerta da conquiste tecniche sempre più avanzate come telescopie, elettrodiografie, lasercopie, interazioni con schermi video, computer, telefoni, fax, internet, ecc. La fotocopia riafferma la contraddizione tra unicità dell'opera d'arte e la riproducibilità offerta dai mezzi tecnici (§ Benjamin), da un lato abbiamo le fotocopie d'autore in pezzi unici firmati o tirature limitate per collezioni o esposizioni, create da xeroartisti che operano in circuiti tradizionalmente mercantili con gallerie, musei e giornali patinati, dall'altro riproduzioni a basso costo, fotocopie creative il più delle

volte diffuse gratis all'interno del circuito postale, cartoline, riviste fotocopiate poste in vendita solo in librerie specializzate, manifestini pubblicitari affissi sui muri cittadini.



Il dualismo tra copy art da galleria e quella povera è in effetti più teorico che reale, infatti gran parte degli operatori che si occupano di ricerche con la fotocopiatrice risultano attivi su entrambi i fronti contemporaneamente affiancando alla produzione seriale una di lavori maggiormente elaborati nell'estetica. Ma è proprio nell'arte postale che la fotocopia creativa si rivela del tutto funzionale alla necessità pratica di mettere in contatto centinaia d'operatori creativi sparpagliati per il pianeta. I formati degli invii postali s'adattano alla perfezione alle dimensioni standard delle fotocopie: moltissimi mailartisti utilizzano la tecnica xerox per creare francobolli, cartoline, collage, ipertesti; per questi lavori sono ovviamente preferite le fotocopie a colori. Concludendo la fotocopiatrice è uno strumento espressivo democratico ed al tempo stesso rivoluzionario. Una curiosità: nei defunti paesi antidemocratici dell'est occorre una speciale autorizzazione statale per ogni singola riproduzione.



La preferenza ormai universalmente accordata al nome mail art rispetto ai diretti concorrenti di cui avevamo già detto e rispetto anche alle proposte stravaganti e macchinose quali networking art, communications art, process art, ecc. credo si possa attribuire alla maggior semplicità, riconoscibilità, brevità ed anche inclusività di questo termine, usato indifferentemente nelle versioni con trattino intermedio o con le iniziali maiuscole. Secondo Bill Gaglione il termine mail art sarebbe stato coniato

all'inizio del '70 da John Evans, uno dei membri originali della N.Y. Correspondance School, artista rimasto attivo continuativamente fino ai giorni nostri, scampato miracolosamente al disastro delle torri gemelle: faceva il giardiniere all'interno, ed è riuscito ad uscire dalla seconda torre pochi minuti prima del crollo. Per altri il merito andrebbe invece al critico francese Jean-Marc Poinsot, curatore nel '71 d'una sezione postale alla Biennale de Paris. Quale che sia la verità, più probabile è che il nome sia apparso contemporaneamente da più persone, la cosa comunque non riveste importanza alcuna dato che molte delle neologie e degli slogan conati all'interno della rete, quali netland, artistamp, decentralized congress, ecc. divengono comunque in breve tempo di pubblico dominio, non di rado con la complicità degli stessi ideatori.

Almeno una di queste definizioni, la più amata e la più frequentemente utilizzata dopo mail art, ha una paternità certa e documentata: Eternal Network, il concetto di rete eterna, di contatti il cui intento è sostituire allo spirito di competitività fra artisti una volontà di collaborazione, conosciuta dal francese Robert Filliou con l'aiuto del tedesco George Brecht, due artisti d'area FLUXUS della seconda metà degli anni '60. Ma siamo proprio sicuri che nel circuito di arte postale questa collaborazione sia totale e che manchi ogni spirito agonistico? Credo di no e posso confermarlo con la mia presenza trentennale all'interno della rete, così come posso confermare l'eternità del circuito che non si chiude neppure con la morte dell'artista, ovvero col suo ritorno al mittente, ma prosegue anche dopo la sua scomparsa: in parole povere che cade nella rete, è per sempre.

Un'ultima considerazione sul termine mail art: la traduzione italiana ARTE POSTALE è quantomai azzeccata e degna d'esser presente e livello globale.

FAX ERGO SUM, scrivevo a caratteri cubitali sul foglio che inviai via fax agli organizzatori della prima rassegna di fax-art alla quale fui invitato.

Giovanni Caselli, chi era costui? Vi domanderete voi che mi state leggendo: era uno scienziato, l'inventore appunto del PANTELEGRAFO, in altre parole del primo fax capace di trasmettere le immagini a distanza utilizzando le linee del telegrafo. Quest'invenzione risale al 1856 ed alla prima sperimentazione pubblica assisté il granduca di Toscana, Leopoldo II. Per quale motivo successivamente quest'invenzione sia caduta nell'oblio non saprei proprio dirvelo. Forse si trattò d'una questione di soldi, ma sappiamo che nel 1857 Giovanni Caselli si trasferì a Parigi per l'interessamento di Napoleone III ove poté perfezionare il suo strumento e nel 1860 lungo la linea Paris-Amiens, Gioacchino Rossigni volle far passare, via pantelegrafo appunto, una sua inedita pagina musicale. Nel 1865 fu completata la prima linea aperta al pubblico, la Paris-Lione, mentre in Inghilterra la linea transitò da Londra a Liverpool. CASELLIGRAMMI si chiamavano queste immagini trasmesse a distanza. Con questo mezzo furono inviate immagini dei disegni d'Amos Cassioli artista ascianese e del macchiaiolo Serafino di Tivoli. Fino ad oggi non sono state molte le

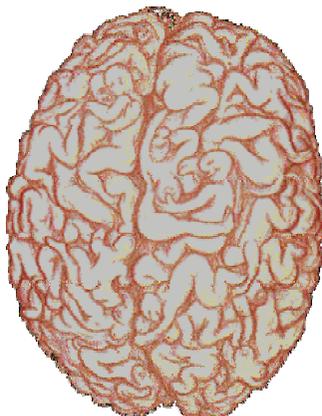
rassegne di fax-art e l'ultima in ordine di tempo si è tenuta a Siena voluta dalla scuola di specializzazione in Storia dell'Arte della locale università: indovinatissimo il titolo "Omaggio a Giovanni Caselli", un omaggio più che meritato ed un impegno da parte dei mailartisti di far uscire Caselli dall'oblio così come si è riuscito a far conoscere al pubblico Carlson, l'inventore della fotocopiatrice e del quale abbiamo trattato nel capitolo precedente.



Alla rassegna senese, tra gli altri, hanno inviato fax Vedova, Somaini, Casella, Nespolo, Laurenzi. Metzler, Trebbiani e Camello. Anche se le rassegne di fax-art non sono state mai numerose malgrado la perfezione verso cui fa affinandosi in questo mezzo tecnico, oggi gli indirizzi ove inviare gli elaborati per le rassegne d'arte postale, oltre che postali appunto, sono sempre più spesso anche di fax o di e-mail. Se è vero che le informazioni e le conoscenze di tutte le ricerche artistiche moderne sono più do quanto un semplice artista singolo possa comprendere, allora il concetto di una avanguardia è obsoleto. Con una conoscenza sempre più incompleta che può stabilire chi si trova avanti e chi no? Sugeriamo di considerare ciascun artista come parte di una rete eterna, questo ci sembra un concetto attuale.

Che l'arte postale non sia un vero e proprio movimento artistico bensì un sistema di comunicazione, una strategia operativa aperta – capace quindi d'includere diversi movimenti al suo interno senza per questo coincidere od identificarsi in essi – ce lo dimostra ulteriormente il fatto che in oltre 40 anni sono stati prodotti solo una manciata di manifesti della mail art. Il manifesto propaganda di un movimento si rende infatti necessario per fissare dei parametri di appartenenza ad una determinata concezione artistica ed è solitamente rivolto ad un numero di membri molto ristretto, la mail art invece è un contenitore di concezioni e tendenze espressive diversissime ed anche contrastanti, non prevede tessere d'appartenenza o epurazione di ranghi, è insomma quanto di più refrattario si possa immaginare alla rigidità dottrinarica d'una qualsiasi dichiarazione d'intenti. Il manifesto più noto tra quelli circolati nel network, se pur con effetti pratici trascurabili, è stato il 1° Manifesto dell'Arte Postale sottoscritto nel 1982 da una ventina di mailartisti italiani, ideato da Romano Peli e Michaela Versari del centro comunicazioni visive CDO di Parma con la collaborazione del poeta Enzo Minarelli. Nel testo, oltre a prendere le distanze da

qualsiasi tendenza di speculazione e strumentalizzazione del network ad uso personale, si invitano gli operatori ad impegnarsi in una crescita di qualità della mail art che non può disgiungersi anche dalla ricerca di nuovi contesti estetici, usando un tono paternalistico che nonostante le buone intenzioni mette in risalto l'incompatibilità interna tra mail art e generiche affermazioni programmatiche. Maggior fortuna aveva avuto la lista di considerazioni per una corretta collaborazione postale elaborata da Lon Spiegelman e Mario Lara, un manuale al bon ton stilato sullo stimolo di un aggressivo volantino di Baroni "Mail art contro tutti" del 1980 che adottava toni ironicamente aggressivi dell'autonomia. Subito fatto proprio ed osservato di buon grado dall'intera squadra mailartista, perlomeno nei suoi primi cinque punti, spesso addirittura fedelmente riprodotti su inviti a mostre e progetti alternativi. In realtà il testo non fa altro che formalizzare una serie di consuetudini e regole non scritte già tacitamente operative in rete.



"Anche se la rete eterna dell'arte postale non ha regole fisse, la sua crescita avviene ad una tale velocità che si avverte il bisogno di fissare alcune considerazioni sulla condotta da tenere nell'organizzare esposizioni di mail art. In tal maniera il sistema potrà svilupparsi in modo positivo. Aldilà dei dettami fondamentali della coscienza, ispirati a sentimenti di reciproca cortesia, le mostre di mail art sono in sistema di comunicazione a due sensi. Noi sottoscritti (come mailartisti praticanti) riteniamo che le seguenti considerazioni dovrebbero essere a fondamento di qualsiasi esposizione che voglia dirsi di mail art.

- 1) nessuna iscrizione
- 2) nessuna giuria
- 3) i lavori non verranno restituiti
- 4) tutti i lavori ricevuti verranno esposti

- 5) un catalogo completo verrà inviato ad ogni partecipante
- 6) una cartolina verrà inviata ai partecipanti (se finanziariamente possibile) per confermare l'arrivo dell'opera.

Se per un qualsiasi motivo un curatore di mostra postale non è in grado d'ottemperare a queste considerazioni, dovrebbe restituire senza alcun costo per gli artisti partecipanti, tutti i materiali ricevuti. Arte postale non vuol dire oggetti che viaggiano per posta, bensì artisti che stabiliscono contatti diretti con altri artisti, condividendo idee ed esperienze in ogni parte del mondo



L'arte postale è soprattutto un lavoro collettivo, ogni mostra alla quale partecipano, di norma, centinaia d'operatori è un corpus a se stante. Un operatore invia il suo lavoro ad un altro che postalmente risponde: si crea così un feed-back che è una delle componenti essenziali della mail art. Altra componente è che la mail art non è solo un'arte spedita per posta, ma essa viene concepita fin dall'inizio, proprio espressamente per la posta, dunque non è uno scambio d'immaginarie più o meno artistiche tra operatori. Dalla posta si è poi passati ad altri più sofisticati mezzi di comunicazione quali telefono, telex, telegrammi, radio, TV, computer, fax ed internet. Molte sono le motivazioni che hanno contribuito alla creazione d'un circuito d'interscambio postale, ed una di esse è stata sicuramente la continuazione delle esperienze underground che si trovavano ovunque in un'empasse totale, non sono mancati tuttavia notevoli agganci con le esperienze delle passate avanguardie artistiche, dalla pop art ai situazionisti, infine ad alimentare ulteriormente il circuito postale vi è stata l'immissione dei giovani poeti, visivi e non, che erano alla ricerca d'un loro nuovo ruolo e di nuove collocazioni. L'idea di partenza sulla quale poggiano le teorie mail, è la seguente: non esiste più l'artista, tutti hanno la possibilità e la capacità d'esprimersi creativamente e d'immettersi all'interno del circuito, la comunicazione è liberata e tendenzialmente indipendente dalle istituzioni, dalle mafie culturali o dalle censure capestro di critici e galleristi. Il medium postale scavalca ogni filtro culturale per aprirsi ad una comunicazione intima, gratuita, personale, al di fuori d'ogni binario prefissato. L'interdisciplinarietà e la marginalità d'ogni operazione è assoluta, con tutti i risvolti, negativi e positivi, insiti nell'operazione stessa; la barriera autore/fruitoro crolla definitivamente in quanto il destinatario è stimolato a sua volta a rispondere in maniera creativa, se viene a mancare l'andata e

ritorno il messaggio perde di valore, se un anello della comunicazione s'interrompe anche la mail art s'interrompe, essa sussiste se è solo nei due sensi e se poi l'arte postale non circola, non è fruita, pian piano essa muore. Invii postali, cartoline, xerox, poesie visive, fax, messaggi che navigano in internet, fanzine, ingolfano l'etere, i cavi ed i sacchi dei nostri già affaticati postini, così si scriveva almeno fino a qualche anno fa; anche se è impensabile poter effettuare un censimento globale della mail art, la sua popolazione è stata stimata dai già citati Michael Crane e Mary Stofflet in Correspondence Art, aggirarsi attorno dalle dieci alle ventimila unità nel periodo della fine degli anni settanta.



