MIRELLA BANDINI

per una **storia** *del* **lettrismo**



MIRELLA BANDINI

per una **storia** *del* **lettrismo**

TRACCEDIZIONI

L'autrice ringrazia alcuni membri del gruppo lettrista con i quali ebbe occasione a Parigi di incontri e scambi, a partire dagli anni sessanta. In ordine cronologico sono: Maurice Lemaître, Isidore Isou, Roland Sabatier, Jean-Paul Curtay.

In particolare ringrazia vivamente Anne-Catherine Caron, membro del gruppo lettrista nonché lettore all'Università di Torino, che ha tradotto in francese la prima edizione di questo libro: *Pour une histoire du Lettrisme*, presso Jean-Paul Rocher, Paris 2003, e che ha contribuito alla sua realizzazione. Grazie inoltre a Alain Satié per la collaborazione.

ISBN 88-7205-109-6

©2005 - TraccEdizioni
Tel. 0566.844459 - Via Turati 23 - 58023 - Gavorrano (GR) - ITALY

A Marta, Agata e Federico

Introduzione

Il Lettrismo, unico gruppo nato in Francia dopo il Surrealismo e attivo da più di cinquanta anni, è definito dal suo fondatore Isidore Isou come un movimento "all'avanguardia dell'avanguardia", la cui creatività pari a quella del Classicismo e del Romanticismo "vuole portare il nuovo in tutti i campi della cultura e della vita".

Nel tracciarne le vaste e complesse vicende, che ci consentono di evidenziarne l'importanza teorica che si riflette in alcuni movimenti che da esso derivano, come l'Internazionale Situazionista, è necessario iniziare dal contesto culturale parigino dell'immediato dopoguerra, dove il Lettrismo è nato nel 1946.

Alla fine del secondo conflitto mondiale, la cultura francese viveva uno straordinario fervore creativo, che ne fece il motore del pensiero occidentale. Si afferma la storiografia di *les Annales*, la filosofia esistenziale di Sartre è una dibattuta mediazione tra la metafisica dell'Essere e il materialismo storico, mentre attraverso l'antropologia Levi-Strauss e il suo allievo libertario Clastres propongono a tutte le scienze umane il modello strutturalista, che Foucault porta avanti in sociologia, diviene lo strumento per il rinnovamento lacaniano della psicoanalisi, e di Barthes nella semiotica, a analizzare il quotidiano della società laica postcristiana, secondo un modello che Umberto Eco importerà e divulgherà nella cultura italiana.

Mentre la situazione artistica parigina, subito dopo la guerra e la Liberazione rivolta a riprendere il suo ruolo dominante nell'ambito europeo, verteva su due filoni: l'astrazione geometrica (o "astrazione fredda") che rilanciava il concretismo storico; e l'astrazione postcubista. L'astrazione geometrica rappresentava l'avanguardia ufficiale del periodo, con la sua galleria, la Denise René fondata nel 1944 dove espone-

vano soprattutto Herbin, Magnelli, Vasarely, Dewasne; il suo Salon, con il *Salon des Réalités Nouvelles*, del 1946; la sua rivista: "Art d'Aujourd'hui" fondata nel 1949 da André Bloc, Léon Degand, Edgar Pillet; la sua scuola: l'Académie de l'Art Abstrait, di Dewasne e Pillet, tra il 1950 e il 1952; i suoi critici d'arte: Léon Degand (poi direttore del Museo di San Paolo in Brasile) e Charles Estienne, insieme a Marcel Seuphor, autore di opere fondamentali sul contesto. Questa tendenza iniziò a declinare verso il 1953, ritornando poi in auge con l'arte cinetica e l'optical art.

L'altro filone, attivo specialmente nella prima metà degli anni cinquanta è quello dell'astrazione postcubista di Bissière, Bazaine, Lapicque, Estève, Manessier e Singier, definita École de Paris. Il 1948 fu poi un anno di scontri pro e contro l'arte astratta, mentre viene proposto il realismo socialista che, contrariamente a quanto accadde in Italia, ha poco successo in Francia, con Fougeron e Buffet. Frattanto esordiscono gli artisti che diverranno i protagonisti della nuova scena informale che Michel Tapié battezzerà *art autre* nel 1952: Fautrier, Dubuffet, Wols.

Jean Fautrier espone nel 1945 alla galleria René Drouin la famosa serie degli *Otages*; nel 1946 Dubuffet, nella stessa galleria espone la clamorosa serie delle *Hautes Pâtes*. Nel 1948 si forma a Parigi il gruppo *Co.Br.A.*, nato da una diaspora del movimento surrealista in Europa; i suoi maggiori esponenti, Asger Jorn e Constant, espongono da quell'anno a Parigi sostenuti da Edouard Jaguer e da Michel Ragon.

Nel 1947, Dubuffet inaugura nel sottosuolo della galleria Drouin il *Foyer de l'Art Brut*, inserendo un elemento nuovo nel già acceso dibattito parigino, e che diverrà nel 1948 la *Compagnie de l'Art Brut* con un comitato direttivo composto oltre che Dubuffet, da Breton, Tapié, Paulhan, Ratton e Roché. Sono anche gli anni che segnano la grande diffusione per l'Europa e per l'America del Surrealismo, dove Breton e il suo gruppo si erano trasferiti per sfuggire alla guerra. Una diffusione e dispersione che ne segna anche l'indebolimen-

to, mentre il movimento Dada di Tristan Tzara era ritornato d'attualità con l'attività del gruppo e della rivista neodadaista "Les Réverbères", fondata nel 1937 da Michel Tapié con Noël Arnaud, Jean-François Chabrun e diretta da Jacques Bureau. Questo gruppo critica duramente il tardo Surrealismo, ne rivendica il periodo "eroico" e rende omaggio a Tzara con serate e riedizioni di alcune sue pièces teatrali. Negli stessi anni del lancio del Lettrismo a Parigi: 1946-1952, si afferma l'*art autre* di Michel Tapié: divenuto il più importante critico d'arte parigino di quegli anni, teorizzava l'avvento di una nuova era totalizzante dell'arte, apertasi dopo la tabula rasa Dada, che ha azzerato tutti gli "ismi". Di conseguenza, guardava con molto interesse la nuova dimensione linguistica informale, che si opponeva all'astrazione geometrica e al neocubismo.

Nelle grandi mostre internazionali da lui organizzate, Tapié accoglie la pittura lettrista, che considera segnica e di tipo calligrafico: nel 1963 in una mostra alla galleria Valérie Schmidt di Parigi; nel 1964 nella mostra *Intuiciones y realizaciones formales* al Centro de Artes Visuales Torcuato Di Tella a Buenos Aires, e alla galleria Stadler di Parigi; quindi con la personale di Isidore Isou dal titolo *Douze Hypergraphies Polyloque*, nel 1964 all'International Center of Aesthetic Research di Torino. In un'intervista rilasciatami nel 1973, Tapié ricorda le serate lettriste a Parigi alle quali interveniva, in compagnia di Henri Michaux: "... Vi era un'atmosfera molto anarchica, divertente, audace e nel contempo molto costruttiva... il Lettrismo era formato da gruppi, da persone molto eccitate, dinamiche, piene di spirito, provocanti, che insultavano il pubblico... In un momento di cambiamento, di rivoluzione, alla ricerca di un *art autre*, questo movimento ha avuto una sua funzione. Il Lettrismo mi ha interessato per la calligrafia (anche se non sono calligrafi e non conoscono la calligrafia)... vanno oltre l'immagine, che per me è il grande problema non tanto sul piano specifico ma su quello generale: è il grande falso problema per l'arte, per gli artisti e

per gli amatori d'arte; la grande trappola è l'immagine, il problema dell'immagine".[1] Tapié, come Isou, auspicava un'unità tra Occidente e Oriente a carattere globale, nella costruzione di un ordine universale artistico, filosofico, scientifico e tecnico.

I
Il primo Manifesto lettrista

In questo clima culturale caratterizzato dal marxismo-leninismo, sbarca a Parigi nel 1945, all'età di vent'anni, l'ambizioso poeta ebreo rumeno Isidore Isou (Goldstein) che già nel nome propone un modello messianico: Isidore significa "dono di Iside" e contiene l'anagramma di Osiride. Dal 1946, data ufficiale del Manifesto e della nascita del Lettrismo a oggi, esso rappresenta non soltanto un movimento vivo d'avanguardia pluridecennale ma, secondo le parole di Isou, "una teoria in perpetuo divenire", un sistema coerente, simmetrico e totalizzante.

La prima fase dell'attività lettrista, accentrata intorno al fondatore, è legata principalmente alla dimensione poetica. Isou si circonda lentamente di seguaci: il suo primo discepolo fu un poeta ebreo, Gabriel Pomerand (Pomerans) che sarà espulso nel 1956. Viene compiuto un passo decisivo e estremo dopo il Futurismo e Dada: nella poesia fonetica si oltrepassa la parola, frantumandola e riducendola alla *lettera*, principio assiomatico da cui prende nome il movimento. La denominazione di Lettrismo indica infatti la riduzione di ogni elemento linguistico o reale alla particella primaria – la lettera – di ogni alfabeto esistente (o inesistente), la quale articolandosi con altre lettere, forma proposizioni, frasi: una nuova "scrittura plastica". Sono così superate le posizioni avanzate Dada, configurando il "supporto e il materiale artistico partendo da una nuova forma plastica, la lettera e il segno".

Il segno con la lettera (che è anche entità sonora) divengono la base primaria sulla quale Isou edifica una "nuova cattedrale dell'arte" fin dagli esordi. Dopo cinquanta anni di poesia composta di parole, e di musica composta di note, Isou propone il sistema di una poesia e di una musica com-

posta interamente da *lettere*. Dopo la pittura figurativa e astratta, si propone una pittura di segni, dapprima di alfabeti latini, quindi di tutti gli alfabeti esistenti.

Nel 1950, Isou pubblica sul primo numero della rivista "Ur" il primo Manifesto del movimento: *Eléments de la peinture lettriste*, scritto nel 1946. In esso si afferma come, partendo dal presupposto che non esiste nessun altro problema plastico se non quello della rappresentazione, le diverse attività di tipo primordiale, non sono che varianti e attributi dello stesso problema. All'origine di ogni tentativo pittorico vi è un bisogno, un desiderio o un piacere della rappresentazione. Il colore giunge più tardi, insieme alle proporzioni, la prospettiva, lo scorcio. Questo periodo di progressiva appropriazione dell'*oggetto da dipingere*, afferma Isou, viene da noi chiamato *Hypostase Amplique*: un'interazione tra le arti, fra musicisti (Wagner, Chopin) poeti (Hugo, Lamartine) e pittori (Delacroix, Géricault). Successivamente, avverrà una costante distruzione *dell'oggetto*, con l'*Hypostase Ciselante*, in nome di una materia che vuole rivelarsi: il primo gradino è stato l'Impressionismo, parallelo all'attività poetica di Baudelaire o di Verlaine. La forma si disfa eliminando la rappresentazione: Cézanne per primo va verso una tabula rasa, paragonabile soltanto all'alchimia di un Mallarmé; la *ciselation* diverrà violenta con il *fauvisme* di Matisse, Segonzac, Dufy. Il Cubismo è poi la morte dell'oggetto, ma è ancora e soltanto un altro gradino; la dichiarazione di guerra alla pittura avviene quindi con Duchamp, Dada, Tzara: l'azione dadaista è distruttrice, e la tabula rasa permetterà un futura costruzione. Bisognava andare al di là dell'oggetto, ormai sfinito e offrire una certezza inedita alla pittura. Nell'ultima fase della pittura *ciselante* dove l'oggetto è completamente eliminato, vi è una grande confusione, che si riflette anche nei dibattiti dei critici d'arte. La pittura *ciselante* (nella sua ultima espressione cubista, dadaista, purista, nonfigurativa), appellandosi alla geometria e rinunciando alla rappresentazione si rinchiude nelle sue pratiche elementari e manca di un qualsiasi aggancio

al reale. Nelle eterne elucubrazioni geometriche, dove il cubo si mescola all'infinito con il cerchio, o il pentagono con il trapezio, l'esigenza di una comunicazione con il creatore appare una assurda pretesa.

Per Isou si pone dunque il problema: accettare l'abolizione e la morte della pittura o scoprire un'altra rappresentazione provvista di due particolarità: simmetrica e trascendentale, che permettano una riserva di percorsi inediti: "bisogna rimpiazzare la discontinuità geometrica dei cubisti con una composizione ferma e aprioristica anteriore alla volontà del pittore".

ABBOZZO DI UN MANIFESTO

È stata trovata LA LETTERA:
Unico elemento che possa trattenere l'urto delle linee in disordine;
Unica diga contro l'incostanza geometrica;
Forma primordiale per sbarazzarsi dall'invasione incerta di un pennello folgorante;
Elaborazione impegnata e capace di ridurre in schema vitale una grande quantità di elementi;
Filtro capace di limitare e centrare il vacillare di opere pittoriche disordinate;
Capestro rassicurante che condensa gli scatti corrosivi;
Limite sicuro per distaccarsi da una tela in mezzo a una esposizione incomprensibile;
Filatoio che deduce il risultato di una combinazione di colori e di linee;
Medaglia che si adatta come il prodotto necessario, frutto della sua putredine;
Ordinamento delle tinte e delle virtualità riavvolte su se stesse, fino a una acquisizione intelligibile;
Si è constatato che il solo elemento destinato perfettamente per struttura propria a rimpiazzare un oggetto in rovina è la

LETTERA

Nuovo canone di una costruzione plastica:

LA LETTERA

risultato di una ricerca che ha la finalità di scoprire una RAPPRESENTAZIONE sconosciuta che possiede il Taglio Simmetrico.
Attraverso questa prima straordinaria base si è ottenuta la rivelazione della PITTURA LETTRISTA.

* * *

Ma questa unica dimensione non sarebbe stata sufficiente, poiché la po-

vertà stessa di questi mezzi (24 lettere) ci avrebbe condotti a una riduzione espressiva come quella della geometria cubista.
Non si trattava di fuggire dall'arido ciselant *per ripiombare nel peccato dello stesso insignificante.*
In primo luogo si proponeva l'uscita dallo schematismo.
Il richiamo di un ordine superiore alla "pittura pura" deve condurre al legame con il pubblico.
Per la nuova rappresentazione bisogna trovare il Taglio trascendentale.
Dalla vacuità delle lettere è necessario fare derivare un senso che possa oltrepassare la capacità del piacere estetico – al di là di ciascun valore preso separatamente.
Articolare questi dati fino a che un carattere originale fuoriesca da ciascuna sorda enunciazione.
Raggiungere non soltanto l'occhio, ma anche il cervello dello spettatore; agire sul suo comportamento sociale, quotidiano, didattico.
Esigere la complessità della combinazione di queste evidenze, fino al raggiungimento di un apprezzamento più alto, più ricco di CONTENUTI UMANI (non soltanto artistici!)
Collegare queste cose con altri settori vicini e ricominciare una nuova ipostasi di costruzione amplique.
Ci si mette allora a combinare le lettere fino a quando non si siano trovate delle NOZIONI.
Bisogna approfittare delle possibilità per ciascuna lettera di avere un'aureola che si intrecci fino alla FORMULA: si approfondisce e si dilata fino al CONCETTO, si ingrossa fino al significato della PAROLA e della PROPOSIZIONE.
Superare la distanza che separa la nostra espressione da molte altre per opporsi all'influenza e all'eccitazione.
Aprire interamente le finestre della RAPPRESENTAZIONE PLASTICA NUOVA verso la conquista dei sensi e delle astrazioni espansive.
Si è così ottenuto nella pittura la seconda dimensione, del Taglio Trascendentale.