Se teniamo conto che il numero di esposizioni, progetti e praticanti è certamente aumentato nel corso del decennio successivo che segna il periodo di massima espansione della mail art, segnando il passo solo in questi ultimi anni, non dovrebbe esser troppo lontano dal vero una stima complessiva di almeno cinquanta o centomila individui che per periodi più o meno brevi di tempo hanno fatto parte della rete postale, questo almeno è quanto afferma Baroni. Un numero certo troppo elevato per un qualsiasi gruppo o movimento artistico che voglia presentarsi con una sua precisa ed unitaria identità, ma anche un numero, in fin dei conti risibile rapportato alla popolazione del pianeta se vogliamo considerare l'arte postale alla stregua d'un fenomeno culturale. Se vogliamo invece considerarlo anche in prospettiva statistica, la mail art è qualcosa d'indefinibile che si colloca a metà strada fra due estremi con sue caratteristiche peculiari: è molto di più d'una confraternita d'amici di penna, ma molto di meno di una moda planetaria, risulta impossibile da censire materialmente – chiunque può inventarsi o scoprirsi mailartista – anche se a ben vedere sono poche centinaia i networker rimasti attivi in rete per più di un decennio o addirittura poche decine quelli attivi per due decenni o più.



Uno sguardo d'insieme sulla metamorfosi avvenuta nella scena mailartistica dalle origini ad oggi può servire a questo punto per dissipare qualche dubbio sulle reali dimensioni del fenomeno. Lasciando da parte i precursori, di cui si è detto, l'arte per corrispondenza degli anni '60 è un'attività quasi carbonara, che si sviluppa più o meno contemporaneamente in diverse parti del globo, soprattutto grazie alle liste FLUXUS sia in Europa sia negli USA, alle reti di corrispondenza tessute da Ray Johnson, ed i contatti fra poeti sperimentali nell'America Latina. Il fatto che non esistessero ancora modelli a cui conformarsi, rende la mail art di questo decennio, estremamente varia, fresca ed imprevedibile. Il numero relativamente ridotto di praticanti permette di mantenere alto il livello di comunicazione personale, lo scambio intimo ed approfondito. Questi primi praticanti lo sperimentalismo intermedia si considerano artisti tout court che usano anche il mezzo postale, a fianco di numerosi altri. Le posizioni mutano con le prime grandi esposizioni degli anni '70, che agiscono come veri e propri virus, contagiando ed ispirando decine di nuovi praticanti. Il processo poi si replica a catena, dando vita ad una seconda generazione di operatori che non hanno problemi ad autodefinirsi specificatamente artisti postali. Si consolida così una serie di consuetudini per quanto riguarda l'organizzazione di mostre e progetti, cominciano a distinguersi autori specializzati in particolari aspetti dell'attività postale: timbri, francobolli, cartoline, buste, ecc. Prende forma anche lo spirito di rete, il senso d'appartenenza ad una comunità internazionale con la formazione di numerosi gruppi e sottogruppi ad imitazione della New York Correspondance School.



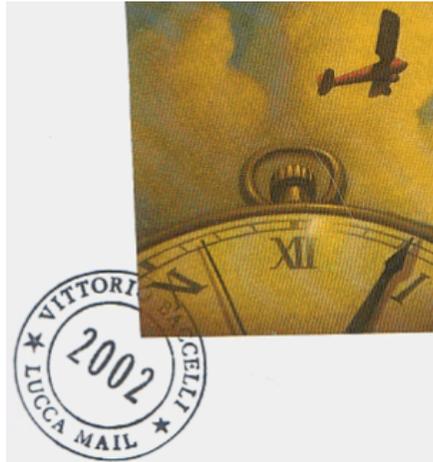
Dopo la metà degli anni '70, parallelamente all'esplosione del fenomeno punk, inteso nel suo complesso di ramificazioni sub-culturali, grafico-visive e comportamentali, oltre che come corrente musicale, l'arte postale subisce una graduale, ma sostanziale trasformazione: da espressione in fin dei conti coltivata da una più o meno cerchia d'artisti e poeti professionisti e semiprofessionisti, si passa ad una pratica allargata che coinvolge migliaia di persone dei più diversi strati sociali col conseguente disturbo di un buon numero d'artisti e pionieri del genere, che non vedono di buon occhio questo processo di popolarizzazione. La crescita del numero di operatori si accompagna ad una progressiva diffusione dei contatti in paesi diversi da quelli ove la mail art ha avuto origine. Negli anni '80 mentre nell'arte ufficiale, dopo le eccentricità dei due decenni precedenti, le redini tornano saldamente in mano ai mistificatori delle leggi del mercato, critici, galleristi, mafie culturali, ecc., con un reazionario ritorno in auge della pittura da cavalletto, transavanguardie, ecc., la strada della mail art diverge sempre più da quella delle biennali, piene di tele gigantesche e costosissime, ma prive di aura, cercando invece spazi in aree spiritualmente più affini, privilegiando sempre la propria miniaturizzazione del mondo all'insegna del "piccolo è bello". Con un'età media dei praticanti che da 30, 40 dei decenni precedenti, tende ad abbassarsi sui 20, 30 ed anche meno, la terza generazione di arte postale s'avvicina a quelle sub-culture giovanili che hanno mantenuto in vita attitudini di ricerche interdisciplinari: il mondo delle fanzine autoprodotte, delle etichette musicali indipendenti, della small press alternativa, circuiti d'autori impegnati in tendenze artistiche messe in disparte dal mercato, quali body art, performer, copy art, video art, poesia visiva e concreta, ecc. fino alle nascenti comunità di hacker e navigatori (cow boy) del cyberspazio.

agli USA a Berlino, dall'Australia alla Corea, un flusso o meglio un FLUXUS attraversa e invade il nostro pianeta. È con la nascita della posta che l'arte entra nel francobollo e nell'annullo, possiamo poi passare alle settecentesche cartoline disegnate a mano fino a giungere alle operazioni postali dell'avanguardia artistica

così dette storiche. I collaggi postali costruiti dal futurista Pannaggi nel 1920 consistevano nel combinare l'indirizzo del destinatario con foto, elementi grafici, francobolli, cifre stampigliate, carte policrome, garze e tele in una composizione che poi l'ufficio postale completava casualmente con timbri ed etichette ufficiali. Si ricorda una lettera inviata a Marinetti nel 1920 e conservata ancora negli archivi del futurista, altro esempio degno di nota è quello datato 28.2.1927 anch'esso inviato a Marinetti e adesso collocato in collezione privata. È giusto rilevare come l'idea dei collaggi postali appare quasi contemporaneamente in analoghi esperimenti di Kurt Schwitter nel 1922 (collage Mertz 133) conservati presso collezioni italiane e per la prima volta pubblicamente esposti nell'ottobre del 1979 a Palazzo reale a Milano in occasione della mostra "Origini dell'astrattismo" organizzata da Guido Ballo. Nei lavori dell'artista tedesco si ravvisa uno spirito di stretta natura DADA tanto che la stessa affrancatura appare inserita casualmente nel contesto grafico, mentre nei collaggi di Pannaggi la disposizione dei bolli e la stessa elaborazione viene predisposta secondo un piano costruttivo ben preciso tanto che la sola timbratura è lasciata alla casualità del burocrate postale.



Dunque l'arte postale durante il futurismo veniva eseguita anche se inconsapevolmente perché i futuristi non pensavano di fare un'arte che poi sarebbe divenuta "speciale". "Era uno sfogo artistico spontaneo - come hanno poi dichiarato alcuni - amicale e affettuoso, non si pensava che in futuro potesse essere valorizzato, eravamo ben coscienti che aveva un suo particolare valore e significato, un omaggio saturo anche d'ingenuità e di verginità d'intenti". Anche se è innegabile l'esistenza dei precursori europei, l'americano Ray Johnson si servì del servizio postale per trasmettere i suoi messaggi poetici. Ray era allora all'interno di FLUXUS che era il nome d'un gruppo nato spontaneamente attorno al 1960 con operatori disperanti sia negli USA che in Europa, ben poco li unisce a livello ufficiale, concepiscono l'arte secondo alcune influenze ereditate dalle vecchie avanguardie rivisitate e attualizzate.



Generazioni di mailartisti divisi anagraficamente ma anche nelle metodologie usate si sono succedute ogni cinque, dieci anni anche se gli stacchi fra i diversi periodi risultano evidenti solo se si interrompe per qualche tempo l'attività e vi si ritorna trovando nuovi volti e consuetudini. Chi dopo una lunga assenza prova per nostalgia e curiosità a riaffacciarsi al network quasi mai trova le motivazioni necessarie per rientrare veramente in gioco; è difficile dopo averne provato le mille sfaccettature considerare l'eventualità di frequentare la mail art solo occasionalmente o parzialmente. Proprio come con le amicizie che se non sono adeguatamente coltivate pian piano finiscono con lo stemperarsi e perdere di senso, così l'arte postale praticata con discontinuità rischia di restare confinata nei limiti del garbato e distante colloquio tra estranei. L'arte postale degli anni '90 pare trovarsi di fronte per la prima volta nella sua lunga storia ad un impasse di crescita, o meglio ad un travaglio d'origine verso forme di comunicazione elettronica più veloci più economiche per chi dispone d'adeguate tecnologie. Sono tutt'oggi ancora numerosissime le esposizioni e i progetti di mail art organizzati pressoché quotidianamente nel mondo, ma si percepisce lo stesso nettamente la scomparsa all'interno della rete postale di quell'impulso a trovare nuove strade e forme espressive che hanno caratterizzato finora il fenomeno, quella stessa disposizione evolutiva che ha fatto sì che noti veterani della mail art si siano logicamente indirizzati negli ultimi tempi verso esperimenti collettivi di matrice elettronica. L'aumento costante delle tariffe postali assieme alla diffusione della rete telematica lasciano intravedere in un futuro non lontano in cui forme dell'arte per corrispondenza torneranno ad essere, come negli anni '60, una pratica numericamente e qualitativamente più ridotta, ma forse anche più intima e meditata da parte di operatori che per scelta o necessità continueranno a preferire la sorpresa d'aprire ogni giorno la propria cassetta delle lettere per trovarvi chissà quali misteriose sorprese e missive, a quella di udire una serie di bip che

annunciano messaggi in attesa che fremono per esser scaricati.



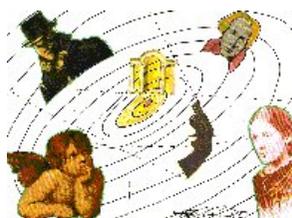
Il mailartista che passa all'e-mail resta un poco perplesso per l'atteggiamento paranoico anti-spam che il navigatore tradizionale possiede, e si ribella, come il sottoscritto che ha voluto creare la SPAM-ART.

FLUXUS eredita in primis il DADA, ma è mai possibile storicizzare DADA? In FLUXUS domina l'indeterminatezza, la spersonalizzazione dell'arte che dovrebbe concludersi con la spersonalizzazione dell'artista. Comunque FLUXUS, questa imprecisata accolta d'artisti che non vogliono esser dichiarati tali, non si occupa d'arte formale, estetizzata e edonizzata, il suo insegnamento e impegno consiste nell'esaminazione di tutte le possibilità limite del "tutto è arte con un atteggiamento conseguente di "non-arte" e di "anti-arte". L'arte postale ha ereditato da FLUXUS questo atteggiamento libertario e d'evasione dallo status dell'arte, non possono però esser dimenticate le ancor più remote esperienze delle quali abbiamo già in abbondanza scritto e più specificatamente nello scambio di corrispondenze, manifesti, pubblicazioni tipiche prima dei futuristi e poi dei DADA, né vanno trascurati i "calligrammes" d'Apollinaire, gli ideogrammi di Pound retrocedendo ancora fino alle partiture grafico-culturali di Mallarmè, "les lettres illustres" di Rimbaud e ancora gli epigrammi, segni e disegni che assai spesso hanno adornato lettere e carte postali di famosi artisti di tutto il mondo, abbiamo qui citato le lettere di Vincent Van Gogh al fratello Theo ma dobbiamo anche menzionare le lettere inviate da >>Puccini, Pascoli e Buzzati fra i tanti. Gli interventi di questi precursori della mail art erano assai personalizzati e non dichiaravano alcun scopo collettivo o estetico o politico o ideologico particolare, mancava in questi antesignani lo spirito pluralistico, la volontà d'una libera circolazione dell'idea artistica, i tentativi d'abbattere dall'interno le barriere che separano l'arte dalla vita. Voglio ricordare le tre rassegne di "Messaggi augurali" che ho allestito in occasione di miei tre compleanni e che hanno coinvolto oltre 400 mailartisti che mi hanno spedito plichi augurali da tutto il mondo per il 12 ottobre di tre diversi anni. La mail art ha l'indiscusso merito d'aver socializzato l'arte realizzando un circuito d'immense dimensioni evitando le forche caudine delle gallerie, le mafie culturali, le censure, l'assurdo delle critiche ufficiali manovrate solo

dal denaro.



Il mailartista si serve di tutti i mezzi e gli strumenti che gli permettono di dare una forma fisica e artistica al messaggio e al suo linguaggio, il significato e il senso non servono solo nell'invio delle lettere, nel fonema, nella parola, ma anche nell'interazione dei segni verbali e iconici e più estensivamente tra simboli, colori, oggetti, figure, ecc. Uno dei mezzi più utilizzati è la cartolina, la comune cartolina postale permeata da disegni, grafici, collage, versi poetici, ecc. Essa arriva al destinatario stracolma di simbologie spesso non facilmente riconoscibili ad una prima lettura, sempre molto aperta a varie interpretazioni, usufruibile, carica di timbri e di francobolli sia ufficiali sia personali, annullata da timbri anch'essi ufficiali e personalizzati. Ma chi sono in definitiva i poeti postali? La maggior parte sono poeti visuali, concreti, simbiotici, gestuali attratti dalle infinite possibilità di scrittura e descrittura che la mail art offre, ma non mancano i tardi POP, i transfughi dell'arte povera, i futuristi ritardatari e il Dada nostalgici, gli emersi o sommersi dell'underground e i tanti approdati dalle indisciplinate discipline interdisciplinari. Questa attività che s'avvale dei canali istituzionali delle poste e non solo, rappresenta oggi una delle maggiori realtà del fenomeno artistico: nel villaggio globale decine di migliaia d'artisti ne sono stati coinvolti anche se per la verità solo un migliaio la praticano o l'hanno praticata continuamente.



È un sistema strategico d'azione informativa e talvolta eversiva capace di mobilitare molte energie del mezzo estetico, per questi motivi non è stata ignorata anche da importanti manifestazioni ufficiali: Satira Politica a Forte dei Marmi, Biennale di San Paolo in Brasile, Centro Pompidou a Parigi, Galleria degli Uffizi a Firenze, ecc. passiamo ora a considerare la rete eterna da una prospettiva non cronologica ma di distribuzione geografica. Internazionale per definizione e filosofia il circuito d'arte postale concentra in realtà la gran parte dei suoi operatori in Europa e in Nordamerica anche se possiamo considerare colonie significative in numerosi paesi del

Sudamerica, in Giappone e in Australia. Il resto del globo è rappresentato solo da sporadiche apparizioni (Wally Darnell in Arabia Saudita, Miriam Sharon in Israele, AYAH Okwabi nel Gana, L'Autre a Nomea in Nuova Caledonia, ecc.) ed episodiche partecipazioni negli archivi, nei cataloghi e nei censimenti postali. Non ci meraviglia la totale assenza del popolo maomettano data la propria totale assenza di cultura. Guy Bleus è riuscito a mettere assieme in un sol colpo per il suo progetto "Word art altas" del 1982, opere di 459 artisti di 46 nazioni: per la cronaca 25 europee, 11 delle Americhe e 10 per le rimanenti Asia, Africa e Oceania. In realtà la mail art è in gran parte un fenomeno dei paesi occidentali industrialmente avanzati e tale è destinata a restare perlomeno nella sua forma attuale. Abbiamo già affermato che l'islam è praticamente inesistente nella mail art, ma anche nella cultura in genere.



Occorre sottolineare che alcune delle iniziative più vivaci e coraggiose si sono sviluppate proprio in quelle aree geografiche, ad esempio paesi latino americani o ex blocco sovietico, (mal)guidate da dittature ove i controlli della censura richiedevano la massima cautela nel tessere contatti internazionali. Sarebbe quindi sbagliato considerare la mail art un fenomeno ad uso e consumo solo delle nazioni più ricche quando i suoi segnali più forti ed emergenti sono partiti proprio laddove la libera comunicazione risultava maggiormente ostacolata e non priva di pericoli. Se il mondo dell'arte ufficiale ha bisogno di situare il suo centro operativo-commerciale in una grande metropoli, prima Parigi e oggi New York, l'arte postale non ha quotazioni da salvaguardare e può permettersi di prosperare in situazioni più decentrate, dal paesino di quattro case sulle Alpi all'isoletta del Pacifico. Per chi abita in piccoli centri, la rete offre le stesse potenzialità di cui dispone chi vive nella grande metropoli, anzi ha sicuramente meno code e intoppi negli uffici postali. Anche da un punto di vista della collocazione geografica le analogie con internet sono evidenti.



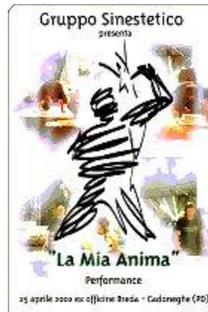
L'arte oggi non può essere presentata in termini diacronici, la velocità dei mutamenti investe anche le forze di produzione artistica. La storia dell'arte non è più una successione di "ismi" e di tendenze, ma un intervento sincronico d'eventi artistici e anartistici allineati sulla linea ideale del tempo. Parallelamente e alternativamente ai

sistemi di cultura la mail art nasce come "azione anartistica" critica nei confronti dell'arte tradizionale e propone l'informazione artistica come processo e non come accumulazione. I produttori s'organizzano attraverso una forma spontanea per gruppi affini, per un interscambio d'idee e d'informazioni caratterizzando una situazione di tipo globale che non è, e non sarà mai l'internazionale degli stati, delle multinazionali, dell'arte e della cultura ufficiale. Situazione globale, anartistica, individualistica, collettiva e di ascendenza DADA, nella quale si evidenzia che le arti non hanno nazionalità ma hanno stile. In sostanza la mail art si può definire un interscambio artistico e anartistico che si serve dell'ovvio mezzo postale e oltre: gli operatori attraverso la fittissima rete si scambiano lavori, annullando distanze geografiche, linguistiche e culturali. Lo scambio avviene anche con oggetti, foto, giornali, cassette, CD, ecc. Sotto questo aspetto la mail art s'inquadra e agisce nel concetto di vera universalità dell'arte o, più estensivamente della cultura, inoltre la bellezza non è l'obiettivo primario della mail art che attraverso la produzione espressiva verbale, poetica e grafico-iconica si propone d'avvicinare esperienze artistiche, non artistiche o para artistiche nell'intento di creare una realtà diversa dal sistema ufficiale della cultura.



Negli USA le liste di contatti di Johnson e Friedman hanno costituito le fondamenta per la comunità mailartistica più numerosa del globo, ed è ovviamente impossibile ricordare anche solo i nomi delle centinaia d'artisti praticanti, ma ne incontreremo comunque parecchi altri (molti li abbiamo già incrociati in questi miei fogli) lungo questa narrazione. Un ruolo cruciale nella diffusione delle prime liste di contatti e inviti postali è stato svolto anche dalla rivista d'arte canadese "FILE" e dal gruppo "Image Bank" di Vancouver. La prima generazione di mailartisti statunitensi e canadesi è accomunata oltre che dalla vicinanza geografica anche dal gusto neodada per gli pseudonimi e i travestimenti. La prima importante mostra di francobolli d'artista invece, curata nel '74 da James W. Felter, ha generato in Canada un particolare fermento d'iniziativa nel minuscolo formato che perdura tutt'oggi. Il calligrafo Chuck Stake efficientissimo in progetti d'ogni genere, ha costituito in anni più recenti con la sua Canadian Correspondence Art Gallery (CCAG) un sicuro punto di riferimento per i networker del suo paese. La mail art canadese ha poi stretto legami con quella australiana (Robert Whythe, Robot Wireless, Pat Larter, ecc.) grazie alle attività svolte fin dai primi anni '70 dall'espatriato Terry Reid, così come il canadese Byron Black è stato fondamentale nell'esportare notizie sull'arte postale in Giappone. L'America latina, dal Messico

all'Argentina è soprattutto terra di poeti visuali e concreti (Joaquim Branco, Jorge Caraballo, Robin H.Cohen, Avelino De Araujo, Mauricio Guerriero, Damaso Ogaz, Falves Silva, ecc.) o autori con stile d'inclinazione fumettista (Marcus Do Rio, Joao Profeti, ecc.) spesso riuniti in gruppi o scuole nazionali (Colectivo3, Grupo Marco, Solidarte, ecc.) con propaggini in Spagna e Portogallo (J.M.Calleja, Antonio Gomez, Grupo Texto Poetico, ecc.)



MAMABLANCA era un gruppo che fondeva la poesia visiva alla magia sudamericana, ma di esso non ho avuto da tempo più notizie. Gli invii sono in genere meno esuberanti di quelli nordamericani, con un ricorso più misurato a timbri, francobolli d'artista e stranezze esteriori sulle buste rimpiazzate da poesie sperimentali in originali o riprodotte e da pubblicazioni stampate il più economicamente possibile in tipografia, o con fotocopiatrici o ciclostili. Tornando alla mail art in senso generale, come linguaggio comunicativo opera una funzione espressiva interdisciplinare dando risalto al mezzo come messaggio: "io sono qui" oppure "sono un artista" o "sono un mito" o ancor più divertente e colmo d'implicazioni "chi vuol adottare un artista?" o perentorio "ARTE": mezzo come messaggio che con annullo viene comunicato agli altri. In questo senso assolve anche una funzione democratica, sociale e esistenziale, è un sentirsi vivi, un rompere la solitudine di questa era artificiale, tecnologica e disumanizzata ove la sensazione predominante è il disagio, un mezzo d'unione e di comunicazione tra quanti con linguaggi e segni diversi, si riconoscono in un'idea fraterna. È altresì una rottura tra le varie forme di arte per la sua intrinseca interdisciplinarietà ed è successivamente una rottura della separazione arte-vita. Moltissimi artisti hanno combattuto contro la separazione dell'arte dalla vita, da D'Annunzio al Living Theatre, da Dario Fo (oggi premio Nobel per il linguaggio parlato) a quel sommo genio che fu Carmelo Bene, solo per citarne qualcuno. La mail art ha poi aspetti specifici: mi riferisco alla dissacrazione dell'artista come figura mitica e profetica strettamente legata alla sacralizzazione e mitizzazione del poeta come detentore di supreme, oscure verità. E' su simili presupposti che si basa il riprodursi delle gerarchie nell'ambito della creatività, gerarchie di potere ovviamente, risolvendo il rapporto artista-fruitori in quello produttore-consumatore e contrapponendo tutto questo a momenti sterili e

frustranti: la vita quotidiana.



Si può partire da queste considerazioni per comprendere come la mail art per il suo evolversi naturale tenda a superare queste scissioni sulla pratica di una creatività totale che fa esplodere spazi di liberazione all'interno del sistema.



Il situazionismo può esser definito una forma di pensiero ultraradicale che ha profonde radici nel lettrismo: presi conoscenza di queste idee negli anni 70 attraverso i fumetti che Max Capa diffondeva con la sua fanzine *Puzz*, conobbi poi Cesarano e altri del suo gruppo, ma questa è un'altra storia. Solo attraverso il dissenso si produce conoscenza e creatività. Lo stesso concetto di vita quotidiana diventa centrale nelle analisi della mail art di discendenza FLUXUS o DADA e porta il peso d'ancor più vicine teorie situazioniste: il deturpare, appunto di situazionista memoria, è spesso presente nella mail art, solo per restare all'esteriore. In queste teorie ultraradicali si evidenzia come l'espressione e lo sfruttamento dei regimi neocapitalisti si concretizzi nella deiezione dell'umano sull'orizzonte di una vita quotidiana banale e priva di qualsiasi significato. Si tratterà allora di realizzare il significato dell'arte: la creatività nella vita quotidiana. Se esiste una scissione tra una realtà senza significato, che è la banalità e la piatezza della vita presente, e un significato senza realtà (anche il mercato dell'arte che separa l'umano dalla creatività) è ovvio che si dovrà ricongiungere questi due momenti resi separati dalla società dello spettacolo e dall'economia dello scambio. Questa dialettica viene sintetizzata dai situazionisti nel concetto di superamento dell'arte. Teorizzazioni stimolanti queste, ma da digerire con

molta attenzione!!! Nel settore della mail art che si definisce poesia postale (Piero Simoni, livornese ne fu capostipite in Italia) il pericolo di riproporre il mito del poeta è tanto maggiore quanto più si definisce il mezzo creativo, ma il mailartista è sempre e comunque un poeta postale. Il superamento del mito è reso possibile da una poesia che letteralmente invada i campi e gli strumenti degli altri media e veicoli la comunicazione poetico/postale con parole-oggetto, cassette, ideogrammi, poetogrammi e poesie visive. E il mailartista assieme a centinaia di colleghi partecipa ad una rassegna, e ogni rassegna è un'operazione culturale a sé stante e il "valore" emerge non dalla somma delle opere, ma dalle sinergie che si creano tra loro. Tornando all'arte postale europea che potremo definirla non tecnologica, rispetto a quella USA, salta subito all'occhio che essa basa la sua produzione attraverso riviste autogestite. La mail art europea ha preso il via in Francia e Inghilterra grazie a mostre internazionali quali la Biennale di Parigi del '71 e l'itinerante FLUXUSHOE del '72, diffondendosi poi a macchia d'olio in pressoché tutti gli altri paesi. Alcuni dei principali archivi funzionano anche come mezzo di diffusione di notizie come quello di Klaus Groth in Germania col suo primo bollettino uscito nel '72 dal titolo "International Artist Cooperation", o l'ICC, cioè "International Cultureel Centrum" di Guy Schraen in Belgio. Forma una scuola a parte con sue caratteristiche peculiari e ben riconoscibili, la posta che proviene dai paesi dell'est quali DDR, Polonia seguiti da Jugoslavia e Ungheria: controlli di censura su buste troppo insolite sia in uscita sia in entrata,



restrizioni nell'uso delle fotocopiatrici, costo dell'affrancature (questo purtroppo comincia ad essere anche un problema dell'EU), della carta e d'altre materie prime, hanno fatto sì che venisse privilegiato l'uso miniaturizzato di tecniche tradizionali praticabili in casa senza bisogno di costose attrezzature, come ad esempio le serigrafie, le xilografie, i timbri incisi su gomma, foto-cartoline sviluppate nella