* * *

Scrivendo parole o frasi interessanti sulla tela, e concentrando la materia pittorica intorno a queste lettere – convenzioni aprioristiche, creatrici di difficoltà e di ricerche giustificative – si accorda a questa arte la via di una rappresentazione originale.
Si sposta il cammino della pittura, indicando un nuovo ideale che deve – nel pensiero dell'autore – prendere il posto dell'oggetto secolare.
Alla disciplina delle arti visive, si propone lo sconosciuto selvaggio per dominare, la glorificazione di un altro dio, una creta da manipolare per nuove prospettive.
LA PITTURA LETTRISTA converge verso una nuova amplique *che avanza acquisendo la sostanza, il significato e la proiezione di questa ipostasi.*

L'arte sta andando verso l'esaurimento di tutte le possibilità incluse nel suo campo. Prima di andare più lontano, quale altra soluzione si può vedere nello stato attuale, amorfo, della pittura? Del resto la pittura stessa non approverebbe questa via, essendosi diretta verso programmi che, non soltanto in relazione all'epoca ma anche ai programmi stessi, sembrano già molto assurdi.

Ma, afferma Isou, la purificazione lettrista va oltre. Partendo dall'idea che essa deve trasmettere l'essenza stessa della tela, Isou giunge a questa conclusione: "La pittura è una superficie vuota sulla quale si realizza l'idea del pittore, il *Weltanschauung*, il suo messaggio ottico". La nuova pittura apre una "bocca" sulla tela e l'obbliga a proporre direttamente i suoi segni: ciascun quadro sarà come un libro d'ore. Si paragonerà il pittore al vecchio artigiano che parlava attraverso la tela invece di disegnare i suoi amori, i suoi odi, i suoi dubbi: il pittore lettrista inventa i suoi geroglifici per tutto il secolo. In un tempo lontano il segno e il simbolo erano sullo stesso piano, in un mondo in cui non si erano ancora conosciute le differenze dei mezzi di espressione. Infine, conclude Isou, qualche imbecille può dire che è molto facile fare della pittura lettrista, che qualsiasi disegnatore di manifesti può realizzarla... ma ciò è assurdo: essa è totalmente diversa da un manifesto!

Il suo fondatore ha sempre sottolineato come il Lettrismo, fra tutti i movimenti del passato si connoti come quello che ha prodotto il maggior numero di creazioni specifiche, che finora non hanno avuto il dovuto riconoscimento. Esso comprende la maggior parte delle discipline artistiche, scientifiche, filosofiche, teologiche e tecniche, portando – per la novità di questi allargamenti – inconsueti problemi di comunicazione e di diffusione che finora hanno circondato il Lettrismo di un'aura elitaria e isolata. Come ha scritto Roland Sabatier, il Lettrismo nasce come "organizzazione delle lettere e dei fonemi considerati nella loro purezza non concettuale" e si afferma, come precisa Maurice Lemaître, come "un'ortodossia che ingloba e sollecita le eresie".

Da questa originaria innovazione basata sulla lettera sonora e inizialmente limitata alla poesia e alla pittura, il Lettrismo – di cui Isou è sempre la mente e l'azione – diviene un progetto globale che si spinge al limite estremo delle conoscenze del suo tempo: la finalità è "la rivoluzione culturale permanente" (Sabatier) animata dalla creatività, nell'intento di formare una "società paradisiaca".

Legato al suo *a priori* creativo, il Lettrismo è caratterizzato da un continuo superamento di se stesso, vale a dire dei suoi apporti in tutti i campi, come testimonia l'immenso edificio teorico di saggi e di trattati prodotti in primis dal suo fondatore, Isidore Isou e dai componenti del gruppo. La base della dottrina lettrista è infatti il primo testo di Isou: *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, pubblicato nel 1947 da Gallimard a Parigi, insieme a *L'Agrégation d'un Nom et d'un Messie*. In questo secondo testo, Isou dichiara se stesso come il promotore di un'era nuova che trasformerà la società, proclamando la giudaizzazione del mondo: "Voglio essere un Nome e non un maestro... il Nome dei Nomi: Isidore Isou". E ancora: "... Un Messia è colui che rende tutti gli uomini perfetti e felici (ebrei)... e assicura per sempre il predominio degli uomini normali (ebrei) nel mondo... il Messia si chiama Isidore Isou".

Nella stessa ottica, l'artista ebreo Lemaître realizza nel 1950 un quadro, il cui soggetto è il proprio nome.

Secondo l'analisi isouiana, dopo innumerevoli anni di cultura si passa da una fase *amplique* (dai Greci a Baudelaire) a una fase *ciselante* (da Baudelaire ai nostri giorni), nella quale si era iniziato a destrutturare il concetto di unità della forma, frantumando e sperimentando i mezzi specifici di ogni arte con il linguaggio, il segno e la forma stessa. Nella sua spinta continua e irrefrenabile Isou supera, oltrepassa e annulla le avanguardie precedenti definendosi, nel suo messianismo, come il primo artista sorto alla fine del periodo *ciselante*.

Il sovvertimento radicale che Isou opera nelle discipline

classiche, iniziato con la scomposizione in lettere della parola, è quindi incrementato negli anni cinquanta mediante associazioni, quale l'*Hypergraphie* nel quadro, che associa lettere e immagini unificando le discipline letterarie e visive; ovvero un'arte basata sull'organizzazione dell'insieme dei segni fonetici, lessicali, ideografici possibili, esistenti o inventati. Nel suo primo romanzo ipergrafico, *Les Journaux des Dieux*, 1950 (Escaliers de Lausanne), Isou scopre le leggi generali e i sistemi di organizzazione interni delle poliscritture dinamiche.

Nel campo estetico, nella dimensione formale o del supporto, la struttura della *méca-esthétique* rappresenta un apporto fondamentale per la costituzione e la visione delle opere d'arte. La *méca-esthétique* integrale comprende tutte le materie o sostanze esistenti e propone creazioni frammentarie per supporti o elementi inediti: il mobile vivente, l'opera in polvere, l'arte alimentare, l'arte pirica o volatile (1960), l'arte necrofila, la pittura su rotaia, l'arte terapeutica (1962), ecc. Un'altra sezione è rappresentata dall'*anti-méca-esthétique*: mediante il *détournement* i supporti e le sostanze impegnate nella realizzazione dell'opera d'arte sono spostate dal loro impiego abituale per essere utilizzati in modo contrario. Una terza sezione è costituita dalla *méca-esthétique generalisée* che raggruppa l'insieme dei materiali esistenti e possibili, umani, vegetali, animali, cosmici, nonché il pensiero e l'immaginazione.

Già nel 1952 Isou in *Esthétique du Cinema* ("Ion", 1952 e "Ur", 1953) creava una distinzione separando le due dimensioni artistiche che potevano creare confusione: la forma da una parte, e la struttura o il supporto dall'altra. Dopo Mallarmè e Tzara, Isou vuol ritrovare la comune sorgente della poesia e della musica. Nel suo libro *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, 1947 (Gallimard, Paris) Isou propone un elemento nuovo: la lettera alfabetica, completata dal suono prodotto dall'uomo, considerato come strumento. Il materiale inedito, espresso mediante la stessa

dimensione, ritrova il grido originale, sorgente comune della poesia e della musica. Oltre il Lettrismo, la poesia e la musica afonica, dal 1959 rappresentano il settore della recitazione inaudibile o silenziosa.

Nella *Introduction à une esthétique imaginaire ou Mémoire sur la particule infinitésimale*, 1956 ("Front de la Jeunesse", n. 7) Isou rivela la forma *infinitésimale* o *esthapéiriste* (da esth = esthétique e apeiros = infinito), che apre un universo inedito ancora più ricco di quello sonoro. L'*Esthapéirisme – l'art imaginaire o infinitésimal* è composto da particelle immaginarie, spoglie di un senso immediato che a loro volta consentono di immaginare elementi inesistenti o possibili.

Le opere infinitesimali sono proposte per suscitare nello spettatore delle elaborazioni mentali, e precedono di gran lunga le investigazioni dell'arte Concettuale degli anni settanta. Si tratta di una comunicazione sensoriale, estesa a tutto l'insieme delle arti, come Isou precisa in *L'Art supertemporel suivi de Le Polyautomatisme dans le méca-esthétique*, 1960 (Escaliers de Lausanne). Le opere dell'arte infinitesimale oltrepassano il tempo o si modificano senza fine integrando l'intervento del pubblico; questo nuovo elemento, transfinito, è il *cadre super-temporel*. Dal 1992, la *méca-esthétique* viene superata dall'*Excoordisme* o dal *Téisynisme* che si occupa delle coordinazioni iperinfinite formali minime o immense.

II
Le creazioni totali lettriste

La novità e l'importanza del Lettrismo, apparso in un momento di stagnazione artistica e culturale quale rinnovamento globale e creativo, viene messa in rilievo da Isou in un suo noto libro: *De l'Impressionisme au Lettrisme*, 1973 (Filipacchi, Paris): una storia dell'arte contemporanea da lui riscritta attraverso l'evoluzione della pittura moderna che, iniziata dalla rivoluzione formale impressionista, va dai collages cubisti alla *méca-esthétique* lettrista, passando attraverso il ready-made dadaista e l'oggetto a funzionamento simbolico surrealista.

Assi portanti della storia della pittura moderna sono considerati da Isou il movimento Dada e il Surrealismo, dei quali l'artista rumeno mette in luce l'importanza attraverso un interessante riesame delle opere e dei testi.[2] Nell'ottica di questa centralità, Isou sottolinea l'importanza del collage cubista, inventato da Picasso, come introduzione di nuovi valori (banalizzazione dell'oggetto; il ready-made) che saranno poi realizzati dall'anarchismo dadaista, distruttore della pittura. Dopo aver dichiarata come finalità del suo saggio l'analisi dei mezzi di realizzazione in funzione delle forme, Isou studia i problemi posti dall'evoluzione dell'espressione, prima di considerare gli strumenti e i supporti grazie ai quali questa espressione si è rivelata. Ad esempio, la problematica posta dalla biforcazione storica, ancora molto dibattuta, tra cubismo-astrattismo-dadaismo-surrealismo. Isou polemizza con la critica recente che vorrebbe far nascere l'arte astratta contemporaneamente al Cubismo: ciò condurrebbe a vedere una doppia e simultanea progressione dell'espressione formale, complicata in seguito dall'apparizione, un po' tardiva di Dada e del Surrealismo che, essendo ancora figurativi, do-

vrebbero essere secondo taluni, completamente eliminati; o secondo altri, registrati come fenomeni contraddittori destinati a ribadire coerentemente le diramazioni e il caos delle attuali possibilità artistiche fino a impedirne la lettura. Isou pone dunque storicamente l'astrattismo dopo il Cubismo, a cui succede sia sul piano delle date d'inizio che su quello delle strutture, approfondendone le conquiste; Dada e Surrealismo sono visti in posizione instabile rispetto alla linea creatrice principale, che si sviluppa da Picasso-Braque-Kandinsky-Mondrian. Del resto, sempre secondo Isou, l'astrattismo fin verso il 1930 non ha avuto un posto preciso nel mondo dell'arte; la posizione degli astrattisti non essendo così esplicita da offrire delle manifestazioni rigorose, il movimento può essere considerato come intermedio e passeggero.

Sul piano intrinseco dell'artisticità, la teoria cubista, troppo rigida e frammentaria, aveva iniziato un sistema di messa in dubbio e di sgretolamento dell'oggetto, ma insufficiente, univalente e geometrico; che ha lasciato posto a altre aperture e possibilità polivalenti, sviluppate e concentrate poi da Dada e Surrealismo. La linea parallela e secondaria di Dada e del Surrealismo ha poi perseguito e raggiunto lo sgretolamento dell'oggetto figurativo, a lato della linea principale procedente dal Cubismo – che aveva iniziato questa parcellizzazione intellettuale – fino all'arte astratta, il cui fine era di costruire un universo estetico basato su elementi puri.

Esaminando i mezzi di realizzazione usati dai dadaisti (i ready-made di Duchamp; le opere di Picabia; di John Heartfield), Isou si propone di definire ciò che è realmente rimasto di questo movimento attraverso le opere e i testi anteriori al 1940, polemizzando con alcuni dadaisti (non nominati) che dopo la nascita del Lettrismo hanno cercato di trasformare la loro posizione di antiarte in arte, cercando anche di omologare delle opere che non esistevano più o non erano mai esistite. Sottolinea l'importanza enorme di Duchamp, che ha elevato al rango di opere d'arte oggetti banali e industriali; e il limite di Marinetti e del Futurismo che, perseguen-

do come finalità dell'artista la descrizione di un mondo futuro caratterizzato dalla macchina, si sono rinchiusi in un'estetica meccanicistica.

Nell'humour visionario di Duchamp, la nuova attitudine mentale, negativa, inutilizza e rende gratuito lo strumentario industriale e nel medesimo tempo lo rende parallelo all'arte, lo introduce nella dimensione estetica. In questo modo le affermazioni scientifiche del Cubismo e del Futurismo sono state rovesciate. Poiché la negazione Dada comprende tutte le dimensioni estetiche, della forma e dell'impianto, nessuna posizione costruttiva per il campo dell'espressione e dei nessi di realizzazione poteva nascere dai suoi propositi teorici e pratici. Isou ribadisce come qualsiasi reinterpretazione delle dottrine e delle azioni di questo movimento possa considerarsi oggi una falsificazione intellettuale. Nel Surrealismo, l'allargamento dei supporti e dei mezzi di realizzazione automatici impiegati, diretti verso la rappresentazione e la captazione del figurativo onirico, doveva condurre alla creazione dell'"oggetto a funzionamento simbolico", tappa importante nel procedere degli amici di Breton. Questi esploratori del possibile, aggiunge Isou, hanno rivelato rapporti inediti dell'immagine con associazioni libere, inattese e fortuite di oggetti, vere metafore figurative visuali; tra le opere più importanti i frottages di Max Ernst e gli oggetti assurdi di Man Ray, realizzati prima della nascita del gruppo di Breton.

Dopo aver dunque riconosciuto come chiave di volta della storia dell'arte contemporanea Dada e Surrealismo, Isou pone il Lettrismo come unico movimento valido dopo la nuova dimensione artistica aperta dalle avanguardie del primo Novecento. Inizia quindi una serrata indagine e storia del movimento lettrista, formatosi nell'immediato dopoguerra francese in una crisi di valori estetici e morali, in cui le uniche nuove proposte pittoriche ufficiali erano quelle dell'*École de Paris*.

Isou precisa che la particella lettrista non viene usata e introdotta nel contesto visuale alla maniera delle lettere-ogget-

to cubiste e dadaiste, o ancora meno come composizione geometrica, ma come riduzione di tutta la pittura al sistema della lettera (o del segno). Quindi la forma lettrista deve essere considerata la terza struttura essenziale dell'arte, dopo quella figurativa e quella astratta.

Nella pittura, trasformata in poliscrittura con la *métagraphie* o *hypergraphie*, Isou e Lemaître hanno introdotto, dopo la scrittura latina, tutti gli alfabeti fonetici, lessicali, sillabici e ideografici esistenti: "La lettera e il segno integrano nel campo visivo miliardi di alfabeti possibili con miliardi di significati, e rimettono al suo posto in questa sfera quintessenziale la pittura, equilibrando in rapporto alla cultura e alla vita tutte le espressioni visive conosciute, dopo i primi abbozzi di un cacciatore preistorico".

La considerazione isouiana del segno – in quanto elemento primario della comunicazione visuale – del grafema o della scrittura tipografica, non avviene quindi nella dimensione semantica, ma in quella morrissiana sintattica e pragmatica, in quanto inseribile in sequenze di altri segni. Questo procedimento viene svolto parallelamente in letteratura e in pittura: nel 1951 Lemaître (in un articolo pubblicato su "Arts") così riassumeva le nuove possibilità della narrativa, elaborate da Isou in *Essai sur la définition, l'évolution et le bouleversement total du roman et de la prose*, che precede *Les Journaux des Dieux*, del 1950: *le roman géologique* con sovrapposizione di scritture diverse; l'*écriture métécisée*, un insieme di pictogrammi, di tutti gli alfabeti mondiali esistenti, cinesi, braille, morse, ecc. e di nuovi alfabeti; la *hiérigraphie*, sacralizzazione della scrittura con l'immissione nel testo di tutti i geroglifici esistenti: parole incrociate, rebus, anagrammi, ecc.; la *tridimentionalité*, dove il romanzo esce dal libro per andare nella strada e divenire evento pubblico. Nel medesimo anno 1951 Isou e Lemaître estendono la tecnica lettrista ai films (dei quali parleremo più avanti).