propria camera oscura. Il tutto racchiuso in buste sobrie esternamente ma preziose nei contenuti quasi sempre su temi ecologico-pacifisti. Stranamente, ma non troppo considerando le forti difficoltà economiche e i gravi problemi di disoccupazione a cui la Germania unita ha dovuto far fronte dopo la caduta del muro, quasi tutti i mailartisti della defunta DDR hanno interrotto o molto ridotto le proprie attività. Al tempo stesso la Germania è il paese che con maggior determinazione si è mobilitato con mostre e pubblicazioni specifiche per conservare la memoria storica delle proprie tradizioni mailartistiche. Curato da un manipolo d'addetti ai lavori, Friedrich Winnes, Lutz Wuhlrab, Birger Jesch, Joseph W. Huber, ha visto la luce il primo volume divulgativo a grande circolazione dedicato all'arte per corrispondenza nella DDR, molto dettagliato sia nella storia sia nelle illustrazioni. Interessantissimo il capitolo dedicato alla censura e alla schedatura dei flussi internazionali di posta creativa compiuta di comune accordo e con paranoica meticolosità da polizia e autorità postale in burocratica sinergia. C'è poi il caso singolare dell'Italia che relativamente alla propria estensione presenta la più alta densità d'artisti postali del pianeta, seconda solo agli USA, come numero di partecipanti nella quasi totalità dei cataloghi e progetti. I motivi di un tale attivismo sono probabilmente molteplici. Predisposizione del genio italico alla interdisciplinarietà, amore per il gioco, sensibilità allo spirito democratico e libertario della rete. Fatto sta che dalle prime esposizioni organizzate dal CDO, "Centro Documentazione Organizzazione" di Parma a partire dal '78, confluiscono nel fenomeno anche diverse linee di tendenza e discendenza quali i contatti con l'area FLUXUS coltivati da Maurizio Nannucci e dal gruppo Zone di Firenze, i vari circoli di poeti visivi, le liste d'operatori portate in Italia dall'esule sudamericano Horacio Cabala, i contatti con le ex riviste underground autoprodotte tenuti da Lucca dall'animatore del "Bureau de l'Art" Vittorio Baccelli che poi darà il via al suo ancora attivo Archivio Storico. A tutto questo fa aggiunta l'infaticabile opera d'autore, divulgatore, presentatore portata avanti da Vittore Baroni dalla sua residenza prima al Forte dei Marmi e poi a Viareggio. Così nella penisola c'è stato un susseguirsi mai più interrotto di progetti, pubblicazioni e opere d'ogni genere e dimensione.



Ho parlato in precedenza della spam-art, ma forse sarà bene approfondire il concetto partendo proprio dallo spam e da cosa ha significato e significa oggi. Cercando su un vocabolario di inglese la parola SPAM, la si trova con il significato di "carne di maiale in scatola" (derivata da spiced ham). In effetti negli USA è diffuso un tipo di carne in scatola chiamato SPAM e prodotto da un'azienda di nome Hormel. Con il nostro problema questa carne in scatola c'entra moltissimo, infatti gli americani, tradizionalmente attenti a giochetti e coincidenze lessicali, quando parlano di SPAM come problema di rete fanno, talvolta, comparire l'immagine di una scatoletta di carne, comunque questa usanza ha preso velocemente piede anche da noi. Il significato che ci interessa è, secondo i più, derivato da una scenetta comparsa in un episodio della serie televisiva "Monty Python's Flying Circus".



Nella scena in questione, un uomo e sua moglie entrano in un ristorante e prendono posto; poco distante da loro c'è una tavolata di buontemponi, con in testa i caratteristici elmi cornuti da vichinghi. Quando la cameriera arriva a prendere le ordinazioni, i vichinghi iniziano a cantare: "Spam spam spam..." così fragorosamente che i due clienti non riescono neppure a capire quali pietanze siano in menù, dato che la voce della cameriera è continuamente inframezzata dalla parola spam; la cliente tenta ripetutamente di chiedere qualcosa che non contenga spam e, naturalmente, a ciò che lei chiede si sovrappone la canzone dei vichinghi aggiungendo sempre spam; finché il marito si offre di mangiare lui ciò che viene messo in tavola, ovviamente si tratta di SPAM.

Per avere maggiori dettagli su questo sketch si possono semplicemente inserire in qualunque motore di ricerca le parole 'Monty Python': si troveranno molte pagine che trascrivono accuratamente la scenetta e, eventualmente, pure la canzone dei vichinghi su file audio.

A tutto ciò si aggiunge che le scatolette di carne SPAM erano abbondantemente presenti nelle razioni di cibo militare distribuite dagli USA durante l'ultima guerra mondiale, il consumo frequente di scatolette di carne da parte dei militari fu da loro considerato "disgustoso". Considerati questi precedenti è facile comprendere come SPAM abbia assunto un significato multiplo di non-buono e di fastidioso, cioè d'un vero e proprio "pattume".

Certo tutto questo è stato presente nella mia mente quando concepì l'idea della SPAM-ART, ma c'è anche molto di più.

Provegno da esperienze artistiche trentennali con la MAIL ART e ho esplorato un po' tutti i territori di confine delle indisciplinate discipline interdisciplinari. Per carità, niente di eccessivamente originale poiché questo territorio ha avuto nel passato valenti esploratori. Se tutto ebbe inizio con il futurismo e il grande Filippo Tommaso Marinetti, DADA costituì un'immersione profonda della ricerca. Ma le esperienze FLUXUS su non-arte, anti-arte, anarte e tutto è arte, in questo caso hanno sicuramente dato una forte spinta

Per restare nell'ambito delle scatolette nella pop-art Andy Warhol ne fece buon uso



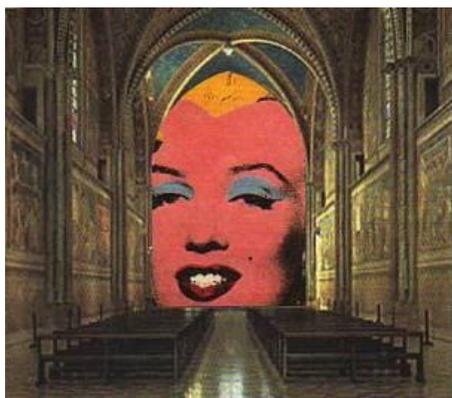
e anche questo aspetto si è sommato alla carne in scatola per il lancio della mia nuova non-corrente artistica o corrente anartistica, cioè la SPAM ART.

Anche l'esperienza di Piero Manzoni ha sicuramente lasciato un segno in quello scatto del "quid" per dirla alla Kandinsky, che ha permesso l'ultima mia serie di performance visuali.



Si devo dire la "merda d'artista" ha colto ancora una volta nel segno e, antesignano lavoro sul web, trovate il mio GENERATORE realizzato nel 1999 che non era ancora SPAM ART ma se ne stava avvicinando.

Ma veniamo al lato pratico, e prendiamo in considerazione un mio collage del 1998 "Oltre il mito" presente su antologie e presentato pubblicamente in varie mostre collettive di mail art.



Questa opera realizzata con la tecnica del collage (alcuni critici d'arte sostengono che il collage è diretto discendente dell'antico mosaico) e pubblicata da tempo su vari cataloghi, è formata da il celebre volto di Marilyn ottenuto con procedimento serigrafico da Warhol e dal transetto del duomo di Assisi, dipinto da Giotto, che crollò durante l'ultimo terremoto. Un collage estremamente semplice, esteticamente gradevole, ma carico di infiniti significati culturali. Un'opera dunque ambigua e contemporanea, ma se a questo sovrappongo uno dei miei timbri, ad esempio ARCHIVIO STORICO VITTORIO BACCELLI

Ecco che l'immagine assume un valore ancor più personale ed intimistico, se metto invece sopra il timbro

VITTORIO BACCELLI - LUCCA MAIL

il significato resta pressoché identico ma l'opera s'inserisce inequivocabilmente nel filone dell'arte postale.

Se annullo l'opera con

ARTE

torniamo ad una classificazione tradizionale anche se si rafforza l'ambiguità, ma se invece l'annullo è

SPAM ART

si scatenano nell'inconscio del fruitore azioni contrastanti di non-arte, anti-arte e an-arte e il valore anche culturale dell'opera contemporaneamente si rafforza e s'annulla in un ribaltamento costante di valori, con un feed-back caotico che può ricordare alcune sperimentazioni di CAOS allestite da Ruggero Maggi, ma le analogie non sono solo estetiche ma anche culturali.

Con queste righe ho voluto tentare di spiegare cosa mi ha mosso nel lancio di questo nuovo logo, ma per approfondire l'argomento vi rimando alle mie pagine sulla

MAIL ART

Un'ultima cosa che però mi preme sottolineare è il fastidio con cui il navigatore tradizionale tratta lo SPAM, mentre invece se riceve roba nella sua cassetta postale, la getta e tutto finisce qui. L'atteggiamento del navigatore ma anche quello dei giornali che trattano problemi di web è di vera e propria paranoia nei confronti della posta non desiderata, ma forse tutto ciò è strumentale e serve solo alla vendita di programmi anti SPAM. Quando gli artisti postali trovano la cassetta delle lettere piena di plichi per loro ogni giorno è come fosse Natale, quando il navigatore trova messaggi che non comprende, magari perché artistici si mette a strillare SPAM SPAM! Come quei personaggi della pubblicità dei quali ho parlato all'inizio. Una netiquette non creativa ma solo "stronza" (mi rivolgo all'abuse!) è destinata a scontrarsi con l'arrivo di migliaia di mailartisti che hanno iniziato solo ora a esplorare le meraviglie del web.

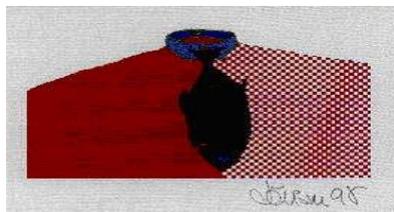
Avviso ai navigatori: imparate a convivere fin da ora con le e-mail creative, e se mentalmente ci arrivate, cercate di rispondere in maniera creativa. L'arte postale è stato il primo network, adesso sta trasferendosi in rete. Se poi arriva anche pubblicità non desiderata, basta cliccarci sopra e cancellarla, o per i maniaci netiquettari questo è un dispendio troppo gravoso d'energie mentali ?



Futurismo Postale è il titolo d'un mio articolo che è già stato più volte pubblicato, prima in francese, poi in spagnolo e solo recentemente ha visto la luce in lingua italiana. Anche se noterete delle ripetizioni con quanto ho già scritto, ho deciso di riproporlo integralmente anche perché è saltata fuori la stesura originale da una cartella dimenticata dopo il trasloco dalla mia ex casa-archivio di Lucca.

"I miti della macchina, della velocità, della metropoli, l'integrazione di tutte le arti, l'esaltazione dei cinque sensi, la cura estrema dell'immagine, collocano i futuristi molto vicini a noi come i veri, autentici precursori della sensibilità contemporanea. F.T.Marinetti nel 1909 definiva valori fondamentali, l'amore per il pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerarietà, il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo e il pugno. Individuava poi nuovi moduli

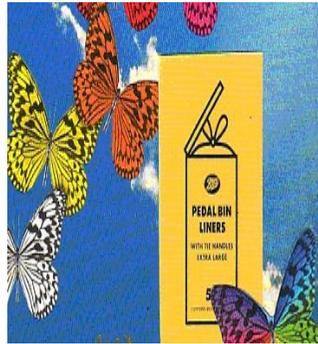
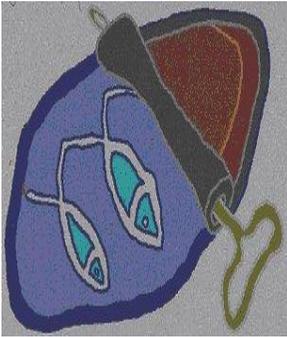
espressivi, fra i quali le parole in libertà, svincolate dai legami della sintassi, della letteratura e dell'ordinata sistemazione nel foglio. Per F.T. Marinetti la pittura veniva intesa come sensazione dinamica, egli affermava l'architettura del cemento armato, del ferro, del vetro, del cartone, delle fibre tessili e di tutti quei surrogati del legno, della pietra, del mattone che permettono d'ottenere il massimo d'elasticità e leggerezza. È la polemica antipassatista il denominatore comune dei protagonisti della ricerca futurista. Anche sul versante della comunicazione postale i futuristi sono stati dei pionieri storici sistematizzando secondo gli assunti dei vari manifesti, in particolare Balla e Depero, la funzione del medium postale in una visione estetizzante con strette connessioni con la cartellonistica pubblicitaria. È giusto ricordare gli originali dipinti su cartolina di Balla, gli accenti pubblicitari di Depero, i formulari programmatici da compilare di Cangiullo e l'aeropittura di Tato. I collaggi postali costruiti dal futurista Pannaggi nel 1920 consistevano nel combinare l'indirizzo del destinatario con foto, elementi grafici, francobolli, cifre stampigliate, carte policrome e catramate, garze e tele in una composizione che poi l'ufficio postale completava casualmente con timbri ed etichette ufficiali. Si ricorda una lettera inviata a F.T.M. nel 1920 e conservata ancora negli archivi del futurista, altro reperto degno di nota è quello datato 28 febbraio 1927 anch'esso inviato a Marinetti e adesso collocato in collezione privata. È giusto ricordare come l'idea dei collaggi postali appare quasi contemporaneamente in analoghe esperienze di Kurt Schwitters del 1922 (es: Collage Merz 133) conservate presso collezioni italiane e presentate pubblicamente nell'ottobre del 1979 a Palazzo Reale di Milano in occasione della mostra Origini dell'Astrattismo. Nei lavori dell'artista tedesco si ravvisa uno spirito di stretta natura DADA, tanto che la stessa affrancatura appare inserita casualmente nel contesto grafico, mentre nei collaggi di Pannaggi la disposizione dei bolli e l'intera elaborazione viene predisposta secondo un piano costruttivo ben preciso, tanto che la sola timbratura è lasciata all'azione casuale del burocrate postale. Dunque l'arte postale durante il futurismo veniva eseguita anche se inconsapevolmente, poiché i futuristi non pensavano di fare un'arte che sarebbe poi divenuta speciale. Alcuni futuristi d'allora interrogati sull'arte postale hanno recentemente dichiarato: - Era uno sfogo artistico spontaneo, amicale e affettuoso, non si pensava che in futuro potesse essere così valorizzato, eravamo ben coscienti che aveva un suo particolare valore e significato: uno scambio, un omaggio saturo anche d'ingenuità e di verginità d'intenti."