Nel 1952, nella *Esthétique Générale*, Isou precisa la distinzione, decisiva per l'arte lettrista, tra forma e tecnica realizza-

tiva (*mécanique*) che separa in quanto dimensioni diverse; la tecnica sarà poi oggetto di studi e ricerche, indicati con il termine di *méca-esthétique*. Tale esplorazione sistematica dei supporti e degli strumenti della narrativa, condurrà a libri-catalogo, i "libri viventi", contenenti gli oggetti più svariati, o animali, fiori, foglie; la narrazione, divenuta affresco metagrafico, potrà anche svolgersi per le strade.

In pittura l'uso di tutti i supporti e i materiali possibili (o impossibili) diviene vastissimo: dall'inchiostro simpatico al polycolor, alla pittura sonora con dischi parlanti, all'uso della pelle umana o animale, dei tessuti, dei biglietti di banca, della frutta, della verdura e del pane; all'invenzione di materie nuove sulle quali sia possibile stampare, e che acquistino anche il senso del gusto oltre di quello tattile. Su questa strada il Lettrismo giunge, alla fine degli anni cinquanta, all'*esthapéirisme* (estetica dell'immaginario) o *art infinitésimal*, la cui struttura è composta di particelle ottenute con qualsiasi mezzo plastico o extraplastico – visibile o invisibile – senza alcun senso intrinseco, ma utilizzabili in quanto rendono possibile immaginare altri elementi, esistenti o inesistenti.

Dall'assunzione della lettera, aperta a tutte le circonlocuzioni segniche passate o future, inventate o da inventare, e quindi da uno status dinamico "infinitesimale" rigenerantesi circolarmente, la serrata teorica isouiana passa a una visione ancora più dematerializzata e assoluta: le "creazioni totali", allargate fino al limite della conoscenza possibile. Tale allargamento etico e gnoseologico senza precedenti nella storia dell'arte, ribadisce Isou, è stato raggiunto dal sistema teorico lettrista in quanto fondato sull'inconscio anteriore alle manifestazioni della preistoria, cioè sulla dimensione conoscitiva che va dalla genesi dell'umanità fino alla prima presa di coscienza o conoscenza dell'uomo primitivo.

Queste posizioni d'avanguardia sono sostenute dai lettristi nel 1960, e con grande pubblico scandalo, nella mostra al *Salon Comparaisons* al Museo d'Arte Moderna di Parigi, do-

ve Isou e Lemaître esposero un "concentrato meca-estetico integrale" di tutti i materiali possibili e impossibili esistenti: grani di riso, di cacao, stoffe, spaghi, pellicce, lastre di ferro, pittura su tela, ecc., con un manifesto di Isou e con una gabbia contenente un uccello vivo (*mobile vivant*). Sempre nel 1960, Isou aprì alla galleria l'Atome di Parigi una produzione pubblica di opere d'*art infinitésimal*: telai vuoti (*cadres supertemporels*), fogli di musica, blocchi di creta da lui firmati che il pubblico poteva riempire e utilizzare nei modi più svariati, con assemblaggi di vari materiali, e completare o lasciare a metà, in una circolarità infinita. L'intervento dello spettatore-fruitore diviene così direttamente correlato alla possibile presenza e continuità dell'opera.

Nello stesso anno 1960, al Festival d'Avant-Garde alla Porte de Versailles, il movimento lettrista partecipa con il Manifesto della *Peinture Pulvériste ou Poudriste*: la proposta era quella di rendere estremamente mobile l'opera (riducendola in frammenti e portandola verso lo stato pirico (fuoco) o gassoso (fumo, profumo, aria). Isou precisa ancora, con il successivo *Manifeste: L'Anti-méca-esthétique généralisée* come i supporti possano essere *détournées* dal loro uso abituale, costruttivo o distruttivo, per essere utilizzati contrariamente, attraverso negazioni anche illimitate. Dopo aver presentato alla galleria Mourgue di Parigi nel 1961 una pittura-scultura *supertemporelle* utilizzante materiali marini per scrivere la parola "mare", Isou e il suo gruppo, nel campo di una nuova categoria artistica: la *prodigalité esthétique*, al Salon Comparaisons 1962 offrono ai visitatori medicine con iscrizioni lettriste: l'arte curativa o terapeutica. Inoltre propongono la pittura su cadaveri (*matière nécrophilique*), l'arte fisiologica con rifiuti organici, e l'arte nutritiva con oggetti alimentari. Lemaître vi espone una "cornice a-ottica", o "l'opera invisibile"; la pittura vuota o "a-pittura", una *sculpture pulveriste supertemporelle*, che qualsiasi visitatore poteva trasformare, e l'*hypergraphie mobile* con movimento meccanico.

Il "quadro a-ottico" o "l'opera invisibile", presentati in

questa manifestazione, sono illustrati in questo Manifesto di Isidore Isou del 1961 (ed. Grassin, Paris): *Le Lettrisme et l'hypergraphie dans la peinture et la sculpture contemporaines*:

Manifesto della pittura e delle scultura a-ottiche o retoriche
Testo presentato in un ambiente vuoto

Poiché una gran parte dell'arte visiva è andata distrutta, essa deve essere sostituita dalle discussioni degli spettatori *su un'opera inesistente, immaginaria o immaginabile, auspicabile o rifiutata.*
Precedo certamente il pensiero di numerosi conoscitori formali affermando che la mancanza, il vuoto di un grande numero di realizzazioni sono più straordinarie dell'eliminazione del compimento estetico.
Isou non invita soltanto il pubblico a agire al di fuori delle realizzazioni artistiche, ma superando il quadro supertemporale chiede a loro di agire al di fuori degli stessi mezzi artistici, sempre restando a un altro livello all'interno della pittura e della scultura attraverso il genere delle parole enunciate nel settore del vuoto*, e ancora meglio – al di là dei propositi sul soggetto o esterni al soggetto – attraverso* la sola presenza *nel luogo destinato ai dibattiti sull'arte visiva.*
Le esclamazioni e le formule sull'opera bidimensionale o tridimensionale che fino a oggi servivano a nulla, devono trasformarsi in strutture sistematiche e perpetuarsi da sole.
I dibattiti su di una pittura o una scultura invisibili, accettati o rifiutati, rappresentano un nuovo campo formale al quale si sostituiscono. L'arte a-ottica (o arte invisibile o arte costituita da dibattiti sull'arte) può divenire un settore intrinseco indipendente e divenire una nuova arte attraverso due fasi estetiche determinanti: amplique *e* ciselante*.*
Durante la prima fase, i visitatori sono pregati di organizzare delle discussioni intorno all'opera a-ottica o invisibile, mentre nella seconda fase sono invitati a iniziare conversazioni contraddittorie, incoerenti e annientanti. Ma non importa come, è necessario che nessun spettatore apra la bocca dinanzi all'opera a-ottica se non abbia da dire qualcosa di veramente nuovo e originale.
Dinanzi a un'opera d'arte sempre più depurata e inesistente, il dibattito su questa realizzazione dovrebbe divenire sempre più significativo e profondo per mantenere l'interesse dell'opera pittorica e scultorea.
Quante innovazioni linguistiche prendono il posto delle arti in questione! Bisognerebbe vietare le esclamazioni stupide dei visitatori della mostra e sbarazzarsi degli spettatori cretini delle opere pittoriche e scultoree in generale, e delle realizzazioni a-ottiche in particolare.
D'altronde, l'inizio e la fine del dibattito *sull'opera inesistente può essere soltanto il* silenzio *o il* campo afonico metodico *sull'arte a-ottica. Spero*

che i visitatori della mostra si riuniscano e riflettano insieme, in profondo silenzio, sulle condizioni di un capolavoro inesistente e invisibile!
*Malgrado il tono divertente di queste frasi, credo sinceramente nell'*arte a-ottica *poiché sono convinto che la ricerca e l'evoluzione incessante trasformeranno questo sistema – non importa come – in una struttura di opere differenti e caratterizzate, e penso anche che grazie alla creatività delle giovani generazioni questa struttura sarà un giorno superata da un metodo ancora più sorprendente e inatteso che i ritardatari considereranno più stravagante.*
Ovviamente, la realizzazione a-ottica si innalza sulla posizione di un'opera e rappresenta una creazione estetica con regole formali precise. Essa rappresenta anche l'attesa di espressioni originali e ciò impedisce l'utilizzazione di questa fase come profezia di un'invasione extraartistica, vitalista o barbara.

Da un palco gli spettatori potevano compiere qualsiasi genere di espressione, usando a volontà tele, pennelli, tubi di colore, creta, cornici vuote, nel creare o ricreare indefinitivamente opere già iniziate o realizzate da chi li aveva preceduti. Al Salon Comparaisons 1963, Isou presentò una telescrivente che trasmetteva ininterrottamente racconti lettristi al mondo intero con velocità vertiginosa: *le Manifeste de La Téléscripto-Peinture*. Questo punto d'arrivo dell'estetica lettrista, teorizzata dal movimento tra il 1946 e il 1963, quale uso svariato e illimitato di qualsiasi tecnica o materiale in un indefinito rinnovarsi nel tempo, attraverso gli interventi presenti e futuri degli spettatori nell'*art supertemporel*, conduce Isou a una considerazione finale del suo procedere rispetto a altri movimenti artistici. Con la *méca-esthétique* lettrista, egli afferma, si è separata nettamente la dimensione delle espressioni compiute dai mezzi di realizzazione.

L'astrattismo invece non dava alcuna importanza alle tecniche di realizzazione espressiva; Dada e Surrealismo consideravano il rovesciamento di questi elementi come il rovesciamento della forma intrinseca.

Il Lettrismo, dopo aver riproposto e ritrovato l'identità pittura-scrittura, procede all'utilizzazione di tutti i materiali e le tecniche esistenti e considerando l'opera finita come la negazione dell'opera da farsi, progetta dal 1960 creazioni totali,

dove la continua azione dello spettatore-autore diviene opera assoluta e universale.

Questo punto d'arrivo del Lettrismo nel 1960, successivo alla prima fase della *métagraphie o hypergraphie* che apre i rapporti con la poesia visiva e concreta e con la pittura informale (Mathieu, Tobey, Capogrossi), è segnato dalla seconda fase della *méca-esthétique e art infinitésimal*. Isou e Lemaître, raggiunta la dematerializzazione dell'opera d'arte si inseriscono a pieno diritto in quel processo storico che, iniziatosi con il ready-made di Duchamp (dai lettristi considerato esattamente come l'asse della storia dell'arte contemporanea) giunge alle declinazioni linguistiche concettuali odierne.

Dal mezzo immateriale della scrittura i lettristi passarono infatti tra il 1950 e il 1960, con l'uscita dalla dimensione del quadro e del libro, all'appropriazione del reale (comprendente l'esistente, l'immaginario, l'ideale) in un ritorno al concreto, all'immediatezza, alla fisicità percettiva, sensoriale, estetica, dell'ambiente e del corpo. L'accento cade quindi dall'opera – in cui vennero aboliti il supporto, gli apparati tecnici tradizionali e quindi la tesaurizzazione come prodotto artistico – al ricercatore. In questa ottica nuova si apre il parallelismo con le coeve opere di Yves Klein, di Ben Vautier e del gruppo Fluxus (Brecht, Flynt, Maciunas) nonché di Piero Manzoni.

III
L'ampliamento del gruppo lettrista

Nel 1950 il piccolo gruppo lettrista si allarga, con l'adesione di un giovane intellettuale ebreo anarchico, Maurice Lemaître (Moïse Bismuth), che prenderà il posto di Pomerand; di Gil J. (Joseph) Wolman, di Jean-Louis Brau, di François Dufrêne, che saranno poi espulsi nel 1952.

Oltre che con conferenze, sempre animatissime e polemiche, e con scandali, questi primi lettristi diffondono il movimento attraverso opere cinematografiche che, per la loro innovazione sono state accolte con provocazione e interesse dalla critica. I films lettristi anticipano di gran lunga e influenzano successive produzioni cinematografiche d'avanguardia, come quelle di Guy Debord, in particolare *Hurlements en faveur de Sade*, del 1952, il suo primo film, dove viene inserita una sequenza "nera" di 24 minuti senza banda sonora.

Nel 1951, Isou realizza il suo primo film: *Traité de bave et d'éternité*, dove la banda sonora viene registrata autonomamente dalle immagini, e la stessa sceneggiatura si frantuma e si moltiplica con l'inserimento di scarti da documentari sulla pesca delle sardine, sull'Indocina francese, su di un meeting sportivo del PCF, mescolati a primi piani di personaggi tra cui Isou, Jean Cocteau, Jean-Louis Barrault, Blaise Cendrars. La tecnica è quella del *montage discrépant*, teorizzata da Isou nel coevo *Manifeste du Cinema Discrépant*, sulla dissociazione tra immagine e suono, che divengono indipendenti tra loro. La pellicola viene quindi *ciselée*, cioè graffiata, sporcata con acidi e pigmenti.

Si interviene anche sullo schermo, che viene strappato, dissociando ulteriormente le immagini. Il film viene proiettato non soltanto su brandelli dello schermo, ma su oggetti e

personaggi che si trovano nella sala, che diviene anch'essa coinvolta. Questa distruzione del senso viene realizzata anche in un altro importante film lettrista: *Le film est dejà commencé?* del 1951, di Maurice Lemaître, con *montage discrépant* e l'uso del *détournement* delle immagini; come schermo viene impiegata la sua stessa persona.

Un terzo importante film lettrista è quello di Gil J.Wolman: *Anticoncept* del 1952. A differenza del film di Isou, composto da inserti documentaristici graffiati, quello di Wolman è costituito da una successione ipnotica di cerchi bianchi su campo scuro, che appaiono e dispaiono per sessanta minuti, con un sottofondo sonoro dato dalla voce monotona dall'autore. Il film è proiettato su un pallone sonda, rovesciando così il supporto della visione durante una memorabile serata al Ciné-Club Avant-Garde del Museo de l'Homme di Parigi. La Commissione francese di controllo dei films lo giudica sovversivo e dopo pochi mesi lo condanna alla censura. Altri due importanti films lettristi sono: *La Barque de la vie courante*, di Jean-Louis Brau, e *Le Tambour du jugement dernier*, di François Dufrêne, sempre del 1952: con l'*Anticoncept* di Wolman, questi films hanno in comune la realizzazione senza camera, cioè senza pellicola, senza immagini, senza banda sonora. Questo concetto deriva direttamente dalle tesi isouiane sulla storia del cinema; il film di Dufrêne, con l'uso di attori sulla scena, assomiglia a una pièce teatrale.

Il cinema lettrista, fatto da giovani artisti, è particolarmente apprezzato dai giovani francesi: è proprio in questo ambito che si avvicinerà a esso il liceale Guy Debord. L'interesse per i giovani è un punto cardine sviluppato da Isou nel suo sistema filosofico che ruota intorno alla centralità della nozione di creazione: "ovvero d'invenzione in tutti i settori della cultura e della vita". È questa la condizione con la quale i giovani cercano di sfuggire alla loro "esternità" al circuito di scambio, intendendo per giovane anche l'individuo di qualsiasi età ancora in lotta per riuscire a avere una sua funzione nella società.

"Noi chiamiamo Giovane, qualunque sia la sua età, colui che non coincide ancora con la sua funzione, e si agita e lotta per raggiungere il centro d'azione desiderato". Così si esprime Isou nel *Premier* dei tre *Manifestes du Soulèvement de la Jeunesse*, scritto nel 1946 e edito nel 1949 con il *Traité d'Economie Nucléare* (Escalier de Lausanne). L'interesse per i giovani è infatti la chiave di volta del sistema economico che sviluppa in questi trattati.