Esaurite al momento le analisi dell'influsso futurista nell'arte postale passiamo adesso a un altro aspetto che amplifica ancor di più il senso del "piccolo è bello". Chi ha bisogno di tele di svariati metri quadri quando il messaggio può esser contenuto anche su una cartolina o addirittura in un francobollo? Quando un museo con opere da tutto il mondo può entrare in una scatola da scarpe o in un contenitore portadocumenti? Piccolo è bello è un motto fatto proprio da alcuni mailartisti: John Furnival in una sua cartolina lo mette ironicamente in bocca ad un Adamo con attributi genitali lillipuziani. Comunque questo motto è particolarmente caro a quanti si sono specializzati in questa forma d'arte della miniatura che è il francobollo d'artista. La filatelia classica è già di per se una sorta di sistema dell'arte in versione ridotta coi suoi circuiti di collezionisti, negozi, cataloghi, mostre, rassegne e riviste specializzate con pezzi rari quotati a cifre astronomiche. E se è vero che nell'arte dei musei s'infilano spesso opere di falsari, anche le emissioni filateliche legali hanno generato nel tempo una quantità enorme d'imitazioni, parodie e contraffazioni. A differenza però della carta moneta, riprodotta solitamente con intenti truffaldini, i primi falsi filatelici apparsi ben prima dell'arrivo della mail art, sono invece innocui francobolli promozionali, chiudibuste commemorative o di propaganda di enti e istituzioni benefiche, oppure francobolli prodotti da collezionisti per scambio privato. Tutti questi esempi di parafiletelia sono detti in gergo cinderellas. Certamente i falsi filatelici più interessanti sono quelli che conservano tutte le caratteristiche fondamentali delle emissioni ufficiali: dimensioni ridotte, valore nominale, nome della nazione emittente, soggetto grafico con relative didascalie, perforazione e adesività. Raramente, per motivi tecnici o per scelta artistica, le tirature casalinghe ottemperano contemporaneamente a tutte queste condizioni. Paradossalmente i falsi d'autore sono molto più originali dei francobolli autentici i quali si limitano di solito a miniaturizzare riproduzioni d'opere famose, servono inoltre a veicolare messaggi di tipo alternativo a quelli istituzionali e proprio qui sta la principale differenza rispetto a molti francobolli consacrati da parte di stati a celebri artisti o più radicalmente a mettere in discussione la stessa autorità, anche postale. È quanto avviene in una delle prime azioni postali documentate, quando nel 1957 il francese Yves Klein dipinge completamente di "Blu Klein" un vero francobollo e lo spedisce come se si trattasse d'un francobollo ordinario, una sorte di gesto liberatorio che pone l'arte al di sopra delle pastoie burocratiche. Postmoderno è il termine che indica in architettura e in design le tendenze di critica al modernismo e all'architettura funzionale. È un atteggiamento destinato a caratterizzare la cultura della società futura, il recupero e la mescolanza di moduli e stili che, pur storicamente datati, sono intesi come tutti presenti e combinabili.

Nuova gloria il postmoderno! Siamo alle soglie d'una epoca nuova ma è ormai scienza di tutti, le nuove voglie trasudano dai corpi e dai muri di tutte le New York (Nuove Amsterdam o Big Apple) del mondo. E così è fin dagli anni settanta che il postmoderno erompe ovunque, anche nella mail art. Ancora icone: c'è una torre di

Pisa anche a Shangai, come ci sono o ci sono state bande di punk anche a Lecce e altre approssimazioni est-ovest un po' dovunque.



Berlino...Roma...Tokyo...Antartide, sono gli anni settanta e il postmoderno appare un po' dovunque, è il suo momento, l'invasione è iniziata strisciante e trionfale, flirtante con la moda o debordante nelle situazioni di nuova tecnologia, appare all'orizzonte, colosso di luci nell'alba polare ecco il Titanic del postmoderno. Mentre per decrepitezza le avanguardie artistiche così dette storiche sono defunte da tempo (non miglior sorte hanno avuto l'alternativa e lo sperimentalismo), esaurita la transavanguardia ecco che dagli anni settanta s'è affacciato il postmoderno nella mail art. Il postmoderno è il figlio prediletto della Patafisica, la scienza delle soluzioni immediate che si occupa del particolare, si oppone alle generalizzazioni, si estende aldilà della metafisica, è imperturbabile e soprattutto non è una scienza, ma è la Scienza! La Patafisica, piccolo ma capillare movimento, fa riferimento agli scritti di Jarry, datati fine ottocento ma anticipatori di quasi tutto in arte: DADA, surrealismo, futurismo e anche postmoderno.



Abbiamo un po' alla volta scritto della nascita della mail art, sorta con Ray Johnson o con le ottocentesche cartoline disegnate a mano o coincidente con la nascita della posta stessa, ma ora passiamo ai rottami in cui si è frantumata la realtà contemporanea. Da lei possono esser agevolmente tratti frammenti di postmoderno, inoltre il mezzo postale magnificamente si presta a questa operazione per la sua

intrinseca capacità di scavalco della critica, dei galleristi, del mercato, della mafia culturale e per la sua funzionalità nel generare nuove interconnessioni e scambi tra operatori e non. Il postmoderno è atemporale perché la realtà attuale è stata profondamente modificata, e perché no, violentata dalla finzione ipnotica della tivù a colori. La tivù ha, infatti, tutto omologato, anche nel senso pasoliniano del termine (Jukyo Mishima ebbe analoghe intuizioni) rendendo indistinguibile un personaggio dall'altro, un tempo storico dall'altro, comprese le varie ipotesi sul futuro in una randomizzazione totalmente confusionale e contaminata. Tutto ciò che esce dal piccolo schermo (scatola idiota, secondo alcuni) risulta appiattito e acquista "identico valore" inoltre la tivù è ipnotica e la sua finzione si trasforma in realtà modificando, banalizzando e omologando il quotidiano. Nello squallido salotto dello squallido condominio di una qualsiasi periferia urbana, l'unica cosa che sembra viva e reale, è il luminoso multicolore piccolo schermo che lampeggia vispo e imperturbabile nel grigiore circostante. L'arte postale utilizzando anche le tecniche elaborate dall'arte povera e dal "deturnare" di situazionista memoria, raccoglie rottami a-temporali, artistici, confusionali e li diffonde: su ciò poi possono lavorare altri artisti con il risultato d'un lavoro collettivo. In principio la ridondanza della realtà presente era ben interpretata dai nuovi filosofi francesi e dai disegnatori di Metal Hurlant capitanati da Moebius, poi il testimone è passato ai poeti postali del postmoderno per diluirsi nella realtà con Dick, Gibson, Matrix, le Torri Gemelle, l'Afghanistan e l'Iraq. Le dissertazioni sul postmoderno e la scivolata dagli anni settanta fino alle vittorie alleate in Afganistan e Iraq ci hanno fatto trascurare l'argomento francobollo che avevamo inizialmente affrontato. L'americano Donald Evans (1945 - 1977) nonostante non abbia quasi mai utilizzato il sistema postale per far viaggiare le proprie opere, è con la sua produzione sterminata di delicati francobolli minuziosamente dipinti ad acquerello, una figura importantissima per la nascita del francobollo d'artista come genere, assieme ovviamente alla Flux Post di Robert Watts e soci. Innumerevoli mailartisti si sono consapevolmente ispirati alle serie di miniature di Evans dedicate a Stati Immaginari, tra i soggetti troviamo: paesaggi, frutta, animali, piante, velivoli, pezzi di domino che "giocano" attorno alla busta. Serie di francobolli esposte in grandi raccoglitori di tipo filatelico, meticolosamente catalogati in appositi volumi. Tanti i paesi inventati dagli artisti postali che oltre alle emissioni postali e relativi timbri hanno di solito creato anche documenti burocratici fittizi relativamente alla geografia, alla lingua e alle usanze locali di queste terre mai viste, fra le quali spiccano: Dao Badao di Marc Rasthofer, l'arcipelago Tui-Tui di Dogfish, la Republique de Reves di Jarry Crimmins, la Terra Candella di Harley Francis, il reame di Edelweiss di King Alexander, Hurrub sognato dal sottoscritto e la più nota delle terre immaginarie dalla mail art, il Sultanato dell'Occussi Ambeno. Concludendo, la mail art è una pratica artistica d'avanguardia che consiste nell'inviare per posta a uno o a più destinatari cartoline, buste, e simili, rielaborate artisticamente, ma deve esserci un feedback tra chi invia e chi riceve. La mail art è,

contemporaneamente, il messaggio spedito e il mezzo attraverso cui è spedito. È uno dei più longevi movimenti artistici della storia.



ancora una volta quanto
 uazione nella società
 nby parlava. Liz aveva te
 essuno sapete di lei e di
 hto di odiare George Ha
 meschini. Presuntuos
 tentare sempre di mette
 rei arrivano gli uomini
 irvegno un po' troppo ele
 gitti. Arrivarono in un'au
 enna. Uno era piccolo.

Per essere precisi, una rete di *Mail artisti*, composta da migliaia di partecipanti provenienti da oltre cinquanta paesi, si è evoluta dagli anni '50 agli anni '90 a partire dall'opera di Ray Johnson, che l'ha codificata nel 1962 a sua volta influenzato da gruppi precedenti, in primis il futurismo con i collaggi posatali di Ivo Pannaggi (1920), poi DADA e i contemporanei del gruppo Fluxus. Una caratteristica tipica della Mail art è quella dello scambio non commerciale; la Mail art degli inizi era, in parte, una cerchia esclusiva di gallerie d'arte ed eventi che non prevedevano la presenza di una giuria. Un presupposto della Mail art è che "i mittenti ricevono", nel senso che non ci si deve aspettare di ricevere Mail art senza partecipare attivamente al movimento. I mail-artisti solitamente si scambiano opere in forma di lettere illustrate, fanzine, timbri, buste decorate o illustrate, figurine d'artista (artist trading cards), cartoline, "francobolli d'artista" (artistamp), interviste postali e oggetti tridimensionali come – ad esempio – i 'Libri d'Artista' Artist-book o le Poesie-oggetto. Tra i mailartisti italiani è doveroso ricordare oltre al sottoscritto, Vittore Baroni, Demos Ronchi, Ruggero Maggi, Piero Simoni (poesia postale), Emilio Morandi, Anna Banana, Arturo Fallico, Bruno Capatti, Giorgio Solamito, ecc. ed anche Enrico Baj e Pablo Echaurren che saltuariamente hanno partecipato al circuito. Oltre all'attività dei mail-artisti esiste nella storia un'ampia serie di esempi creativi spediti per posta. L'esempio più familiare sono le illustrazioni sulle buste con il timbro del primo giorno di emissione, che i filatelici chiamano buste "primo giorno" (first day cover), ma i mail-artisti si occupano di un altro tipo di "lettere decorate", insieme a una vasta gamma di altri procedimenti e supporti come i timbri e la creazione di "francobolli d'artista" (artistamp). Tradizionalmente, la mail art si distingue dalla semplice "arte spedita", arte che sfrutta il servizio postale, ma rimane semplicemente arte spedita per posta, nella mail art c'è il feed back tra chi spedisce e chi riceve. Secondo Wikipedia, ma non credo sia vero, i mail-artisti dichiarano che la Mail art sia iniziata quando, nella leggenda, Cleopatra spedì sé stessa a Giulio Cesare arrotolata in un tappeto (anche se questa non sarebbe stata né posta né arte). Comunque, forse le origini della mail art sono gli articoli di cancelleria postale (stationery), dai quali la mail art è ora distinta (se non definita nel suo senso più lato). Il primo esempio di cancelleria postale sono state le illustrazioni create dall'artista inglese William Mulready (1786-1863) per la riproduzione di massa a mezzo stampa

del primo stock di buste pre-affrancate prodotte per il lancio della Penny Post in Gran Bretagna nel 1840. La creazione di Mulready non fu ben accolta dal pubblico e vari disegnatori e artisti produssero delle versioni parodistiche. Comunque si capì che era disponibile una innovativa e potente comunicazione basata sull'elementare servizio postale, e nei successivi cinquanta anni milioni di buste illustrate con la più grande varietà di temi e motivi passò attraverso i servizi postali di tutto il mondo.