Nelle sue tesi sull'economia, Isou dichiara come questa disciplina fino a oggi abbia soltanto analizzato i rapporti di scambio tra agenti attivi, o di individui che abbiano una funzione acquisita nei circuiti dei beni e della ricchezza. Il concetto di economia isouiano rivela che intorno a questo mercato vi è una zona immensa, composta da milioni di individui esterni ai posti e ai lavori a loro consoni.

Questa massa è formata da *externes*, cioè da giovani al di fuori del circuito, schiavi dei loro genitori, le cui energie sono dilapidate nell'economia famigliare. È questa la peculiarità del pensiero di Isou: l'avere unito il problema della gioventù al problema economico e di averlo posto al centro.

Nel primo Manifesto analizza la situazione dei giovani, schiavi della propria famiglia, sottoposti a uno status inferiore con il pretesto dell'"anzianità", e ciò proprio nell'età della presa di coscienza della vita e dei propri desideri, fino al momento in cui avranno una funzione già stabilita da accettare e alla quale sono rassegnati. Gli economisti, aggiunge Isou, analizzano l'attività dell'individuo anche nel proletariato soltanto nel momento in cui diviene protagonista; ma vi sono in Francia 10.000.000 di giovani che sono "proprietà dei loro genitori, il loro utensile di lavoro, il loro animale di lusso, il loro mezzo di scarico psicologico". E ancora: "Si tratta di considerare la gioventù come un organismo specifico, che possiede non soltanto interessi indipendenti, ma contrari a quelli nei quali la si ingloba. Soltanto un concetto che parta dall'analisi reale della sua situazione, e che tenda al rovesciamento sociale necessario alla sua liberazione, condurrà la

gioventù alla coscienza del suo ruolo e dei suoi diritti, portandola sulla via dell'insurrezione".

Queste tesi isouiane di incitamento alla ribellione dei giovani in quanto soggetto economico sociale, già di matrice surrealista e discusse sia nella cultura francese degli anni cinquanta sia nella Scuola di Francoforte con Marcuse, saranno riprese e portate avanti con determinazione dall'Internazionale Situazionista. Guy Debord e l'I.S. trasformano infatti la problematica dei giovani da soggetto economico sociale in soggetto politico, e il loro ruolo; a seguito della crescita quantitativa nell'istruzione secondaria e universitaria, inserendola nel vivo della lotta di classe in un percorso che dalla fondazione dell'I.S. nel 1957 giunge alla famosa *brochure*: *De la misère en milieu étudiant* di Mustapha Khayati, che aprirà lo scandalo all'Università di Strasburgo nel 1966-67, e ha costituito uno dei detonatori del Maggio francese nel 1968.

Isou, nei tre Manifesti pubblicati a Parigi sulla rivista lettrista "Le Front de la Jeunesse" nel 1950, 1965, 1966 traccia, per la massa compatta ma inesistente e "esterna" dei giovani studenti, una linea metodologica di rivendicazioni e di rivolta che va dalla riduzione del numero degli anni scolastici (per mezzo di una assimilazione più rapida delle conoscenze necessarie attraverso i metodi Montessori, Decroly, Wineken, ecc.) all'eliminazione del *baccalauréat*, alle modificazioni del sistema bancario, e della rotazione del potere (analizzato nel *Traité d'economie nucleaire* cit.). Sempre nel Primo Manifesto, così Isou analizza "lo schiavismo giovanile": "I rapporti intercorrenti si svolgono sotto l'egida di una subordinazione, di una dipendenza che manovra la loro vita in nome loro. È del resto ovvio che in uno scambio in cui non esiste un contratto indipendente, il più forte pone in subordine il più debole, pianifica la sua esistenza e falsa i suoi piaceri e le sue pene". Il problema centrale del circuito di scambio è dunque la categoria dei giovani, gli "unici" esterni a esso.

In quest'ottica, Isou enuncia una distinzione gerarchica:

1) la differenza di stipendio tra i giovani e gli anziani; 2) soltanto ai "nuovi" si impongono i lavori pesanti e inferiori; 3) il dominio violento dell'anziano che agli occhi del direttore dell'impresa, emerge per la stima dell'anzianità. Di conseguenza, i giovani dell'età di 20-25 anni sono ancora apprendisti, aspiranti, collocati al più basso livello della funzione.

Mentre viene data importanza all'individuo anziano e conformista, si rifiuta ogni possibilità agli individui che desiderano affermarsi, e sanno "vivere la vita": "se la gioventù non si salverà, perderà il mondo". È questa la prima importante analisi della condizione giovanile, che troverà lo sbocco nella rivolta del '68.

Un'altra importante tesi di fondo lettrista è quella sull'architettura, poi ripresa e ampliata nella complessa teorizzazione dell'*Urbanisme Unitaire* da Debord e il suo gruppo nell'*Internationale Lettriste* e poi nell'Internazionale Situazionista. Cenni sulla trasformazione dell'architettura appaiono in alcuni scritti di Isou già nel 1950 su *Les Journaux de Dieu* e nel 1956 in *Fondements pour la transformation integrale du Théâtre*; questo tema è quindi ulteriormente sviluppato dall'artista rumeno nel *Manifeste pour le bouleversement de l'Architecture* scritto nel 1966 e pubblicato nel 1968.[3]

Bisogna spogliare l'architettura dal suo senso abituale, reale, scrive Isou; il fine sociale di ogni costruzione, cioè il bisogno dell'alloggiamento, del riparo familiare e della difesa dei beni e dei morti, non deve essere deciso dall'architetto, ma dal proprietario della costruzione. Per l'autore dell'opera formale questa finalità non può essere che un dato estrinseco o anedottico. Isou propone quindi la trasformazione dell'architettura in una sezione dell'*hypergraphie*, in cui le forme delle costruzioni divengono segni, o elementi dell'insieme dei caratteri fonetici, lessicali, ideografici.

In luogo dei vecchi materiali, poveri e limitati (legno, mattone, metallo) se ne potranno usare dei nuovi: fiori, libri, legumi, comete, meteore, farfalle o elefanti, o parti di cadaveri o di esseri viventi. E invece di fare, come sinora, "palazzi

per i re, chiese per gli dei, archi di trionfo per gli eroi, dobbiamo costruire palazzi per alloggiare vagabondi e ergastolani, chiese per cambiarle in w.c., archi di trionfo per trasformarli in bistrots o cimiteri per cani... bisogna costruire a caso, come volete e con i materiali che volete... come la casa del vostro istinto, come il tempio dei vostri sogni, come il palazzo dei vostri impulsi".

Dal 1956, Isou propone un'anti-architettura, l'*architecture infinitésimale* (allargamento dell'*art infinitésimal* a tutti i campi estetici) composta da costruzioni o elementi di costruzioni, visibili o invisibili, detournati da ogni senso abituale; aprendo, egli scrive, il problema della trasposizione dei sensi che consiste nella sostituzione di un organo con un altro, bisogna inventare delle costruzioni da toccare per agire sui sensi uditivi, e da guardare per agire sul nostro odorato e sul nostro gusto.

Già il gruppo *Co.Br.A.* (1948-1951), di matrice surrealista, aveva diffuso attraverso i suoi maggiori teorici: Jorn, Dotremont, Constant, una coscienza geografica urbana sulla rivista omonima, con l'articolo di Michel Colle del 1949 contro l'architettura funzionalista lecorbuseriana, e diretto a auspicare una dimensione più ampia con facciate simbolico-dinamiche.[4] Le ricerche surrealiste di interazione psicologica dell'individuo con l'ambiente urbano (l'importanza della quotidianità, la *flânerie*) sono passate, oltre che nel gruppo *Co.Br.A.*, nel Lettrismo di Isou, che dichiara "O lo spazio urbano diventa opera degli stessi utenti, o diverrà inaccettabile" (1950, *Les Journaux des Dieux*).

Queste posizioni saranno ulteriormente sviluppate e diverranno nodo centrale nell'I.S. attraverso i testi di Debord, Jorn, Constant, Gallizio con l'*Urbanisme Unitaire*, che caratterizza la prima fase di questo movimento quale autogestione di tutti gli aspetti dell'esistenza. "La liberazione dell'istinto di costruzione attualmente represso in tutti" è rivolto non tanto a quello della propria casa, ma a quello della propria vita.

IV
Gli scandali e le scissioni. *L'Internationale Lettriste*

All'inizio, il Lettrismo si caratterizza nella Parigi dell'immediato dopoguerra, attraverso scandali e numerose conferenze, in particolare nel quartiere di Saint-Germain-des-Prés, quando la sede del piccolo gruppo, al quale si aggiunge nel 1950 François Dufrêne, è la Librairie della Porte Latine. I testi lettristi sono pubblicati sulla rivista "Ur" e su quella cinematografica "Ion". Nel gennaio 1946, Isou e Pomerand organizzano la prima conferenza pubblica alla Salle des Sociétés Savantes. Poco dopo e nello stesso mese, il gruppo organizza uno degli scandali più famosi al Teatro du Vieux-Colombier, alla prima di un testo teatrale di Tristan Tzara: *La Fuite*. Mentre Michel Leiris tiene una conferenza, Isou e Pomerand lo interrompono urlando: "Dada è morto, il Lettrismo ha preso il suo posto!" Il pubblico, e Leiris non conoscono i lettristi. Dal fondo della sala si urla "Abbasso i lettristi!". Alla fine della conferenza, Pomerand declama un poema fonetico, costituito dalle sole consonanti, tra l'ilarità del pubblico; Maurice Nadeau descrive la scena in un articolo su "Combat".[5]

In seguito, Isou e Pomerand decidono di pubblicare una piccola rivista dal titolo "La Dictature Lettriste", il cui sottotitolo "Cahiers d'un nouveau régime artistique" era accompagnato dallo slogan *Le seul mouvement d'avant-garde artistique contemporain*. Continuano le conferenze e gli scandali: ormai il movimento è lanciato e i giornalisti sono molto interessati. Nel 1949 esce non soltanto il *Traité d'économie nucléaire*, ma anche un'altra opera di Isou, *Isou ou la Mécanique des femmes* (Escaliers de Lausanne): un diario delle sue avventure amorose, illustrato da tavole anatomiche, che vie-

ne subito censurato. Come nel gruppo surrealista, presieduto dall'autorevolezza di André Breton, sul piccolo gruppo lettrista regnava il "papa e profeta" Isou. Di scandalo in scandalo, esso si rafforza con le presenze, oltre quella di Dufrêne, del giovane Jean-Louis Brau e di Gil J. Wolman entrambi già militanti nel PCF, a cui si aggiungeranno nel 1952 Maurice Lemaître e Guy Debord.

All'interno del gruppo, Brau e Wolman rappresentano un'avanguardia frondista molto aperta agli scandali, che praticano sul genere dadaista.

Lo scandalo più famoso è quello operato all'interno della cattedrale di Notre-Dame. Il giorno di Pasqua dell'aprile 1950, i lettristi insieme ai giovani più audaci che vivevano alla giornata, senza lavoro, senza scopo tra Saint-Germain e Montparnasse, decidono un'operazione anticlericale, preparata il mese precedente alla Salle des Sociétés Savantes: *Le Meeting des ratés*. Gli animatori sono Michel Mourre (22 anni) e Serge Berna (25 anni) che diffondono un volantino dal seguente tenore: "Falliti! Vi presentate come dei deficienti, e noi lo siamo. Noi siamo niente, niente di tutto, e crediamo di servire a NIENTE! INCAPACI, SFACCENDATI, POCO DI BUONO, MORTI DI FAME! Veniteci incontro e partecipate al GRANDE CONVEGNO DEI FALLITI!"[6]

Nella domenica di Pasqua del 9 aprile 1950, Michel Mourre (che aveva avuto una breve esperienza di novizio), vestito da domenicano fende la folla stipata nella cattedrale, e a metà della messa sale sul pulpito e declama un breve testo redatto da Serge Berna: "Accuso la Chiesa cattolica universale di rovesciare mortalmente le nostre forze vive a profitto di un cielo vuoto. Accuso la Chiesa cattolica di truffa. Accuso la Chiesa cattolica di infettare il mondo con la sua morale funeraria, di essere il cancro dell'Occidente decomposto. In verità, lo affermo, Dio è morto. Noi vomitiamo l'insulsaggine delle vostre preghiere... Noi dichiariamo la morte di Cristo-Dio perché viva l'uomo".[7] Mourre benedice la folla, mentre interviene la polizia e i provocatori scappano; poi viene preso e

rinchiuso in un ospedale psichiatrico per un breve periodo. Entusiasti per lo scandalo anticlericale, molti surrealisti sostengono Mourre, tra cui Benjamin Péret, Maurice Nadeau, André Breton, René Char.

Nell'estate 1950 sulla rivista "Ur" diretta da Lemaître, che può considerarsi l'organo politico dei lettristi più giovani in quanto la redazione era affidata a Brau e Wolman con Pomerand, appare un curioso articolo anonimo dal titolo: *Liberez les jeunes miliciens des prisons*, che tra l'altro afferma: "Noi abbiamo fatto la Resistenza!... Abbiamo lottato per le stesse assurdità dei nostri nemici: i giovani miliziani. Siamo stati ingannati, come loro... Non bisogna che oggi la gioventù paghi i vasi rotti. APRITE LE GALERE DEI NOSTRI FRATELLI MILIZIANI! UNIAMOCI CON GLI STUDENTI MONARCHICI! UNIAMOCI CON I GIOVANI DALLA CROCE DI FUOCO! VIVA LA GIOVENTÙ!".

Fra le altre azioni condotte in quel periodo, citiamo un'incursione all'Orfanotrofio di Auteuil, con l'accusa di maltrattamenti ai piccoli ricoverati.

Isou punta molto sul cinema. Nel 1951, avendo terminato il suo film *Traité de bave et d'eternité*, e non essendo stato invitato al Festival di Cannes, si trasferisce con il suo gruppo in questa città. Rivendica la proiezione del suo film con insistenza, e riesce infine a farlo proiettare fuori concorso al cinema Le Vox; viene costituita una piccola giuria con Raf Vallone, Curzio Malaparte e Jean Cocteau. Alla proiezione assiste un giovane liceale ventenne, Guy Debord, che allora risiedeva a Cannes con la famiglia: l'incontro è decisivo, oltre che con Isou, con Lemaître e Marc'O produttore del film. Da Cannes, Debord si trasferisce subito a Parigi, dove incontra al caffè Moineau, in rue du Four, quartiere generale dei giovani lettristi, Wolman, Dufrêne, Berna, Brau, Mohamed Dahou, Gilles Ivain, ecc. insieme a artisti, tossicomani, alcolizzati, studenti, come ha descritto in *In girum imus nocte et consumimur igni*. Debord, con il suo carisma, diviene presto la figura centrale del gruppo.[8]

Sull'esempio del loro messia Isou, tutti i lettristi si lanciano nel cinema; oltre la produzione di vari films, ne teorizzano i contenuti: l'unico numero della rivista "Ion" dell'aprile 1952, diretta da Marc'O, è interamente dedicata al cinema; Debord vi pubblica la sceneggiatura del suo primo film: *Hurlements en faveur de Sade*, in versione con immagini, che non sarà poi realizzata. Il futuro leader dell'I.S. partecipa anche in quel periodo, con poliscritture metagrafiche, a varie mostre di gruppo lettriste in gallerie parigine.[9] Un'eco di queste tecniche metagrafiche si ritroverà poi nei suoi libri d'*écriture détournée* come *Fin de Copenhague*, 1957 e *Mémoires*, con Jorn.

Frattanto, il piccolo gruppo dei giovani lettristi giudicano Isou un personaggio moderato e le sue provocazioni e gli scandali poco edificanti. Vogliono andare più lontano. Nel giugno 1952, danno vita a una tendenza segreta, l'*Internationale Lettriste*, formata da Guy Debord, Serge Berna, Jean-Louis Brau e Gil J. Wolman.