Come forma d'arte, produsse inizialmente opere, sia nobili che volgari, che spaziavano dal comico e satirico alla pubblicità commerciale e industriale, passando per la divulgazione di cause sociali come il libero scambio, la pace nel mondo, la fraternità e l'abolizione della schiavitù. Esistono anche esempi con temi patriottici prodotti da alcuni paesi.

L'utilizzo entusiastico delle illustrazioni sulle buste continuò fino alla seconda metà del XIX secolo, finché le amministrazioni postali di tutto il mondo cominciarono ad autorizzare l'uso di cartoline illustrate.

In un certo senso questo segnò l'inizio del declino delle buste illustrate. Produrre una cartolina con un'illustrazione sopra, che fosse riprodotta a mano o stampata, è più semplice che riprodurla su una busta. Una cartolina è piatta e solitamente rettangolare come una tela; una busta viene da un foglio inizialmente piatto che poi va tagliato e piegato. La difficoltà ulteriore nel produrre una serie di buste stampate, infine, sta nel fatto che sono necessari almeno due processi consecutivi, perciò, secondo un'economia di scala, si raggiunge l'efficienza economica soltanto in caso di grandi tirature.



Vittorio Baccelli – autopoesia – mercatino della poesia, ravenna 1980

Questa è stata la situazione prevalente fino all'avvento dell'elettronica digitale a cavallo tra gli anni '60 e '70. La convergenza di questa tecnologia con la telefonia ha portato allo sviluppo di internet nei primi anni '90, così alla fine del XX secolo era sempre più comune trovare famiglie con un computer e una stampante. Utilizzando programmi opportuni la stampante poteva essere impiegata per personalizzare le buste postali, ognuna con testo e grafica diversi.

In principio questo significava che anche i meno esperti di grafica potevano utilizzare il mezzo delle buste illustrate e produrre opere classificabili come mail art.

Alcune opere, se realizzate con l'aiuto di un computer, possono essere create secondo i canoni della distribuzione postale; altre possono impiegare il servizio postale per agevolare una collaborazione o un'attività di "arte per corrispondenza" tra artisti.

Quando tramite internet ebbe origine il fenomeno della *e-mail art*, i mail-artisti convenzionali cominciarono a riferirsi al servizio postale internazionale come "rete cartacea". Quando un gruppo di artisti sono in qualche modo connessi tramite le proprie opere ci si riferisce a questi come una rete di arte postale (mail art network).

Il concetto di mail art network affonda le proprie radici nel lavoro di gruppi precedenti, tra cui gli artisti Fluxus e l'idea di "multipli" o opere d'arte prodotte in edizioni. Più comunemente, gli artisti del mail art network producono e si scambiano cartoline, timbri e francobolli (artistamp) autoprodotti, buste decorate o illustrate personalmente. Ma anche gli oggetti più grandi e difficili da trasportare sono stati spediti dagli artisti del mail art network, per molti dei quali il messaggio e il mezzo sono sinonimi, l'importante è che ci sia il feed back tra mittente e ricevente.

Fondamentalmente, la mail art nel contesto del mail art network è una forma di arte povera, concettuale. È un *movimento* senza soci e senza leader.

L' unione internazionale degli artisti postali (International Union of Mail Artists, IUOMA) è un gruppo di mail-artisti attivi individualmente in molti paesi. IUOMA è stata fondata nel 1988 ed ora ha un proprio forum on line. Chiunque può chiedere di prenderne parte; il gruppo è unito solo concettualmente, in maniera informale come tutti i gruppi di artisti postali.

Il vecchio server Prodigy aveva un grande gruppo di artisti che collaboravano in rete e tramite il servizio postale per creare e partecipare alla mail art nel 1990. Molti esitavano a definirsi artisti, ma erano incoraggiati ed educati da Arto Posto (Dorothy Harris) una volta entrati nel gruppo. I mailartisti sono stati tra i primi a percepire e sfruttare le possibilità di diffusione del web, quando apparse nel 1992 portando la novità della grafica rispetto all'internet precedente, basato principalmente sul testo. Ma allo stesso tempo, internet non offriva niente di nuovo a questi artisti (non essendo certo possibile spedire oggetti tramite la rete). I mail-artisti, come i grafitisti, spesso lavorano anonimamente o collettivamente usando pseudonimi. Ogni rassegna di mail è un corpus (lavoro) collettivo a se stante.

Anche le figurine d'artista (Artist Trading Cards o ATCs) possono essere spedite per posta e sono scambiate intensamente dai mailartisti.

Mail art e ATCs sono attività simili, ma c'è una differenza sostanziale tra le due: ciò che è unico nel concetto delle ATCs è lo scambio, specificamente faccia a faccia. Durante le sessioni di scambio (Trading Sessions) le "carte prendono vita",

prevedono un'attività sociale. Ciò che è comune è lo scambio senza il tramite del mondo dell'arte e senza il coinvolgimento del denaro.

Si ritiene che uno dei più grandi progetti di Mail art sia il progetto Brian Cell di Ryosuke Cohen, iniziato nel 1985. Fino al 2006 sono state create più di 600 edizioni, e ne vengono create di nuove ogni 8-10 giorni. Ma si veda sul web anche il suo progetto di ritratti eseguiti incontrando personalmente i mail artisti.

Il progetto Memo(random)Memo(ry) di Robin Crozier è iniziato nei primi anni '80. L'archivio tAM Rubber stamp archive di Ruud Janssen, nel quale vengono documentati i timbri usati nel Mail Art Network, è iniziato nel 1983. Il progetto Fluxus Bucks di Ex post facto (Garland, Texas USA), che prevede la produzione, la distribuzione e la circolazione di migliaia di "banconote Fluxus", è iniziato nel 1994. Il mio Andata & Ritorno iniziato nel gennaio 2003 gode anche oggi di buona salute.



APPENDICE



IL FUTURISMO COMPIE CENTO ANNI

Il manifesto del futurismo fu presentato ufficialmente il 20 febbraio 1909

IN TUTTO IL MONDO I MAILARTISTI RICORDANO L'EVENTO – ANCHE SU FACEBOOK 100 ANNI FI FUTURISMO

Lucca – Cogliendo l'occasione che per il centenario del Futurismo, tutti i mailartisti del mondo si sono mobilitati per l'evento, alla “Cesare Viviani” si è affrontato ancora una volta, l'aspetto culturale della nostra prima avanguardia, creando un “Omaggio al Futurismo”. Il Futurismo è fondamentale come movimento nella storia delle avanguardie europee, da esso si dipartono quasi tutte le ricerche artistiche del XX secolo. Il movimento ebbe il merito di porre al centro della sensibilità artistica temi che si sarebbero poi imposti in tutte le forme della produzione culturale: la velocità, la guerra, la metropoli, l'individuo. L'esaltazione della modernità andava di pari passo con il rifiuto della vecchia idea di un'arte d'élite, relegata agli spazi dei musei e della cultura aulica, sostituendo al culto del passato, la necessità di esplorare il mondo del futuro.

Probabilmente pochi sanno che il Manifesto di Fondazione del Futurismo, firmato da Filippo Tommaso Marinetti, fu pubblicato integralmente per la prima volta il 5 febbraio del 1909, sulla “Gazzetta dell'Emilia” e solo qualche giorno dopo il testo venne ripreso da altri quotidiani italiani, come “L'arena” di Verona e “Il Piccolo” di Trieste, fino al lancio mondiale su “Le Figaro” di Parigi il 20 febbraio, la data che è divenuta poi quella “ufficiale”. Marinetti fece di tutto per completare il documento entro la fine del 1908 per poterlo promuovere, con un evento mediatico mai visto, che oggi lo si chiamerebbe globale, all'inizio dell'anno nuovo. Ma il disastroso terremoto di Messina fece rinviare l'operazione, anche se il primo a pubblicare il testo fu comunque il giornale emiliano. Le ragioni di questa scelta avevano probabilmente

un'intenzione provocatoria: Marinetti considerava, infatti, Bologna "la città più passatista d'Italia" e, da quel che si sa, all'apparizione del Manifesto, il capoluogo felsineo non si scompose più di tanto. Un'iniziativa inedita che si sarebbe potuta affrontare in Italia in questo centenario, poteva essere una mostra sul Futurismo e le donne, argomento trattato da Claudia Salaris in un volumetto di una quindicina di anni fa. Lo straordinario apporto al Futurismo di figure quali Benedetta Marinetti, moglie di Filippo Tommaso, grandissima pittrice e autrice del visionario romanzo "Astra e il sottomarino", la leggendaria danzatrice Giannina Censi, l'autrice del "Manifesto della donna futurista" e del "Manifesto della lussuria" Valentine De Saint-Point, crediamo non sia ancora stato valutato pienamente. Le celebrazioni ufficiali programmate avranno dunque la funzione di far conoscere al maggior numero di persone ciò che gli studiosi e gli appassionati già sanno, e a giudicare dalla quantità e dalla qualità delle pubblicazioni e delle mostre in cantiere l'obiettivo lo si dovrebbe centrare.

Da più parti invece si invoca la necessità di un dibattito sull'attualità del Futurismo o una sua possibile attualizzazione, sottintendendo che proprio questa dovrebbe essere la finalità della celebrazione del centenario. Ed è qui che la questione si fa più complicata. Il movimento futurista, tutti gli storici dell'arte ne convengono, è finito con la morte del suo fondatore nel '44; e non solo per ineludibili motivi politici, tra questi il legame strettissimo di Marinetti con Mussolini, ma soprattutto perché Marinetti fu il mecenate, il trascinatore e l'organizzatore del Futurismo come movimento organico, nonché colui che amalgamava tra loro gli artisti delle varie discipline e indicava delle finalità comuni. Nel dopoguerra, infatti, la maggioranza di essi, Trampolini, Depero, Delle Site e tanti altri, continuò a lavorare, ma in proprio. Lucio Fontana, uno degli artisti più importanti degli anni sessanta, dichiarò esplicitamente la derivazione futurista del suo "Manifesto dello spazialismo". Negli anni ottanta poi, sotto l'egida di Renato Barilli, fece la sua comparsa il "Nuovo Futurismo", corrente artistica di scarsa durata che però lanciò l'oggi celebre Marco Lodola: la sua accattivante produzione seriale di light-boxes colorati lo imparenta però più alla Pop Art che al Futurismo. Ma anche l'influenza non dichiarata o involontaria del Futurismo sulle avanguardie coeve e su quelle a venire è ben documentata e rintracciabile. Ad esempio, un non-musicista come Brian Eno senza dubbio ha sempre operato con una mentalità "futurista"; e non solo perché ha scandagliato con un approccio sempre sperimentale e innovativo ogni territorio musicale, ma soprattutto perché è stato l'unico – e con esiti sublimi – a cimentarsi con la musica per astronauti, vedi l'album Apollo, edito dalla Virgin nell'1983. Ed è evidente il collegamento con l'aero pittura e l'aero poesia clarinettiste e, ne costituisce il naturale sviluppo.

L'attualità del Futurismo consiste dunque nel concreto agire di ogni singolo artista che ne trae in qualche modo ispirazione. C'è chi ha sempre tenuto fede al motto futurista, quello sì sempre attuale, "ricordarsi sempre di sputare tutti i giorni

sull'altare dell'arte". C'è chi ne ha musicato due testi sacri: il Manifesto stesso, contenuto nel cd "Gerarchia ordine disciplina", e il testamento marinettiano "Quarto d'ora di poesia della X Mas" – oltre a un'altra poesia, "Quota zero" del futurista triestino Bruno Sanzin.

Se l'arte è innocua, non è arte post-contemporanea. Se l'arte è soltanto rappresentata e non vissuta, non è arte post-contemporanea. Se non modifica o ribalta la prospettiva delle idee date e delle certezze acquisite non è arte post-contemporanea.

I mailartisti stanno celebrando in tutto il mondo i 100 anni del Manifesto Futurista, perché il Futurismo fu precursore della mail art, con Ivo Pannaggi che nel 1920 realizzò i famosi "Collaggi Postali".

ARTE POSTALE



Era il marzo del 1977 ed era un periodo di occupazioni. A Lucca avevamo occupato Villa Bottini e a Pisa la facoltà di Lettere e Filosofia.

Fu proprio all'ingresso di questa facoltà che piazzai un manifesto colorato dal titolo **ANAEXPLOSION** ove, in aperta polemica col politichese e i militanti della sinistra extraparlamentare, sinistra estrema che dominava incontrastata da 10 anni quell'Università – proletari fasulli, figli delle migliori famiglie-bene toscane, che giocavano a fare i rivoluzionari – in aperta polemica, dicevo, rivendicavo una esplosione libertaria di massima creatività.

Il manifesto **ANAEXPLOSION** fece colpo! E molti furono i messaggi che accanto ad esso furono piazzati.

Chi era d'accordo, chi invocava la giustizia proletaria contro di me, chi mi dava del fascista.

A chi mi dava del fascista risposi che se mi davano dell'anarco-fascista marinettiano, cioè neo-futurista, a me stava bene!

Un messaggio in particolare mi colpì: era di Vittore Baroni – lo conoscevo già per nome dato che editava fogli alternativi – che mi invitava a partecipare ad una rassegna di Arte Postale dal titolo **Post-Scriptum** che stava organizzando al Forte dei

Marmi all'interno della rassegna annuale di **Satira Politica**. C'era il suo numero d'telefono e ci incontrammo pochi giorni dopo all'università.

Nacque così la mia partecipazione alla mail art e il mio ingresso nel circuito.

Già ero collagista e poeta visivo, avevo avuto molteplici esperienze con la stampa underground, avevo fatto parte del **gruppo beatnik C.13**, stavo editando **FUCK** e **La rivolta degli straccioni**.

Oltre a partecipare nel circuito mail art, iniziai a organizzare mostre, aprii anche a Lucca uno spazio artistico autogestito, il "**Bureau de l'Art**" e molti sono coloro che videro le loro opere esposte da me, nell'indifferenza cittadina.

Tra le rassegne da me organizzate voglio ricordare:

- **millennium** –
- **rendez-vous Lucca-Giappone** –
- **luther blissett eXperience** –
- **Poesia Oggettuale** –

E l'attuale "**Andata & Ritorno**", iniziata nel 2002 e che non accenna ancora sintomi di stanchezza.

La rassegna che più ha avuto successo è stata "**millennium**" che ha visto la partecipazione di centinaia e centinaia di operatori e che ha generato un'infinità di piccole mostre, allestite in situazioni più o meno incongrue, che vanno dal bar, al negozio di dischi, dal ristorante alla libreria, dalla scuola alla biblioteca...



Un lavoro al quale sono rimasto particolarmente affezionato è la **poem-machine**, una scatola esagonale di cartone rosso con l'adesivo **ARTE** sul coperchio che contiene striscioline di rime poetiche. Uno pesca le striscioline e le mette una sotto l'altra, ed ecco la Poesia sorta sotto l'egida di **FLUXUS** nel pieno rispetto della tradizione **DADA**.

La **poem-machine** è stata esposta in vari luoghi del pianeta, anche a New York e... miracolo!!! Ne sono tornato in possesso.

Altro lavoro al quale sono particolarmente affezionato è l' **Autopoesia**, poesia oggetto realizzata durante una mia performance nel 1980, al **Mercatino della Poesia** di Ravenna. Avevo ricoperto di poesie e fogli poetico il mio maggiolino VW.

LA MORTE DI LUCIANO ORI

Il 26 aprile l'artista Luciano Ori, fondatore del movimento della "Poesia Visiva" con Eugenio Miccini e Lamberto Pignotti, e' morto nella sua casa di Firenze all'età' di 80 anni. Da tempo soffriva di disturbi cardiaci. Negli anni Sessanta e Settanta proietto' Firenze di nuovo sulla scena delle avanguardie artistiche. Nato a Firenze nel 1927, Ori inizio' l'attività' professionale giovanissimo, a 12 anni, realizzando per il "Teatro della Pergola" di Firenze i bozzetti per l'operetta "La Gran Via". Dopo aver tenuto la prima mostra personale nel 1950, nel 1963 attuo' una radicale svolta teorico-formale: usando materiali logo-iconici preesistenti (prelevati principalmente da quotidiani e rotocalchi) ed elaborandoli con la tecnica del collage totale, Ori opero' all'interno della poetica tecnologica della quale e' stato uno dei promotori a livello internazionale. Luciano Ori e' quindi stato uno dei principali iniziatori e protagonisti della "Pittura tecnologica" e della "Poesia Visiva", sulle quali ha scritto testi teorici fondamentali.

L'artista fiorentino e' stato uno dei fondatori del Gruppo '70 e del Gruppo internazionale della Poesia Visiva. Oltre ad avere tenuto numerose mostre personali, Ori ha partecipato a collettive e manifestazioni nazionali e internazionali, tra le quali quelle ai Musei di Bologna, Modena, Torino, Verona, Amsterdam, Dusseldorf, Hannover, Bruxelles, Saarbrücken, Documenta di Kassel, le Biennali di Venezia e di San Paolo del Brasile, la Quadriennale di Roma. Nel dicembre 1979 il Comune di Firenze, Assessorato alla Cultura, lo incarico' di realizzare e curare la prima mostra storica internazionale della "Poesia Visiva". Nel dicembre 1988 fu invitato come uno dei fondatori, alla mostra "Firenze la storia, la Poesia Visiva un percorso internazionale, 1963-1968", organizzata dall'Assessorato alla Cultura di Firenze. Hanno scritto di lui Pierre Restany, Luciano Berio, Daniele Lombardi, Lara Vinca Masini, Gillo Dorfles, Enrico Crispolti, Filiberto Menna, Silvano Bussotti, Marshall Mc Luhan e Achille Bonito Oliva. Attivo anche nel circuito dell'arte postale, suoi lavori sono stati presentati in collettive assieme a quelli del lucchese Vittorio Baccelli e del viareggino Vittore Baroni.

LA MORTE DI GIANO ACCAME

Ricordata la figura di Giano Accame all'ultimo pomeriggio letterario indetto a Lucca dall'associazione culturale "cesare Viviani". Giano Accame, giornalista, studioso, direttore del Secolo d'Italia, deceduto il 15 scorso, è stato uno degli intellettuali di primo piano della destra italiana. Morto a Roma - avrebbe compiuto 81 anni il 30 luglio - aveva un record unico tra i giovani di Salò: si arruolò la mattina del 25 aprile 1945: "la sera ero già in galera. Non ho mai fatto il miles gloriosus anche per questo. Avevo 16 anni", disse in una recente intervista. Accame, nato a Stoccarda ma

creciuto a Loano, ha avuto un percorso molto particolare nella destra. Fu tra i relatori al convegno sulla Guerra Rivoluzionaria nel '65, dirigente del Movimento Sociale Italiano fino al '68, tra i più stretti collaboratori di Randolfo Pacciardi, padre del presidenzialismo italiano, nell'esperienza effimera dell'Unione democratica per la Nuova Repubblica, anticipatrice del dibattito sulla repubblica presidenziale. Redattore delle più importanti riviste della destra - da *Il Borghese*, al *Fiorino* e *L'Italia settimanale* - collaboratore de *Il Sabato*, *Lo Stato*, *Pagine Libere*, *Letteratura*, *La meta sociale*, è stato direttore de *Il Secolo d'Italia*, tra il 1988 e il 1991. Durissima fu in principio la sua critica a Gianfranco Fini che parlava del fascismo come 'male assoluto' ma Accame negli ultimi tempi leggeva gli avvenimenti politici e la confluenza con Forza Italia nel Pdl come un necessario fatto imposto dai tempi e la accettava, anche se non ne era entusiasta. Collocava questa svolta nell'orizzonte del superamento delle ideologie, "oltre la destra, oltre la sinistra - disse ricordando lo slogan sempre caro alla destra sociale del Msi - il vero ambito in cui si muove questa fusione è quello della de-ideologizzazione, una scelta che è positiva ma che impone nuove analisi, nuovi modi di essere, nuove sfide. Lo globalizzazione non è stata quel fenomeno negativo che oggi si tende a raffigurare". Mi piace ricordarlo per la sua vicinanza culturale al futurismo, del quale in questo anno si festeggia il centenario. E proprio il futurismo lo legava a Pablo Echaurren che ha dichiarato: "Per me Giano è stato come un padre. Mi ricordo ancora la sua prima telefonata, era il 1988. Era appena uscita la mia biografia a fumetti di Filippo Tommaso Marinetti - Sono Giano Accame, direttore de *Il Secolo d'Italia*, possiamo fare un'intervista? - E così ci siamo sentiti, poi visti, non ci siamo più lasciati." Nelle parole di Echaurren c'è più che affetto, c'è molto di più - C'è riconoscenza - spiega - era diventata un'amicizia parentale fondata sulle stesse sensibilità culturali, un compagno di viaggio splendido. Devo a Giano la scoperta intellettuale profonda, di Ezra Pound. Mi ha accompagnato in mondi sconosciuti. Possedeva una curiosità infinita a 360°: parlava di un libro, di un quadro, di un film, intrecciando con spontaneità più livelli". Amicizie vere e trasversali quelle di cui Giano s'era circondato, in omaggio ad una cultura vera che è il superamento delle barriere. Vicino all'UGL, amico d'Alemanno, era tra coloro che apprezzavano il Pound economista, riscoperto anche recentemente dai giovani di Casa Pound. Un pensatore "eretico" dunque, considerata la sua appartenenza politica, per le posizioni controcorrente. Basti pensare alle critiche avanzate alla politica di Gianfranco Fini. Stimato anche dalla sinistra, non solo italiana. Si avvicinò alla scienza economica di Ezra Pound stimolato anche da Antonio Pantano, presidente dell'Istituto di studi poundiani, che curò numerose manifestazioni del centenario della nascita del Poeta. Criteri poundiani che furono riproposti in manifestazioni e convegni cui anche Giano Accame partecipò con Antonio Pantano, e confluirono poi nella didattica della scuola "eretica", per laureati, di "Valori giuridici e monetari" diretta da Giacinto Auriti all'università statale di Teramo, cui Accame collaborò per un anno nel 1997 nella sede di Atri. Scuola che ebbe risonanza mondiale, e fu anche

"visitata" ed apprezzata dall'allora cardinale Joseph Ratzinger, e tra i molti, da Beppe Grillo che da essa ha attinto elementi basilari per le sue virulente polemiche mediatiche.

LA POESIA VISIVA

Lucca – Gradita sorpresa per la cultura lucchese, la mostra di Poesia Visiva aperta alla *gallerianumero38* di via del Battistero, ove sono esposte al pubblico opere di Lucia Marcucci, Luciano Ori e Malipiero. Questa mostra mi dà l'occasione per approfondire le problematiche legate a questo tipo di arte minimalista che spesso si è presentata con altre opere nelle collettive di arte postale.

Nei primi anni Sessanta, parallelamente alle attività dei Novissimi e del Gruppo 63 gli operatori del Gruppo 70 di Firenze provvidero alla diffusione della poesia visiva, corrente poetica sperimentale tipicamente italiana: con Lamberto Pignotti, il suo più attivo teorizzatore, collaborarono Eugenio Miccini. Luciano Ori, Lucia Marcucci, Michele Perfetti e, successivamente, per periodi più o meno lunghi, Achille Bonito Oliva e altri. La poesia visiva è interessata soprattutto ai rapporti con la cultura e la comunicazione di massa, di cui, secondo Pignotti, intende sostituire "la prevalente informazione di tipo pragmatico con una comunicazione di tipo estetico", in un'operazione di recupero, dell'ingente materiale significativo dilapidato dai mass media, che investa in pieno l'area dei contenuti. Come ha precisato Miccini, la poesia visiva è una forma di semiosi logico-iconica, in cui la parola e l'immagine intrattengono rapporti simbolico-referenziali. Alla base del collage sussiste una semiosi eterogenea, la codificazione di un sistema semiotico complesso; gli elementi costitutivi concorrono alla produzione, attivata da un intreccio di codici, di unità di nebulose testuali. Mentre i media utilizzano "nessi condizionati per indurre i materiali a una disposizione di tipo lineare, il poeta visivo intende invece dare adito a un condotto comunicativo ipostatico rispetto ai valori ideologici degli ingredienti, e deviante rispetto alle suture della loro coesione"(Ballerini).

La poesia visiva pone in frizione l'espressione (reazione del soggetto alla propria perdita di identità) e l'informazione mediatica (deprivazione di senso del linguaggio visivo e verbale) in funzione di una nuova comunicazione, che attivi la criticità del fruitore nei confronti dell'usura semantica delle comunicazioni di massa e dell'automatismo linguistico, utilizzando procedimenti analoghi a quelli della pop art o del concettualismo. Nel Friuli sonnacchioso di quegli anni singole personalità, che non costituiscono mai un vero e proprio 'gruppo' (ma trovarono un punto di incontro nella rivista *Zeta* dell'Editore Campanotto e in *Zeta Promozioni*, che oggi conserva un ricco archivio di poesia visiva, libri-oggetto, mail-art), furono in sintonia con quanto avveniva in questo ambito a livello nazionale e internazionale: Carlo Marcello Conti, Luciano Morandini, Andrea Centazzo, Daniele Pinni, Dario Clemente, Franco Riberto, Nevia Benes, Nino Ovan, e possiamo aggiungere i *Collages* di Tito Maniaco,

Ermes Dorigo, legato in particolare alla rivista TAM TAM di Adriano Spatola e Giulia Niccolai.

Il 26 aprile 2007 l'artista Luciano Ori, fondatore del movimento della "Poesia Visiva" con Eugenio Miccini e Lamberto Pignotti, morì nella sua casa di Firenze all'età di 80 anni. Da tempo soffriva di disturbi cardiaci. Negli anni sessanta e settanta proiettò Firenze di nuovo sulla scena delle avanguardie artistiche.