Poiché Berna e Brau sono stati espulsi dopo pochi mesi, Debord e i testi situazionisti non li menzionano tra i fondatori, che sono quindi: Debord, Wolman, Mohamed Dahou e Michèle Bernstein (da lui conosciuta in quel periodo e che diverrà la sua prima moglie).[10]

Avvenuta la scissione, l'I.L. pretende di rappresentare in toto il Lettrismo: Isou è considerato in subordine; della stessa opinione è anche lo stesso Isou, che non se ne preoccupa. Nel mese di giugno ha anche luogo la proiezione del film di Debord, *Hurlements en faveur de Sade*, al ciné-club Avant-Garde 52: sul piano formale, il film, completamente privo di immagini, si pone nell'estetica di rottura avviata da Isou, e già realizzata nei films di Wolman, Dufrêne e Brau, nonché nelle conseguenze sul pubblico inferocito. Greil Marcus ha visto una vicinanza tra questo lavoro lettrista e quello di John Cage, citandone il pezzo "4'33": una pièce musicale assolutamente silenziosa, con un pianista dinanzi a un piano muto, del 1952.[11]

Nell'autunno 1952, il nuovo gruppo di Debord va verso la rottura definitiva con Isou: l'occasione è la conferenza stampa tenuta da Charlie Chaplin all'Hotel Ritz di Parigi il 29 ottobre 1952, per promuovere il film *Limelight* contestata violentemente dall'I.L.

Il commando lettrista, formato da Debord, Berna, Brau e Wolman forza le barriere di sicurezza e lancia volantini, dal titolo: *Finis les pieds plats*: "Cineasta sotto Mack Sennet, attore sotto Max Linder, Stavisky delle lacrime delle ragazze madri abbandonate e dei piccoli orfanelli di Auteuil, Chaplin è un truffatore dei sentimenti, il maestro cantore della sofferenza... È quello che porge insieme la guancia e la natica, ma noi, che siamo giovani e belli, alla sua sofferenza rispondiamo con la Rivoluzione. Va a nasconderti, fascista occultato, che guadagna troppo denaro, fa il mondano (molto ben riuscita, la sua reverenza a ventre piatto dinanzi alla piccola Elisabetta); se muori ti faremo esequie di prima classe. Speriamo che questo film sia veramente l'ultimo!

Le luci della ribalta fanno sciogliere il trucco del cosiddetto mimo geniale, e si vede soltanto un vecchio sinistro e interessato. Go home, mister Chaplin!".[12]

Con questa azione, l'I.L. si distingue chiaramente dal Lettrismo di Isou: è molto più radicale e provocatoria, nel prendere come bersaglio una vedette amata dal pubblico come Chaplin; un vero scandalo.

Isou si inquieta, e in un comunicato pubblicato su "Combat" del 1° novembre 1952, prende le distanze dall'I.L.: "Noi lettristi fin dall'inizio ci siamo opposti al volantino dei nostri compagni, e sorridiamo dinanzi alle espressioni maldestre che con amarezza derivano dalla loro giovinezza... Non partecipiamo al volantino dei nostri amici e ci associamo all'omaggio reso a Chaplin da tutto il volgo." L'articolo è firmato da Isou, Lemaître e Pomerand. Evidentemente, Isou non taglia ancora i ponti, ma il 3 novembre, Brau scrive da Bruxelles una lettera aperta al leader lettrista, piena di offese, dove l'I.L. procede alla sua esclusione: la scissione viene così

compiuta.

Di conseguenza, all'inizio del 1953 il movimento lettrista si divide in tre correnti: il *Soulèvement de la Jeunesse*, con Marc'O, Yolande du Luart, Poucette, François Dufrêne; il gruppo fedele a Isou, con Lemaître e Pomerand; e l'*Internationale Lettriste* composta essenzialmente da Debord e Wolman e che si distingue per un programma più radicale, teso al superamento dell'arte e per fare della vita stessa un *huitième art*. L'I.L. diviene il primo detonatore di una rivoluzione culturale (che si realizzerà poi con la fondazione dell'I.S. nel 1957) che vuole destabilizzare, rovesciare il neocapitalismo. Mentre il gruppo di Isou crede che la lotta di classe debba essere superata, il gruppo di Debord si pone più decisamente a sinistra, anche se si tratta ancora di una sinistra non ancora ben definita; l'odio per la borghesia ha però fin d'ora un fondamento politico preciso. Nel 1953, un membro dell'I.L., Gilles Ivain (Chtcheglov) poi escluso l'anno successivo, redige un importante testo: *Formulaire pour un urbanisme nouveau* che viene subito adottato dal movimento e dove si discute sulla possibilità di modificazione del complesso architettonico, secondo la volontà degli abitanti: si riprende così un tema isouiano.[13] La progettazione delle città mobili situazioniste nel 1959 da parte di Constant, l'artista olandese teorico dell'I.S. insieme a Debord e Jorn, sarà la reificazione di queste tesi lettriste, dove gli abitanti non avranno più una sede fissa ma vivranno in senso nomadico: *New Babylon* sarà definita dallo stesso Constant: "un campo di nomadi a scala mondiale".

Con un azzeramento di tipo dadaista, il sovvertimento culturale iniziato da Debord con l'I.L. è inscindibile da quello sociale: arte e politica d'ora in poi – rispetto ai "lettristi-esteti" della vecchia guardia – devono essere affrontate assieme. Gli elementi primamente elaborati in questi anni, insieme a M. Bernstein, M. Dahou e Wolman, sono in massima parte desunti dal Lettrismo. Essi sono: il ruolo provocatorio di opposizione e di revisione dei vecchi valori culturali; la sfi-

da e il rovesciamento delle arti; il rilancio del potenziale rivoluzionario dei giovani; la trasformazione dell'architettura in antiarchitettura.

Su "Potlatch", la rivista dell'I.L., appaiono sovente testi in aperta polemica con l'architettura razionalista del periodo, come l'editoriale sul n. 5, 1954, diretto contro il complesso della Ville Radieuse di Marseille, costruito da Le Corbusier, definito "irresponsabile costruttore di unità abitative, di ghetti in verticale... di chiese, secondo le direttive della polizia". Secondo un perfetto stile lettrista, il giorno dell'inaugurazione del complesso residenziale, considerato come il "prototipo delle caserme di abitazione in cemento armato degli anni '50" vengono lanciati volantini firmati per l'I.L. da Debord, Jorn e Wolman, datati luglio 1956.

Con il *détournement*, anche il concetto lettrista e già surrealista di *dérive* viene dilatato in una più ampia teoria critica della società. Debord sviluppa ulteriormente il concetto di *détournement* (spiazzamento) usato da Isou in poesia dapprima quale tecnica di svalutazione e di rovesciamento delle parole e del senso, e quindi di elementi culturali già strutturati mediante la metagrafia o poliscrittura sotto forma di collage. Tecniche metagrafiche e di *détournement* sono state usate da Debord nei suoi films, insieme alla *ciselure* o cancellazione di immagini; nei fumetti situazionisti mediante la sostituzione di nuovi testi; da Asger Jorn, nei quadri *pompier* ridipinti o *modifiées*.

In *Contre le cinéma situationniste, néonazi* (ed. GB/NV/MB, Paris 1979), Isou polemizza duramente con Debord, definendolo "ex-lettrista neo-nazista, plagiario" a proposito dei suoi films, e difende il concetto di *détournement* (nel cinema) come sua creazione: "... Cacciato da un gruppo fondato su un mio metodo d'invenzione e di scoperta, che è stato pubblicato, fotocopiato, infine depositato alla Biblioteca Nazionale di Parigi, l'ex-lettrista è caduto all'indietro verso il Surrealismo, da cui ha preso il concetto di *dérive*, poi verso Dada, da cui ha preso il concetto di *détournement*, che

nella fase *ciselante* e distruttiva di alcune arti, si esprimeva mediante l'utilizzo di parole usate precedentemente, ritagliate da un giornale, poste dentro un cappello e tirate su per caso a costruire delle assurdità...".

E ancora: "Il *détournement* puramente cinematografico è stato realizzato nel 1951, con la denominazione di *discrépant* da Isidore Isou e si connota come un'attività in un settore *dove i dadaisti non sono riusciti a penetrare e che non hanno mai saputo esplorare*; ma il *détournement* generale – come il sistema poetico – è soltanto una versione sotto-sotto dadaista della vita, fondato su situazioni anedottiche, politiche, sotto-sotto marxiste, prescientifiche, e dunque sotto-sotto idealiste, piccolo-borghesi. Dopo il movimento di Tzara, il *détournement* era soltanto possibile in qualche arte limitata – il cinema, il teatro, la danza, la mimica – da me esplorate negli anni dal 1951 al 1953, con la denominazione di *ciselant* e *discrépant* con i miei amici lettristi...

Il promotore dell'Internazionale Situazionista, dopo avermi lasciato, ha agito allo stesso modo dal 1957 al 1959, definendo una realizzazione *détourné* ciò che io ho definito realizzazione *discrépante*".[14]

La concezione lettrista di una "nuova creatività integrale" sarà prevalentemente da Debord centrata sul comportamento rivoluzionario specialmente dei giovani, e sul rapporto tra questo e l'architettura, definito sotto la denominazione di *Urbanisme Unitaire*, e discusso sulla rivista "Potlatch" negli anni 1954-1955.

Per comprendere pienamente le motivazioni della scissione dell'I.L. dal Lettrismo di Isou, è interessante rileggere i punti salienti di un significativo testo di Debord e Wolman, *Pourquoi le Lettrisme,* pubblicato sul n. 22 di "Potlach", 1955. Gli autori dichiarano che "l'ultimo dopoguerra in Europa sembra definirsi storicamente come un periodo fallimentare e generale di tentativi di cambiamento, sia nell'ordine effettivo sia nell'ordine politico... Dopo l'incompleta liberazione del 1944, la reazione intellettuale e artistica si scatena dap-

pertutto: la pittura astratta, facile momento di un'evoluzione pittorica moderna dove occupa un posto molto sgradevole, è da tutti presentata come il fondamento di una nuova estetica... Alcuni sottoprodotti letterari che hanno fatto scandalo ottengono un'ammirazione effimera ma risonante: le poesie di Prévert o di Char, la prosa di Gracq, il teatro di Pichette... Il Cinema o i diversi procedimenti della messa in scena anedottica sono usati fino alla corda... in alcuni films italiani".

Si riconosce quindi l'importanza della nascita del Lettrismo: "Dinanzi a questa fiera triste e redditizia, dove ciascun luogo comune aveva i suoi discepoli, ciascuna regressione i suoi ammiratori, ciascun *remake* i suoi fanatici, un solo gruppo manifestava una opposizione universale e un disprezzo totale, nel nome di un superamento storico urgente di questi vecchi valori. Bisogna riconoscergli, malgrado le intenzioni molto differenti, il salutare ruolo che Dada assunse in un'altra epoca...

Il gravissimo indietreggiamento della politica rivoluzionaria, legata al lampante fallimento dell'estetica operaia affermata dalla stessa fase retrograda, rendeva confuso tutto il terreno dove imperversava trenta anni prima. Tutto ciò che si pubblica attualmente nel mondo – la letteratura capitalista, la letteratura realista-socialista, la falsa avanguardia formalista – deriva unicamente dallo spirito piccolo borghese... Le pesanti provocazioni che il gruppo lettrista aveva lanciato o preparato (la poesia ridotta alle lettere, i racconti metagrafici, il cinema senza immagini) scatenavano un'inflazione mortale nelle arti. Noi li abbiamo raggiunti senza alcuna esitazione". Ma, continuano Debord e Wolman "verso il 1950 il gruppo lettrista, pur esercitando una lodevole intolleranza all'esterno, tollerava tra i suoi membri una grande confusione di idee". Nella chiusa dell'articolo si dichiara come "il nostro lavoro non sia una scuola letteraria, una nuova espressione, un modernismo. Si tratta di un modo di vita che passerà attraverso esperienze e formulazioni provvisorie, e tende esso stesso a esercitarsi nel provvisorio. La natura di questa impresa

ci obbliga a lavorare in gruppo, e di renderci poco manifesti: noi aspettiamo molte persone, e degli eventi, che giungeranno".

L'accusa centrale rivolta ai "lettristi-esteti" di Isou, è di svolgere soltanto la pratica artistica, esaurendosi in ricerche formali, e di aver abbandonato la teoria critica della società.[15]

Di conseguenza, mentre il Lettrismo di Isou separa l'arte dalla rivoluzione, finalizzando la prima al raggiungimento di una "società paradisiaca", e attribuendo alla seconda l'individuazione di un nuovo terreno sociale (la gioventù), le avanguardie che da esso derivano, come l'*Internationale Lettriste* e l'Internazionale Situazionista, riprendono e oltrepassano il progetto surrealista, intendendo il sovvertimento culturale inscindibile da quello sociale: arte e politica devono essere affrontate insieme.

Anche Asger Jorn, a seguito dei suoi studi sulla geometria e sulla critica del concetto marxiano di valore, ha scritto sul sistema filosofico isouiano. In un articolo, pubblicato su "Internationale Situationniste", n. 4, 1960, dal titolo: *Originalité et grandeur (sur le système d'Isou)*, sulla base dei presupposti astratti della concezione occidentale dello spazio, analizza il sistema filosofico lettrista strutturato e ordinato storicamente dall'artista rumeno sul concetto della prospettiva cinese, in dicotomia con i valori misurati in prospettiva centrale dal Rinascimento in poi.

Un'altra importante critica del Lettrismo, è quella operata da Robert Estivals, con la fondazione nel 1958 dell'*Ultralettrisme* e del *Signisme* nel 1959. Nel suo libro: *L'avant-garde parisienne depuis 1945*, (Le Prat, Paris 1962) Estivals cerca di sistematizzare la posizione del nuovo movimento, aprendo una critica alle posizioni di Isou. Curiosamente, la voluminosa pubblicazione si apre con questa citazione di Guy Debord (da "Internationale Situationniste" n. 3, 1959): "L'opera fondamentale di un'avanguardia attuale deve essere un saggio di critica generale di questo momento; e anche la prima prova di risposta alle nuove esigenze". È un piccolo segnale del-

l'ammirazione che Estivals nutre per il leader situazionista, tanto da dedicargli un intero capitolo nell'economia del libro.

La critica condotta al sistema di Isou è monotematica: Estivals insiste per tutto il libro sul facile tasto della megalomania isouiana, tralasciando un'analisi particolareggiata, che magari l'avrebbe condotto in qualche impasse. Partendo dall'affermazione che l'avanguardia estetica parigina, principalmente dopo la seconda guerra mondiale, occupandosi di evoluzione artistica ha un carattere sociologico retrogrado, Estivals articola il testo in due parti distinte: la prima è l'abbozzo di uno studio sociologico della situazione artistica parigina coeva; la seconda è un'enunciazione, sotto forma di saggi, dei principi e dei metodi necessari all'elaborazione di una nuova avanguardia: avanguardia che riconosce nei tre grandi momenti che precedono l'*Ultralettrisme*: il Surrealismo, il Lettrismo, l'Informale. Estivals vi riconosce all'interno due gruppi di artisti: il primo, formato da un'insieme di teorici e creatori: Ives Klein, Luciano Lattanzi, Georges Mathieu; il secondo, composto soltanto da creatori: Isou e Lemaître. Aggiunge a parte un terzo gruppo, "che si sforza di situare l'opera nell'ottica marxista", guidato da Guy Debord. Riconosce nella personalità di Mathieu una concezione megalomane, che corrisponde alla massima potenza nell'egocentrismo di Isou. Procede quindi a un'analisi della personalità isouiana, che secondo Estivals, è riconducibile a una concezione divina dell'Io: Nome dei Nomi, Messia, Eroe. Concezione che esige la scoperta di un metodo di creazione universale (la *Créatique*) composto di diverse parti; un potere di rovesciare tutti i campi della conoscenza, che Estivals giudica retrogrado e fallimentare. "Il Messia Isou pretendeva di ottenere il Premio Nobel", afferma, mentre considera il "profeta" Lemaître il più falso discepolo di Isou-Messia giudaico.

Gli artisti citati, nel porre la loro opera nel contesto coevo, si sono trasformati in storici: enuncia quindi il linguaggio, la scrittura, la pittura di Mathieu; la pittura semantica di Lattanzi; il *bouleversement* di Isou e di Debord: "l'avanguardista

deve conoscere la vita e l'opera degli artisti del passato e del presente, l'evoluzione dell'arte".

Procede quindi a un'analisi della posizione di Debord, premettendo che con il leader situazionista si conclude lo studio sociologico dell'opera, cioè dell'egocentrismo megalomane e della filosofia della storia della cultura nell'avanguardia estetica parigina piccolo-borghese.

Debord rappresenta dunque il rovesciamento del dualismo piccolo borghese. L'iter, frammentario in Klein, Lattanzi, Mathieu, diventa sistematico in Isou, e regressivo in Lemaître. In questa stagnazione, Debord è passato dalla tesi all'antitesi: "Debord crede nel sociale e si oppone all'egocentrismo megalomane". Anche se la "mania di grandezza" è sempre presente nei suoi testi; essa è al servizio della società, senza che intervenga la nozione dell'io, poiché si tratta di un'azione anonima. Ma l'individualismo esiste, in contraddizione con le sue convinzioni. Estivals lo osserva sul piano della soluzione della creazione artistica: la "situazione". Come nei soggetti megalomani precedenti, essa è concepita come mezzo universale del rovesciamento attuale: a partire già dal 1952, quando scriveva su "Ion" sulla "scienza delle situazioni" e più recentemente nel *Rapport sur la construction des situations*, del 1957 . Nel primo periodo, il 1952, Debord si connota per una megalomania egocentrica lettrista molto evidente; nel periodo seguente, la megalomania si dissimula nella socializzazione, in quanto il concetto di "situazione" perde il suo carattere egocentrico assoluto per un carattere collettivo e sociale. È chiaro, sottolinea Estivals, che Debord nello stadio della sociologia della conoscenza, abbia sostituito alla formazione idealista derivata dall'avanguardia estetica parigina, l'influenza marxista.

Debord dunque pratica la filosofia della storia della cultura in modo assoluto, senza raggiungere la posizione sociologica: si pone in una fase intermedia, presociologica, grazie al marxismo, di dura critica alla cultura borghese parigina. Estivals quindi cita dal *Rapport* alcune righe dedicate da Debord

al Lettrismo: "In Francia il Lettrismo era partito da una totale opposizione a ogni movimento estetico... del quale giustamente analizzava il deperimento costante, Proponendo la creazione ininterrotta di forme nuove in tutti i campi, il gruppo lettrista tra il 1945 e il 1952 aveva promosso un salutare subbuglio. Ma, avendo generalmente ammesso che le discipline estetiche avrebbero dovuto assumere un nuovo inizio in uno scenario generale simile al vecchio, questo errore idealista limitò i suoi produttori a qualche esperienza ridicola...".

Per comprendere appieno il pensiero di Estivals sul Lettrismo, è interessante rileggere un suo lungo articolo, apparso in traduzione italiana nel 1968 su una rivista d'avanguardia degli anni sessanta: "Marcatré", n. 46-49, diretta da Eugenio Battisti, dal titolo: *Dall'avanguardia alla rivoluzione di maggio*. Estivals vuole individuare nella recente rivoluzione nel 1968 del Maggio francese la progressiva politicizzazione della generazione d'avanguardia estetica che cominciò a manifestarsi subito dopo il secondo conflitto mondiale. Il rimando è ovviamente all'Internazionale Situazionista di Debord; al gruppo dell'*Opposition artistique* di Suzanne Bernard e Claude Laloum, all'*Ultralettrisme* da lui fondato e ai loro adepti "che appartengono a una generazione adulta e che hanno partecipato all'avanguardia nell'ambito del Lettrismo".

Questa generazione, continua Estivals, oggi composta da quarantenni si è convertita dal piano artistico al piano politico intorno al 1958, nel pieno del gollismo. L'articolo è importante, perché scritto e pubblicato subito dopo gli eventi parigini del Maggio '68, chiarisce e ribadisce come essi fossero già preparati nelle linee fondamentali già più di dieci anni prima: negli anni 1954-1958 nascono movimenti che pur derivando dal Lettrismo si oppongono a esso, accomunati da: un'antireligiosità; da una metodologia basata sulla sperimentazione; da un'analisi sociologica animata da due opposte ideologie, il marxismo e il liberalismo (l'*Ultralettrisme* iniziò nel 1958; nel 1959 proseguì con il *Signisme* che sboccò poi

nello *Schématisme*; l'*Opposition artistique* prima degli eventi del maggio '68 si unì al gruppo maoista con le loro riviste "Internationale Lettriste", "Potlatch" e "Grammes").

Partendo dalla giusta considerazione che negli anni tra il 1946 e il 1948 l'avanguardia artistica, raggruppata intorno al Lettrismo e all'Informale, ha portato nel settore francese specialmente parigino un insieme di valori nuovi in un ambiente ricco di ascendenze surrealiste, Estivals riprende le tesi già esposte nel suo libro del 1962 sulla "megalomania egocentrica temporalizzata" che ha animato tutti gli artisti che ne hanno fatto parte, in particolare Isou, e sottolinea come il leader lettrista, pur avendo avuto l'intuizione del ruolo della gioventù in un'azione rivoluzionaria, abbia formalizzato l'azione per collegarla al "neosionismo della diaspora di cui si presentava come il gran capo".[16]

Il problema della "costruzione delle situazioni", asse centrale dell'I.S. era stato già posto da Debord quando apparteneva al Lettrismo, o era in fase scissionista; nel 1952 ne discute sulla rivista "Ion" a proposito del suo film *Hurlement en faveur de Sade*. Nella conclusione di questo saggio sulla lontana genesi del movimento del maggio francese del 1968, "centrato essenzialmente sulla concezione dell'io", Estivals dà atto all'Internazionale Situazionista di "aver denunciato empiricamente la megalomania egocentrica del Lettrismo" pur avendo conservato l'io come base di riflessione. Mentre lo *Schématisme* ha messo in questione la megalomania egocentrica della nostra generazione, e ha rovesciato la prospettiva scartando l'io, esaminando prima di tutto la società industriale per comprenderla prima di criticarla". L'*Opposition artistique* ha conservato questo atteggiamento, ma gli ha dato un orientamento rivoluzionario maoista. Di fronte, nella sua forma messianica più avanzata, il Lettrismo di Isou è giunto "a un atteggiamento che è quello del gollismo in politica".

V
Gli sviluppi del Lettrismo

In anni più recenti, dopo la pubblicazione di *La Créatique ou la Novatique* (1941-1976), in 9 volumi (Bibliothèque Nationale, Paris 1976-77) Isou propone di sostituire il termine riduttivo di Lettrismo, improprio per designare la grande massa degli apporti, con il nuovo termine d'-*hypercréatisme* ou d'*hypernovatisme* che, con la creatività costante, consente di qualificare le opere con una sola denominazione. Il concetto è quello di una *création multiplicatrice*. Questo processo moltiplicatore può essere completato dall'*hypercréatique* e dall'*hyper-novatique*, la cui finalità è la costruzione di una società paradisiaca.

Isou, nel forgiare nuove definizioni all'interno delle teorie lettriste, attinge sempre alle fonti classiche: il greco. Ad esempio, per definire come la creatività si esprime concretamente nell'insieme dei campi culturali, usa la definizione *kladologie*, termine derivato dal greco *klados* = settore, branca, ovvero la scienza integrale dei settori dello spirito e della materia (o logica) che per Isou sostituisce il metodo della conoscenza con quello cognitivo-kladologico. La *Kladologie*, analizzata da Isou nel 1966 in *Instruction aux professeurs sur la création et la kladologie,* ("O", n. H) comprende integralmente le dimensioni spirituali di ciascun essere e dell'universo in un insieme organico e completo. I vari campi sono: la teologia, la scienza, l'arte, la filosofia e la tecnica.

L'*Esthapéirisme ou art imaginaire o infinitésimal* è quindi applicata a tutte le arti dello spettacolo: teatro, pantomima, danza e cinema. E anche all'architettura: il *Manifeste pour le bouleversement de l'architecture*, pubblicato nel 1968 su "CRL" n. 19 e firmato oltre che da Isou, da Roberto Altman e Roland Sabatier (che fanno parte del gruppo lettrista dal

1963) da Alain Satié e Micheline Hachette (che fanno parte del gruppo lettrista del 1964), comprende l'*architecture infinitésimale ou esthapéiriste*, composta da costruzioni o da elementi costruttivi visibili o no, che permettono di immaginare altre elementi inesistenti o possibili. A complemento, l'architettura *supertemporelle* è aperta agli utenti che possono intervenire, aggiungendo elementi o distruggendoli, in un infinito temporale. Alain Satié, in *Notes pour le bouleversement de l'art du meuble*, 1979 (Publication PSI, Paris) definisce l'*art du mobilier* nelle fasi di costruzione e di distruzione, e propone le prime realizzazioni *ciselantes*, *hypergraphiques*, *esthapéiristes* et *supertemporelles*.

Nel campo delle scienze umane, Isou propone parecchi testi a partire dal 1969; nel 1971, con il *Manifeste pour une nouvelle psychopathologie et une nouvelle psychothérapie* ("Lettrisme", n. 18-22) propone con la *psychokladologie* o psicologia culturale, i fondamenti di una terapia inedita che parte da una revisione completa della personalità umana.

Isou si oppone alle precedenti teorie scientifiche che considerano il corpo e lo spirito riuniti sotto un denominatore comune; distingue vari settori psichici e corporali considerati secondo la *kladologie*, che comprende i settori dell'arte, della scienza, della filosofia, della tecnica e della vita.

Anche il campo della Chimica e della Fisica è stato riletto da Isou nel 1980, con *Fondements d'une nouvelle physique, suivie de Fondements d'une nouvelle chimie* (2 vol., Editions Lettristes, Paris). Isou approfondisce la struttura chimica dei componenti in mutazione, nella dimensione delle associazioni, in una progressione sempre più complessa che a sua volta consente di proporre un'infinità di particelle elementari inedite; la stessa cosa avviene nella fisica.

Nell'*Art corporel*, il Lettrismo ha superato le posizioni classiche che non traggono tutte le possibilità dalle varie parti del corpo.

Isou ha rivelato un nuovo ordine che contiene la somma di tutte le *possibili particelle dell'anatomia*, suddivise in due

categorie dinamiche: le sezioni inerti e le sezioni mobili. La nuova forma combatte il numero e il ritmo, nei confronti dell'*amorfo* e dell'*euritmia*. Si giunge così all'*ipergrafia coreografica* e alla *coreografia infinitesimale* (I. Isou, *Ballets ciselants 19601965*, ed. Altmann-Isou, Paris 1965).

La speculazione di Isou investe anche il campo della matematica, della geometria e delle scienze. In particolare, nel campo della teologia, in *La Créatique ou la Novatique* (1941-1976) per la prima volta ha collegato la nozione di "dio" all'attività dei rinnovatori che così vengono considerati, di fronte alle figure superate dei preti, come individui che posseggono una parte di divinità (come se stesso). Afferma inoltre che la Personalità Suprema può sia esistere, sia essere frutto dell'immaginazione di autori di dimensioni soprannaturali.

Di conseguenza, rifiutando tutti i culti, Isou concepisce Dio come un creatore assoggettato alle leggi della *créatique*, che si comporta secondo i principi di invenzione e di scoperta *multiplicateurs*, che permettono di compiere in tutte le discipline culturali opere progressiste, che condurranno verso una società piena di abbondanza e di felicità, o verso un cosmo paradisiaco, dove saremo "tous dieux et tous maîtres".

A complemento di ciascuna diversa formulazione in campi diversi, Isou attraverso il suo metodo di *création multiplicatrice* ha proceduto alla realizzazione di opere concrete e virtuali, quali romanzi, dipinti, sculture, fotografie che rappresentano le basi costruttive e distruttive di queste arti. A latere, le idee originali del Lettrismo sono state esplorate e portate avanti da numerosi aderenti al movimento, che a seconda della personalità hanno sviluppato la poetica isouiana in campi diversi. Tra di essi, citiamo innanzi tutto Gabriel Pomerand, il primo seguace e amico del fondatore del Lettrismo, che ha aderito alle nuove proposte allora sconosciute, intorno alla poesia e alla scrittura alfabetica. Personalità leggendaria, è l'autore della famosa *Symphonie en K*, la prima polifonia *ciselante* eseguita nel 1946 alla Salle de Rochefort

di Parigi. Tra le sue numerose opere, ricordiamo il romanzo ipergrafico *Saint Ghetto des Prêts*, che dopo *Les Journaux des Dieux* rappresenta una tipologia di romanzo a scrittura multipla. A sua volta Maurice Lemaître, entrato nel gruppo nel 1950, ha prodotto moltissime opere che ampliano la quasi totalità delle discipline analizzate da Isou. Fortemente combattivo, si è dedicato alla diffusione sociale del Lettrismo. È anche editore di testi teorici del fondatore del gruppo, nonchè organizzatore di importanti manifestazioni e creatore di importanti e numerose riviste, tra le quali "Ur", "Poésie Nouvelle" e "La Lettre". Oltre la sua produzione di opere visive e poetiche, Lemaître ha un ruolo molto importante nella storia del cinema d'avanguardia, con la realizzazione nel 1951 del film *Le film est déjà commencé?*

Negli anni sessanta il gruppo lettrista si amplia con la presenza di numerosi artisti che porteranno avanti le posizioni di Isou con opere originali di grande risonanza.

È il caso di Roland Sabatier, entrato nel gruppo nel 1963. Artista e uomo di teatro, la sua opera si caratterizza per l'interdisciplinarietà. In particolare, ha influenzato gli artisti dell'arte concettuale. Citiamo, tra l'altro, il suo romanzo *Manipulitude*, del 1963, le cui pagine bianche sono offerte alla scrittura dei lettori, e ancora *Roman à dérouler* esposto nel 1965 alla Biennale de Paris. Autore di originali opere teatrali e cinematografiche d'avanguardia, realizzate dopo *Les Preuves* nel 1966, fino alla recente *Mise en place de rires justes sur une société injuste*, Sabatier detiene un importante ruolo nel gruppo, in ragione della sua conoscenza approfondita e rigorosa delle teorie lettriste, e della sua coerenza etica. Micheline Hachette fa parte del gruppo dal 1964 ed è stata definita da Isou come "la prima personalità femminile importante del gruppo lettrista". Si dedica soprattutto alle dimensioni sonore e visive delle discipline promosse dal Lettrismo, soprattutto in forma astratta, come *Petite restriction* e *Vocifération*, o con numerose installazioni quali le "Sculture ipergrafiche" del 1969, composte da cubi ricoperti di segni, di rilevante

connotazione ludica. Anche Alain Satié entra nel gruppo lettrista nel 1964, con interventi sonori e visuali. Autore di opere affermate e interiorizzate come *Sigillographie* e *Elucubrations*, Satié è inoltre un ipergrafico esemplare, dotato di una grande capacità gestuale e tecnica, che ha saputo creare un universo di segni basati su declinazioni latine, che diverranno in un certo senso la sua firma. Ha pubblicato moltissimi libri, tra i quali *Notes pour le bouleversement de l'art du meuble*, del 1979, sulla costruzione di mobili con segni scolpiti, che ne fanno un precursore del settore, al quale appartiene e che difende con tenacia. François Poyet è dal 1967, data della sua prima opera, un valido membro del movimento. In particolare, è attivo nel campo poetico con opere originali, come *Clins d'oeil*; ha inoltre prodotto un'opera ipergrafica modulare collegata all'insieme delle arti e dei segni. Una tra le sue opere più rappresentative, *Appel Hiératique*, del 1968, fa parte della collezione del Museo d'Arte Moderna di Parigi. Poyet si è anche interessato all'architettura, e ha presentato una serie di suoi lavori su questo tema alla mostra *20 ans d'architecture lettriste* apertasi nel 1988 alla galleria Lecointre e Ozane di Parigi.