Nato a Firenze nel 1927, Ori iniziò l'attività professionale giovanissimo, a 12 anni, realizzando per il "Teatro della Pergola" di Firenze i bozzetti per l'operetta "La Gran Via". Dopo aver tenuto la prima mostra personale nel 1950, nel 1963 attuò una radicale svolta teorico-formale: usando materiali logo-iconici preesistenti (prelevati principalmente da quotidiani e rotocalchi) ed elaborandoli con la tecnica del collage totale, Ori operò all'interno della poetica tecnologica della quale è stato uno dei promotori a livello internazionale. Luciano Ori è quindi stato uno dei principali iniziatori e protagonisti della "Pittura tecnologica" e della "Poesia Visiva", sulle quali ha scritto testi teorici fondamentali. L'artista fiorentino è stato uno dei fondatori del Gruppo '70 e del Gruppo internazionale della Poesia Visiva. Oltre ad avere tenuto numerose mostre personali, Ori ha partecipato a collettive e manifestazioni nazionali e internazionali, tra le quali quelle ai Musei di Bologna, Modena, Torino, Verona, Amsterdam, Dusseldorf, Hannover, Bruxelles, Saarbrücken, Documenta di Kassel, le Biennali di Venezia e di San Paolo del Brasile, la Quadriennale di Roma. Nel dicembre 1979 il Comune di Firenze, Assessorato alla Cultura, lo incaricò di realizzare e curare la prima mostra storica internazionale della "Poesia Visiva". Nel dicembre 1988 fu invitato come uno dei fondatori, alla mostra "Firenze la storia, la Poesia Visiva un percorso internazionale, 1963-1968", organizzata dall'Assessorato alla Cultura di Firenze. Hanno scritto di lui Pierre Restany, Luciano Berio, Daniele Lombardi, Lara Vinca Masini, Gillo Dorfles, Enrico Crispolti, Filiberto Menna, Silvano Bussotti, Marshall Mc Luhan e Achille Bonito Oliva. Attivo anche nel circuito dell'arte postale, suoi lavori sono stati presentati in collettive assieme a quelli del sottoscritto e del viareggino Vittore Baroni. Si era appena acquietata l'eco della scomparsa di Luciano Ori, che la poesia visiva perse a Firenze il suo creatore: Eugenio Miccini. Ho conosciuto Miccini di persona, proprio qui a Lucca, nel gennaio del 2005 dopo una sua conferenza alla Fondazione Ragghianti. Ma le nostre opere erano già state assieme più volte in varie parti del mondo. Parlo dei miei collage e delle sue poesie visive, perché Miccini, come molti altri poeti visuali, spesso partecipava a collettive di mail art, l'arte postale codificata da Ray Johnson. E fu proprio il mailartista viareggino Vittore Baroni a farlo venire alla Ragghianti. Si è spento dunque nella sua Firenze, a 82 anni, il padre della poesia visiva. Erano gli anni del boom economico quando con Ori, Sarenco, Pignotti e altri, deturmando la pubblicità eruppe nel mondo artistico con le poesie visive, ritagliandosi subito uno spazio all'interno delle indisciplinate discipline interdisciplinari. Sì, erano gli anni del boom economico in Italia e della rapida ascesa dei mezzi di comunicazione di massa:

Umberto Eco esaltava i mass media in letteratura, nelle arti figurative dominava la pop art americana e da noi Schifano e Rotella tenevano alta la bandiera e si parlava di “semantica”, in poesia si disquisiva di “strutturalismo” e si stampava “Lotta poetica”. L’intellettuale cessava d’essere l’aedo di una rivoluzione, mancata e impossibile, mentre Miccini pubblicava “Tre poemetti” su “Il Menabò” di Vittorini. Iniziava il periodo felice della contaminazione tra voce e suono, tra immagine e scrittura, s’avveravano infine le profezie del futurista Marinetti e si prefigurava ciò che a breve con l’internet multimediale sarebbe realmente successo. Fluxus imperversava con le sue performance; i situazionisti Cesarano, Collu, ecc. vivisezionavano la politica; Debord erompeva nei saggi, come Max Capa nel fumetto. Ed ecco la poesia visiva come affermazione del fatto artistico al di là delle istanze tradizionali, ma perfettamente integrata nella comunicazione contemporanea, poiché da essa partorita. Miccini nelle sue poetiche e nei suoi collage, ricerca sempre accordi profondi e indissolubili, tra l’immaginario, il disatteso e il rimosso della contemporaneità e, i suoi nuovi modelli di riferimento. Un crinale difficile su cui porre l’equilibrio della mera sperimentazione estetico ideologica, eppure assai fertile, a giudicare dall’influenza esercitata sul teatro e sui primi cortometraggi d’artista, antesignani sia della video-art che degli attuali “corti”. Ma con il passar degli anni, la poesia visiva ha anche espresso il disagio, il disagio del poeta che si è riflesso nel disagio provocato ove la poesia visiva si mostra. Anche qui, il testo un pre-testo per l’artista ad esporsi, ma sembra che ogni luogo, ogni ambiente, ogni medium sia inadatto all’espore questo genere: dai libri ai quaderni, dalle antologie alle gallerie, dai concorsi ai meeting poetici. Una forma d’arte poetica che si trova a disagio ovunque, una forma d’arte povera che predilige gli angoli più vissuti e reali, quelli più incongrui per le manifestazioni dell’arte. Miccini e anche Ori, con le loro opere sono stati partecipi di tutte le principali mostre internazionali di arti figurative e dei meeting poetici più noti e prestigiosi. Miccini, autore di moltissimi libri, presente in varie antologie, dirigeva, prima della sua morte, con Alberto Cappi una prestigiosa collana di poesia contemporanea.

LUCCA CENTER OF CONTEMPORARY ART – UNA NOTTE BIANCA

Lu.C.C.A. Lucca Center of Contemporary Art ha allestito una interessante NOTTE BIANCA, un evento che si terrà lunedì 18 maggio con apertura dalle 19.00 alle 01.00 a ingresso libero alla mostra UN MONDO VISIVO NUOVO. Origine, Balla, Kandinsky e le astrazioni degli anni '50 a cura di Francesca Romana Morelli e Maurizio Vanni. Dalle 19.30 nuovi aperitivi al Lu.C.C.A. Caffè all’interno del museo. In invito intrigante per mettere in mostra la mostra. La Lucca sonnacchiosa e tranquilla, conservatrice e perbenista, morigerata e tradizionalista, sembra in questi ultimi tempi aprirsi al nuovo, al contemporaneo, almeno per quanto riguarda le arti visuali. Non che in passato si siano trascurate le avanguardie, tutt’altro, ricordo il

Bureau de l'Art e la Galleria Klee, e più recentemente l'opera della Fondazione Ragghianti. Ma i primi due furono fenomeni d'élite che coinvolgevano solo gli addetti ai lavori. Con la Ragghianti il discorso inizia a mutare, ma in questi ultimissimi tempi Lucca ha ospitato "Grazie dei fiori" di Montesano alla Poleschi e alla *galleria38* in via del Battistero è tutt'ora aperta una mostra collettiva di Poesia Visiva con Marcucci, Ori e Malipiero. E allo Stellario, nello splendido Palazzo Boccella finemente restaurato ha preso il via questa mostra a valenza internazionale "Un mondo visivo nuovo" ove nel percorso espositivo si evolve l'avventura del gruppo Origine nata nel 1950 da Mario Ballocco, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi e Ettore Colla. In mostra oltre cinquanta opere suddivise in quattro sezioni: *introduttiva* - per conoscere i protagonisti e gli antesignani dal futurista Balla al fiancheggiatore Villa; *fondatori di Origine* - Capogrossi, Burri, Colla, Ballocco; *padri storici* - Kandinsky, Delaunay, una saletta dedicata a Balla, una sala dedicata agli stranieri che avevano con Origine affinità elettive, Hartung, Corneille, Matta, Nicholson e Max Bill; *strade individuali* - segnano l'ultima sezione con opere che giungono fino agli anni '70 di Capogrossi, Colla, Dorazio, Burri, Ballocco e Perilli.

Il fruitore si trova letteralmente immerso nell'arte degli anni '50 e in quella degli anni immediatamente successivi che da questa è scaturita, e può gustare dal vivo opere fin'ora viste solo sui libri, sui cataloghi, sulle riviste specializzate o sul web. Personalmente sono rimasto colpito da *PV 46* di Hartung del 1946, un artista del quale mi sono rimaste impresse le sue *Periferie*, che hanno segnato il mio percorso culturale. Ma sono stato anche favorevolmente colpito da *Tradotto dall'Assiro* opera di Perilli del '60 e da *Superficie 106* disegnata da Capogrossi nel 1954. Una grande mostra che coincide con l'apertura di Lu.C.C.A.. Art Center, un valore aggiunto per la città che segna un punto di ripartenza per la cultura lucchese e che mi auguro, il Centro, prosegua questa sua cavalcata attraverso l'arte contemporanea, dal moderno al post moderno, dal contemporaneo alle indiscipline interdisciplinari proiettate verso il futuro come lo furono i futuristi 100 anni addietro. Gli ingredienti ci sono tutti e... complimenti agli organizzatori mentre la città resta in attesa di nuove proposte accattivanti per il futuro. Ma andiamo più in dettaglio.

L'evento affronta lo sviluppo dell'arte astratta italiana negli anni cinquanta, quando quel tipo di linguaggio appare il più adeguato a scandagliare e a interpretare la natura del proprio tempo e ad andare alle radici della coscienza del fare arte. Il principio e il rigore funzionale della forma rispondono alla convinzione che le immagini pure ed elementari e la percezione visiva sono per l'uomo contemporaneo gli strumenti ideali per intraprendere questa esplorazione conoscitiva.

Lu.C.C.A. è allestito all'interno di Palazzo Boccella, un antico edificio nel centro storico di Lucca, a pochi passi dalla celebre Piazza Anfiteatro. Un nuovo spazio dedicato all'arte contemporanea, concepito secondo principi innovativi di intendere e fruire lo spazio museale. Il tema della mostra affronta il dibattito scaturito all'interno del gruppo Origine, formato nel 1951 da Ettore Colla, Giuseppe Capogrossi, Alberto

Burri e Mario Ballocco e trasformato nel 1952 in Fondazione Origine, centro di riferimento internazionale per l'approfondimento delle problematiche e la divulgazione dell'arte astratta. Presieduta da un comitato operativo che vede come motori propulsori Colla e il critico Emilio Villa, ma anche i più giovani Piero Dorazio e Achille Perilli, provenienti da Forma 1 e dell'Aga d'Or, e personalità come Enrico Prampolini e Sebastian Matta, la Fondazione opererà sino al 1958, con il coinvolgimento di un ampio numero di artisti: Emilio Vedova, Atanasio Soldati, Afro, Antonio Sanfilippo, Carla Accardi, Pietro Consagra, Toti Scialoja, Giulio Turcato, Edgardo Mannucci, Mimmo Rotella. La necessità di trovare un codice atto a esprimere le avventure della coscienza dell'uomo durante la ricostruzione di un mondo distrutto dal conflitto mondiale, porta gli artisti di Origine a cercare i propri "padri" in determinati protagonisti delle avanguardie: Kandinsky, Mondrian, Sonia Delaunay, Arp e Balla. Come avevano già fatto la Bauhaus e De Stijl, l'utopia di creare un "mondo visivo nuovo" si intreccia con l'urbanistica e l'architettura. L'arte astratta appare il linguaggio più adeguato a scandagliare e a interpretare la natura del proprio tempo e ad andare alle radici della coscienza del fare arte. Il principio e il rigore funzionale della forma rispondono alla convinzione che le "immagini" pure ed elementari e la "percezione visiva" sono per l'uomo contemporaneo gli strumenti ideali per intraprendere questa esplorazione conoscitiva. In mostra oltre cinquanta opere, tra dipinti e sculture, molte delle quali apparse nelle mostre dell'epoca, sulla rivista della Fondazione "Origine" o appartenute agli stessi artisti e architetti. Nel complesso queste evidenziano le ricerche dei singoli artisti nelle fasi del periodo preso in considerazione. Come già detto il percorso espositivo si divide in quattro sezioni con una sezione introduttiva per conoscere i protagonisti di questa storia attraverso foto dell'epoca: dagli artisti della Fondazione Origine al decano dei futuristi, Giacomo Balla, fino ai fiancheggiatori, tra i quali Emilio Villa. Con lo scopo di immergere il visitatore in questo "mondo visivo nuovo" in appositi ambienti del Museo si dà conto della fervida attività teorica e di ricerca di Origine grazie a una ricca messe di documenti originali: dai numeri di "Arti visive", l'organo letterario della Fondazione a quelli di "Spazio" la rivista di architettura diretta da Moretti, da scritti programmatici a lettere autografe, fino a fotografie di momenti salienti della vita artistica. Infine alcuni filmati di matrice astratta creati dai maestri delle avanguardie storiche, studiati dai nostri artisti. Il cuore della mostra è dedicato ai fondatori di Origine: Capogrossi, Burri, Colla e Ballocco, rappresentati da circa tre opere ciascuno. Le sale più piccole sono dedicate a Piero Dorazio e Achille Perilli, che ebbero un ruolo incisivo nei primi anni della Fondazione Origine e a tutti quegli artisti che segnarono il percorso da un astrattismo rigoroso, come Atanasio Soldati e Mario Nigro, verso l'informale in tutte le sue declinazioni: Accardi, Vedova, Afro, Sanfilippo, Turcato, Mimmo Rotella e un vecchio maestro ancora interessato alla sperimentazione quale Enrico Prampolini. Una terza sezione è dedicata invece ai "padri" storici, quali Kandinsky, Sonia Delaunay e una saletta incentrata esclusivamente su Balla, cercando di dare un saggio della mostra

organizzata dal gruppo Origine nel 1951, che segnò la riscoperta del decano dei futuristi. Una grande sala accoglie un'opera di maestri stranieri con cui gli artisti di Origine trovarono delle affinità elettive: da Hans Hartung a Corneille, da Arp a Sebastian Matta, da Max Bill a Ben Nicholson. Conclude l'itinerario espositivo una quarta sezione che mostra le strade individuali prese in seguito da alcuni protagonisti, documentate da un'opera eseguita tra gli anni '60 e '70 ciascuna di grande impatto visivo: Capogrossi, Colla, Dorazio, Burri, Ballocco e Perilli. L'appuntamento per tutti, è dunque all'interno dello spazio museale, per una notte da sogno.

*stampato nel
mese di giugno 2009
dalla lulu.com per
tesseratto edizioni
seville (e)*