Gérard-Philippe Broutin inizia il suo operare parallelamente all'esplorazione sonora e visiva del movimento, al quale appartiene dal 1969, con la sua presenza alla mostra "Aujourd'hui le lettrisme et l'hypergraphie", alla galleria Stadler di Parigi. Specializzato in geroglifici egiziani, sviluppa una ricerca originale nel gruppo lettrista proponendo un

alfabeto personale basato sulle denominazioni delle varie specie vegetali, con il quale trascrive alcuni testi del fondatore del Lettrismo. La serie *Le désir paradisiaque et l'externité* (1973-1976) ne è l'esempio più rappresentativo. Nel campo della poesia, supera le tematiche per concentrarsi sull'esplorazione dell'ermetismo sonoro.

Woody Roehmer, vicina alle teorie lettriste dal 1966, inizierà una produzione personale a partire dal 1971, con una predilezione per l'ipergrafia e la fotografia. Le sue opere, di

grande impatto, sono composte da forme lineari massicce e arrotondate all'interno, nelle quali introduce un insieme di dettagli curiosi e un cromatismo sottile, che in seguito la condurranno a allargare la sua ricerca verso opere monumentali come *Floating sculpture*. Virginie Caraven ha aderito al gruppo nel 1988, rivelando subito uno stile elegante e raffinato, che riflette con rigore la tecnica impressionista dove emergono differenti ideogrammi e alfabeti latini. Nel 1992, sarà tra le prime a partecipare all'esplorazione dell'*Art excoordiste*. Al gruppo lettrista appartiene anche dal 1972 Anne-Catherine Caron, che nel 1978 pubblica l'opera dal titolo *Roman à Equarrir*, dove applica alla prosa il linguaggio, uniforme e pieno, che aveva già proposto nelle sue opere visive nel 1972 e 1973. Successivamente, la Caron prosegue nell'approfondimento di questa originale estetica, basata sulla figura del quadrato, in modo rigoroso e costante. Un'altra personalità del movimento, è Jean-Pierre Gillard, autore di numerosi e notevoli poemi lettristi, come *Ratepelisation*, nel quale ha incessantemente sviluppato una *démarche infinitésimale* basata sulla rappresentazione esclusiva del segno dell'alfabeto greco "psi". Al di fuori di queste figure che compongono il gruppo lettrista attuale, molti artisti e intellettuali hanno partecipato alle attività di questo gruppo d'avanguardia, anche se in seguito se ne sono distaccati per unirsi a altre tendenze, o per far nascere nuovi gruppi. Ciò è accaduto specialmente negli anni cinquanta, dapprima con Guy Vallot e Robertday, poi con Robert Estivals, Guy Debord, François Dufrêne, Jean-Louis Brau e Gil J.Wolman. Negli anni sessanta, ricordiamo le presenze di Frédéric Studeny, Roberto Altmann e Jacques Spacagna, nonché di Giò Minola, Françoise Canal e Edouard Berreur.

Tra i simpatizzanti, Gabriele-Aldo Bertozzi, Laura Aga-Rossi; Luciano Lattanzi. Un cenno a parte per Jean-Paul Curtay, autore de la *Poésie Lettriste*, Seghers, Paris 1974; che pur avendo lasciato il gruppo lettrista nel 1976, ne ha curato la promozione specialmente negli Stati Uniti dove ha organiz-

zato molte mostre di grande importanza.

Riflettendo sull'apporto del Lettrismo all'arte contemporanea, è interessante notare come la pittura lettrista possa essere considerata, secondo le stesse parole di Isou "una nuova dimensione plastica assai più aperta e estensiva di quella astratta". Nella riduzione di tutta la pittura al *sistema della lettera e del segno* in una "organicità combinatoria" si identifica il contenuto nel concetto primario di lettera alfabetica in tutte le sue infinite e possibili accezioni organico-ancestrali; riagganciandosi così alle prime manifestazioni artistiche: l'arte totemica, il lavoro dello scriba, facendone un campo autonomo e inesauribile. È questa la grande scoperta di Isou, poi finalizzata alla creazione di una "società paradisiaca".

Di conseguenza, la "forma" lettrista deve essere considerata come la terza struttura essenziale dell'arte, dopo la figurazione e l'astrazione. Essa ha nulla a che vedere con la calligrafia, come certi detrattori del Lettrismo vogliono far intendere: né dell'epoca cinese, e neppure di tipo tipografico-pubblicitario, o futurista, o dadaista. In pittura, basti osservare la profonda differenza tra quella lettrista e quella cosiddetta "segnica" di Tobey, Ernst; Masson, Klee, Mirò fino a Ubac, Michaux, Soulages, Hartung, legati a un'altra dimensione linguistica e a un'altra poetica, quella informale o dell'*art autre*. La stessa cosa valga per il settore della poesia visuale e concreta.

Le creazioni estetiche lettriste sono delle creazioni "totali", portate fino al limite estremo della conoscenza possibile: "Qualunque sia il punto in cui si compirà la costruzione infinitesimale, quest'ultima non potrà impedire la scoperta di elementi concreti" (I. Isou, *Introduction à l'esthétique imaginaire ou Mémoire sur la particule infinitésimale*, "Front de la Jeunesse", n. 7; Paris 1956).

Inoltre, grazie al suo sistema etico inedito, "nucleare", il movimento lettrista è stato fino a oggi il solo movimento creatore che, grazie alla presenza inflessibile di Isou, ha saputo mantenersi integro sia nei suoi scritti sia nelle sue azio-

ni.[17]

La indubbia vitalità di questo movimento oggi risiede oltre che nella forte presenza vivificante del suo fondatore (sempre sorprendente nel suo attivismo), nell'aver instaurato un rapporto inedito con i mezzi di comunicazione dei quali ha trasformato alcuni aspetti filosofici e scientifici, nonché di trasmissione, di percezione attraverso contatti concreti e virtuali tra gli elementi costitutivi, dove gli adepti proseguono nell'ambito dell'*excoordisme* o "infinito dell'infinito dell'arte". Ciò deriva, come ha recentemente sottolineato Alain Satié, dalla riflessione di Isou sulla "riunione del segno-idea e del segno-suono moderno (utilizzato come elemento di comunicazione) e amalgamato con la denominazione comune e generica di lettera e di segno".[18]

Il Lettrismo è il più longevo fra tutti i movimenti di avanguardia. Pur non essendo ancora completamente conosciuto e analizzato dalla maggior parte dei critici e degli storici dell'arte (a parte il crescente interesse per il suo cinema e la poesia), da un ventennio è presente in mostre internazionali come *Paris Paris* al Centre Pompidou nel 1981, alla Biennale di Venezia nel 1993, nelle mostre *Sentieri interrotti* al Museo Civico di Bassano del Grappa nel 2000, *Le Tribù dell'Arte,* Galleria Comunale di Roma, 2001, e recentemente nella mostra *Aprés la fin de l'art 1945-2003* al Museo d'Arte Moderna di Saint-Etienne Metropole.[19]

VI
Il Lettrismo e l'arte contemporanea

Quale è oggi la posizione del Lettrismo e dell'Internazionale Situazionista nella più recente storia dell'arte e delle idee?

Mentre le vicende dell'I.S. e la figura del suo mitico leader Guy Debord hanno una divulgazione e un successo a livello internazionale, il Lettrismo e il suo leader carismatico Isidore Isou sono ancora considerati in una posizione marginale, e soprattutto senza conoscere l'influenza, peraltro fortissima, sui situazionisti.

Isidore Isou, per primo, ha per quaranta anni dal 1960 a oggi, criticato, deunciato, insultato l'I.S. e Debord suo antico, anche se per breve tempo (nel 1951) suo discepolo, che nomina soltanto come "ex-lettriste", analizzando in ogni punto i testi situazionisti, mettendo in luce e comparandone i metodi, le scoperte, le teorie generali sull'arte "plagiate" dai suoi scritti.[20]

Se le idee situazioniste si sono reificate, secondo la puntuale previsione dello stesso Debord nell'attuale periodo storico quale espressione di una sovversione che è ovunque nel mondo, il Lettrismo ha esteso la sua influenza soprattutto nell'arte contemporanea mediante il concetto dell'arte quale pratica generalizzata, attraverso la *Créatique* e la *Novatique*. Grandissima è stata l'anticipazione operata da Isou nei riguardi della pratica artistica contemporanea, a partire dal 1946 con il primo Manifesto del movimento, dal titolo *Elements de la peinture lettriste* ove proclama la distruzione dell'oggetto e il disfacimento della forma. Isou pone il problema: o accettare l'abolizione e la morte della pittura (già decretate da Dada) o scoprire un'altra rappresentazione, la *lettera, nouveau canon d'une construction plastique*. Con questo Manifesto, che ebbe larghissima diffusione, Isou pone le

premesse di quella nuova dimensione linguistica che si realizzerà a livello mondiale soltanto nella seconda metà degli anni sessanta, superando l'iconografia pop verso la dematerializzazione dell'arte, al di là dell'oggetto e dei tradizionali settori dell'arte, con l'avvento di una nuova dimensione mentale che poi sfocerà nell'Arte Povera e Concettuale. È questo l'apporto rivoluzionario del Lettrismo di Isou nell'arte contemporanea: esso ha aperto nuovi orizzonti, dilatando le possibilità conoscitive e creative nella concezione unica della creazione. Il movimento lettrista non è soltanto caratterizzato dall'uso della *lettera* come elemento fondante (nel quale si ritrova l'identità pittura-scrittura), ma accresce la sua importanza nel corso degli anni, nei decenni che corrono dopo il 1946 data della sua fondazione, affermandosi con le "creazioni totali" dove l'accento è portato dall'opera sui materiali più svariati che la possono comporre (i "libri viventi", l'arte *supertemporel*, la *méca-eshétique*, 1960, l'*art infinitésimal*) fino a superarli in una dimensione virtuale.

Una tra le opere più rappresentative di questo superamento è stata realizzata da Isou, nel giugno 1960 alla galleria l'Atome di Parigi, dove per la prima volta esponeva le sue *Opere supertemporali*, consistenti nell'offrire al pubblico supporti "vergini" in rapporto con tutte le arti: tele e tubetti di colori, terre, pagine bianche, spartiti musicali, pellicole, che gli spettatori erano pregati di riempire, correggere, distruggere o ricostruire. Allo stesso modo, questa operazione ha aperto infinite possibilità a altri artisti, quali Maurice Lemaître, Roland Sabatier, Alain Satié, Gérard-Philippe Broutin, François Poyet, Jean-Pierre Gillard, Anne-Catherine Caron e altri che al seguito di Isou lavorano nell'illimitata espressione dell'arte della partecipazione del pubblico. In quest'ottica, Roland Sabatier ha progettato una *scultura filiforme supertemporale dedicata a Charlotte, Gil Wolman e ai loro discendenti*, del 1964, che più tardi avrà corrispondenza per il suo soggetto formale, con opere di Richard Tuttle.

In Francia è evidente l'influenza esercitata su Yves Klein,

con legami tra la "pittura infinitesimale" o "l'opera a-ottica o retorica" di Isidore Isou (1956-1960) e immersioni totali nei *Monochromes*; come la "pittura vuota o a-pittura" e "l'opera invisibile" di Maurice Lemaître. Citiamo ugualmente l'influenza sul protagonismo e l'esibizionismo di Ben Vautier, con le frasi scritte sui supporti a declinarne la poetica: tutte manifestazioni di chiara derivazione lettrista, come nella *narrative art* di Christian Boltanski e di Annette Messager.

Inequivocabile poi il rapporto tra l'*art corporel* lettrista – espressa già da Isou nel 1951-1952 nelle sue opere teatrali e coreografiche – e le azioni del gruppo giapponese *Gutai*, attivo in Europa e in America alla fine degli anni cinquanta, e con la *body art*, tanto in voga negli anni sessanta-settanta; nuovamente con Klein e le sue "antropometrie", e soprattutto con l'arte comportamentale di Joseph Beuys, che ha fondato una "Scuola della Creatività" per dare all'arte una finalità politica; nonché con le "sculture viventi" di Gilbert & George.

In quest'ambito, le realizzazioni dei lettristi sono numerose, tra le quali citiamo l'*Oeuvre supertemporelle sadomasochiste* di Micheline Hachette del 1976, eseguita dinanzi al Museo d'Arte Moderna di Parigi, dove in riferimento a Sade, Masoch e Isou, questa performance ha richiamato una grande partecipazione di pubblico, con un'infinità di rappresentazioni immaginarie, dai contenuti virtuali. L'accento posto sulla differenza tra l'arte del corpo e la dimensione supertemporale, connota quest'opera di elementi critici e pedagogici.

Il Lettrismo ha immesso nell'arte contemporanea il nuovo concetto delle forme aperte, dilatate nello spazio, che diviene scenico nelle performances. Nella scultura suggerisce un allargamento nello spazio aperto del paesaggio, della natura: realizzato dagli artisti americani e inglesi della Land Art. I lettristi per primi hanno indicato lo spazio urbano come territorio libero per *un'antiarchitettura immaginaria* (1956) composta da elementi costruttivi visibili o invisibili, spiazzati rispetto al senso attuale, realizzati con materiali finora mai usa-

ti, e abitati in senso nomadico (ricerche che come abbiamo già detto saranno portate avanti dall'*Internationale Lettriste* e dall'I.S. con l'*Urbanisme Unitaire*, teorizzato da Constant).

Ad esempio, citiamo un'opera di Gérard-Philippe Broutin, dal titolo *Les Habitants de N.Y.*, iniziata nel 1976. In questo lavoro l'artista lettrista considera gli abitanti di New York come il più grande gruppo di sculture viventi mai realizzato, mediante diversi supporti (carta, tela, il virtuale) per coprire l'insieme delle componenti formali: il ritmo (lento ma non troppo, allegro vivace), i temi (fare l'amore, il lavoro), gli ambienti, ecc. D'altra parte, Woody Roehmer, nella installazione galleggiante e modulabile *Floating sculpture*, presentata nel febbraio 2000 nel Lake Wells dell'Università di Georgia Southern, materializza un concetto di città lacustre che può spostarsi nel mare secondo la volontà degli abitanti. I volumi architettonici e le abitazioni sono illustrati mediante un sistema di segni facilmente riconoscibili che lasciano intravedere l'incrocio di grandi strade con complessi commerciali e culturali. Con questo progetto, l'artista propone l'idea di una città futura. Allo stesso modo, Virginie Caraven con *Légende indienne et d'ailleurs*, proposta nel 1991, traccia una proliferazione di scritture che si sovrappongono sul tracciato di una immensa carta stradale, reinventando la realtà del paesaggio con elementi provenienti da diverse culture.

La teoria della *dérive* e della psicogeografia, già messe a punto nell'*Internationale Lettriste* e trasformatesi nella "costruzione delle situazioni", ha ascendenze nelle passeggiate urbane dadaiste e surrealiste (dal *terrain vague* di Saint-Julien-le Pauvre di Tzara a *Nadja* di Breton),[21] sia nel concetto di passeggiata lettrista, come in *La Fresque dans la rue* di Isou del 1950 che prende in considerazione una strada o un intero quartiere; e ancora nel 1966, la *Peinture promenade* di Roland Sabatier, che traccia un itinerario determinato su una carta stradale.

Ma è il *détournement*, che Debord pone al centro della pratica situazionista, uno dei nodi inventati da Isou per rin-

novare il senso della *créatique*. Anch'esso di derivazione dadaista, è stato usato da Isou fin dal 1951, sotto la denominazione di *discrépant* nei suoi films.

La pratica situazionista del *détournement*, dai fumetti alle immagini filmate, alla pittura pompier di Jorn, è impostata sullo spiazzamento e sullo spostamento dei significati, in chiave politica, mentre nei lettristi è usato in chiave estetica. Già Tzara e i suoi amici negli anni venti avevano usato elementi spiazzati e detournati (giornali, poemi, pittura) e riuniti in un insieme nuovo, sintetico e esplosivo. Duchamp, con la *Gioconda* e *L'Air de Paris* lo ha usato al fine di azzerare l'opera d'arte. Isou usa il termine di *créativité détournée* già nel 1949 nel *Traité d'economie nucleare – Le Soulevement de la Jeunesse*, ove precisa che gli *externes* non possono rientrare nel circuito economico se non attraverso la *créativité détournée* pura, cioè quella dei *voyous*. Questo testo è stato molto ben conosciuto da Debord, come del resto i films di Isou.

Nell'arte contemporanea ritroviamo l'allargamento dei concetti di *dérive* e di *détournement*. La *dérive* è intesa in senso nomadico, dallo spazio urbano proiettata nella natura, dove l'artista interviene. "La formula per rovesciare il mondo non l'abbiamo trovata nei libri, ma vagabondando", ha dichiarato Debord, mettendola al centro del sovvertimento situazionista. Il suo compagno Constant prefigura nel'I.S. un modello di architettura ambientale che realizza nei progetti di *New Babylon* (1959), la città mobile e sospesa dove gli abitanti non avranno più una sede fissa, ma vivranno in senso nomadico. In *Les Journaux de Dieu* del 1950, Isou polemizza con l'architettura funzionalista del tempo e propone un'architettura infinitesimale, basata sulla trasformazione degli elementi costruttivi secondo la volontà degli abitanti: allo stesso modo, ma nell'ottica di una costruzione immaginaria, Roland Sabatier ha progettato una *Architecture-danse*, costituita da un insieme di ghirlande elettriche e dalla diffusione di musiche diverse che sollecitano i presenti a fare qualche

passo di danza: si chiede loro di elaborare mentalmente una "casa-tango", o di "mattoni-tecno", o "casa-valzer", sempre rinnovantesi. Al centro dell'opera, un testo così si esprime: "se prima per danzare era necessaria un'architettura specifica, oggi è la danza stessa che incarnerà la vostra casa".

Queste tesi lettriste, che diverranno poi situazioniste, hanno influenzato l'architettura d'avanguardia internazionale degli anni settanta-ottanta, come quella *radical* americana (Lapidus, Rudofsky, Alexander), il gruppo londinese Archigram e Cedrec Price, fino alle opere recenti di Rem Koolhaas.

Dallo spazio urbano a quello infinito della natura, esplorata con lunghi viaggi a piedi oppure segnata da interventi a scala macroscopica, alcuni artisti americani e inglesi, appartenenti alla Land Art, alla fine degli anni sessanta propongono opere effimere nel paesaggio, uscendo così dallo spazio tradizionale delle gallerie e dei musei, operando nella dimensione sconfinata della natura: il deserto, le montagne rocciose, i grandi fiumi. Gli interventi dell'artista inglese Richard Long sono fra i più interessanti, come *A Line Made by Walking*, 1967, una linea retta "scolpita" sul terreno tagliando semplicemente l'erba. Long con quest'opera collega tra loro due attività apparentemente separate: la scultura (immateriale) mediante la linea; e la passeggiata mediante l'azione. Nello stesso anno 1967, l'artista americano Robert Smithson realizza *A Tour of the Monuments of Passaic*. Si tratta del primo viaggio attraverso gli spazi vuoti della periferia contemporanea. La passeggiata diviene così architettura del paesaggio: Smithson opera anche sulla natura con forme a spirale costruite con pietre tratte dallo stesso ambiente in cui lavora.

La tipologia della passeggiata è collegabile con le operazioni della *Transurbance* condotte dal giovane gruppo Stalker di Roma (del quale cito Francesco Careri) dal 1995 in alcune città europee. Perdendosi nella *dérive* dei luoghi urbani, questo gruppo incontra spazi che Dada e i lettristi avevano definiti banali, e i surrealisti come l'inconscio della città. Nella Land Art, documentata soltanto da fotografie e da vi-

deo, operano altri artisti inglesi e americani come Michel Heizer e Dennis Oppenheim che scegliendo zone desertiche o rocciose, modificano e alterano il paesaggio con interventi tecnologici, segnandolo con ampi solchi visibili dall'alto.

La pratica del *détournement* è ripresa esemplarmente da un noto artista italiano, Maurizio Cattelan, che dall'inizio degli anni novanta opera sullo spiazzamento e sulla sorpresa, giocando su metafore di derivazione duchampiana e lettrista. I suoi gesti dadaisti, l'humour noir, le provocazioni sono le strategie con cui opera nel sistema dell'arte, che intende mettere in discussione, nella migliore tradizione del *ready-made*. Nella Biennale di Venezia del 1993 aveva ceduto il suo spazio espositivo a una casa produttrice di profumi che vi installa il suo manifesto pubblicitario; nella Biennale di Venezia del 1997 espone nel Padiglione Italia alcuni piccioni imbalsamati, appollaiati sui tubi di areazione, che lasciano sulla moquette i segni della loro presenza, svolgendo così un'azione di disturbo nei confronti degli altri artisti espositori; nello stesso anno nella mostra personale al Castello di Rivoli espone un cane imbalsamato acciambellato in un angolo della sala; e in seguito un impressionante manichino rappresentante Hitler visto in scorcio prospettico.

Recentemente, Cattelan ha esposto (con grande scandalo!) a Milano in Piazza XXIV Maggio due manichini di bambini impiccati, appesi a un albero (2004). In un'ottica per un certo verso vicina, e supportata dal pensiero di Isou, François Poyet, artista attivo nel gruppo dal 1967, è l'autore di una installazione realizzata nel 1992, dal titolo *Regards multiples à l'intérieur d'une oeuvre éclatée ou portrait d'un groupe*, in cui ha cosparso il pavimento con un gioco di sovrapposizioni e rimandi virtuali sviluppantesi all'infinito, composto da maschere bianche uniformi, dagli occhi chiusi e con occhiali trasparenti e identici, che si differenziano per una serie di nomi e per un insieme di segni originali corrispondenti a un significato aperto, o chiuso in una borsa ugualmente trasparente, la cui metafora secondo lo stesso Poyet può così rias-

sumersi: "Cadute le maschere e gli occhiali, fatte le valigie, il senso è ai vostri piedi!".

Questi concetti di radice dadaista, già praticati dai lettristi, sono penetrati profondamente nell'arte contemporanea: Isou, Lemaître, Sabatier nel Salon Comparaisons al Musée d'Art Moderne de la Ville, Paris, nel 1961 e 1962 hanno presentato un concentrato *méca-esthétique* integrale, con l'uso di tutti i materiali possibili, per lo più *détournées*.

Alla Biennale di Venezia nel 1993 il gruppo lettrista aveva esposto opere concrete e virtuali secondo il metodo della *créatique* o *novatique* mediante la *kladologie*; come ha riconosciuto lo stesso Debord, "si tratta di un valido approccio per investigare i meccanismi della creazione e della conoscenza". La connessione tra musica, poesia, arte visuale, teatro, che i lettristi negli anni cinquanta avevano proposto, è realizzata in America e in Europa dal gruppo Fluxus a partire dal 1962, e dal suo leader George Maciunas. Come lo stesso termine indica, *fluxus* significa un'idea, un modo di vivere aperto (gli happening), dove come ha detto Ben Vautier "Tutto è arte".

Il gruppo *Fluxus*, influenzato da John Cage e soprattutto dal Lettrismo, ha puntato su di un uso diverso dei canali dell'arte e sullo scardinamento di ogni linguaggio specifico. Oltre che sull'interdisciplinarietà, si è diretto verso l'adozione di mezzi e di materiali provenienti da diversi campì, che tendono verso un'arte "totale" di chiara origine isouiana. Gli artisti Fluxus (George Brecht, Nam June Paik, Wolf Vostell, Christo) accumulano materiali eterogenei in installazioni, improvvisano happening, operano nella contaminazione, lettrista, fra i diversi generi.

Maurice Lemaître nel 1964 ha presentato al Salon Comparaisons di Parigi una cassa di legno che avrebbe dovuto contenere una *Sculpture inimmaginable*: tematica rielaborata più tardi da un artista Fluxus, Eric Andersen, e da un artista concettuale, Mel Ramsden. Nello stesso anno, Lemaître svolge alla galleria Connaître di Parigi una *séance d'art corporel*

supertemporelle dove l'artista presentava il suo corpo come supporto di interventi grafici da parte del pubblico, che può essere considerata una performance di body art.

Nel 1971, le Editions Psi pubblicano un cubo di Alain Satiè dal titolo *De A à Z tout en un infinitésimal*, in cui una delle facce era costituita da un avviso, secondo cui l'oggetto comprendeva "un 'incisione, un testo teatrale, un film, un balletto, un regolamento etico, una architettura, uno studio psicokladologico, un trattato di economia nucleare, una fotografia ipergrafica".

L'arte concettuale, specialmente quella analitica inglese e americana, ha evidenti legami con il Lettrismo. Per primi i lettristi hanno spostato la pratica artistica dai suoi tradizionali oggetti e materiali, giungendo a un'arte a livello di idea: "la pittura è una superficie vuota sulla quale si riflette il concetto dell'idea del pittore" ha dichiarato Isou. I materiali divengono fogli di carta, discorsi verbali sull'arte, riflessioni sul sistema dell'arte, proposizioni analitiche. Tra gli artisti più noti, e vicini alle tesi lettriste, citiamo il gruppo Art § Language, Robert Barry, Henry Flynt, Joseph Kosuth, Laurence Weiner.

Un altro campo che risente delle influenze lettriste, è quello della poesia visiva, detta anche "pittura da leggere o poesia da guardare", in particolare la poesia concreta (i De Campos, Carlo Belloli, Jiri Kolar). Sotto le varie denominazioni di poesia tecnologica, visiva, fonetica i diversi modi di operare dei poeti visivi spaziano dall'uso dell'elemento tipografico per comporre delle forme, all'impiego della lettera alfabetica in una finalità linguistica.

Allo stesso modo alcuni membri del gruppo lettrista, come Jean-Pierre Gillard e Anne-Catherine Caron, hanno sviluppato elementi visivi essenziali; il primo mediante la presenza di un solo segno, sul piano infinitesimale, che appare e scompare di tela in tela; mentre la seconda, sempre sul piano infinitesimale, presenta nel campo dei romanzi forme quadrangolari vuote, appellandosi all'intervento reale, potenziale o immaginario del lettore. Alcune considerazioni pa-

rallele si possono fare per *Leçon de peinture à un disciple de Mondrian*, un'opera di rara qualità, realizzata da Maurice Lemaître nel lontano 1960, mediante lettere colorate dipinte sulla divisione elementare della superficie di un quadro, come qualche anno più tardi realizzerà Alighiero Boetti.

La stessa cosa per *Electrographie grise*, opera costituita da un insieme di cifre e di simboli, con la quale Roland Sabatier nel 1962 precede quel processo posto a metà strada tra pittura e arte concettuale intrapreso da Roman Opalka alla fine degli anni sessanta, utilizzando una serie di numeri che trascrive sulla tela, e che tendono progressivamente verso l'infinito. In relazione a queste numerose opere, dopo la morte di Guy Debord nel 1994, l'interesse per il Lettrismo è aumentato in ragione non soltanto per l'appartenenza al gruppo dell'autore de *La Société du spectacle* nei primi anni cinquanta, ma anche in ragione dell'influenza determinante del Lettrismo sulla maggioranza dei gruppi che rappresentano l'arte contemporanea, nonché sul cinema underground internazionale, e sulle differenti forme sperimentali della poesia e della musica d'avanguardia. I valori del Lettrismo sono infatti globalmente penetrati nella cultura più avanzata. La sua forza proviene soprattutto dal progetto totale, fondato sull'asse avanguardia-modernismo, in un rovesciamento culturale che oltrepassa il nichilismo dadaista, al quale si aggiunge la sua pluridisciplinarietà, dall'economia politica alla poesia, passando per la pittura e il cinema, sotto l'imperativo intransigente della creatività, da Isou così concepito: "L'atto della creazione è l'unica occasione per compiere un gesto veramente libero".

Questo rigoroso concetto dell'atto creativo, che si generalizza nella finalità di una utopia paradisiaca, conduce Isidore Isou a considerare la creatività artistica quale pratica distaccata dalla totalità del vissuto. In questo senso si distingue nettamente dall'utopia situazionista fondata sul superamento dell'arte nella pratica della vita quotidiana, messa in atto nella rivoluzione politica.

Note

1) L'intervista a Michel Tapié, datata giugno 1973, è pubblicata nel catalogo della mostra *Torino Parigi New York Osaka. Tapié. Un Art Autre*, a cura di Mirella Bandini, GAM Torino 1997; Espace d'Art Moderne et Contemporain, Toulouse 1997.

2) Di questo saggio di Isidore Isou, è apparsa una lunga recensione a cura di Mirella Bandini su "Data" n. 13, Milano 1974.

3) Isidore Isou, *Manifeste pour le bouleversement de l'Architecture* suivi de *Premières propositions pour des oeuvres architecturales ciselantes, hypergraphiques, esthapéiristes et supertemporelles de Isidore Isou, Roberto Altman, Micheline Hachette, Roland Sabatier et Alain Satié*, "CRL" n. 19, 1968.

4) Michel Colle, *Vers un'architecture symbolique*, "Cobra" n. 1, Bruxelles 1949.

5) Maurice Nadeau, *Les lettristes chahutent une lecture de Tzara aux Vieux-Colombier*, "Combat", Paris 22 janvier 1946.

6) Il *tract* è pubblicato in: Jean-Michel Mension, *La Tribu*, Allia, Paris 1998.

7) Il sermone di Mourre è pubblicato in particolare in: Greil Marcus, *Lipstick Traces, une histoire secrète du vingtième siecle*, Allia, Paris 1990.

8) Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*, Gérard Lebovici, Paris 1990.

9) Questo piccolo gruppo aveva sperimentato le tecniche lettriste metagrafiche e le aveva esposte in due mostre: la prima, alla galleria Double Doute di Parigi nel 1954, e la seconda alla galleria Du Passage nello stesso anno, con Debord, Conord, Fillon, Ivain e Wolman.

10) Su questo periodo ved. in particolare: Cristophe Bourseiller, *Vie et mort de Guy Debord 1931-1994*, Plon, Paris 1999; Jean-Louis Brau, *Cours camarade, le vieux monde est derrière toi*, Albin Michel, Paris 1999.

11) Greil Marcus, *Lipstick Traces*, cit.

12) Il *tract* è stato pubblicato in "Internationale Lettriste", n. 1, Paris 1952; e in Gil Joseph Wolman, *Defense de mourir*, Allia, Paris 2001, con tutti i documenti del periodo.

13) Poi pubblicato sul n. 1 della rivista "Internationale Situationniste", Paris 1958.

14) Ved. un altro testo polemico di Isou: *L'Internationale Situationniste, un degré plus bas que le jarrivisme et l'englobant*, "Poesie Nouvelle" n. 13, Paris 1960.

15) Un altro, duro, articolo di Debord sul Lettrismo, dal titolo: *Un pas en arriére*, è pubblicato su "Potlatch" n. 28, Paris 1957.

16) Robert Estivals, *L'avantgarde parisienne depuis 1945*, Le Prat, Paris 1962.

17) Gérard-Philippe Broutin, Jean-Paul Curtay, Jean-Pierre Gillard, François Poyet, *Lettrisme et Hypergraphie*, BibliOpus, Paris 1972.

18) Isidore Isou, Alain Satié, Gérard Bermond, *La Peinture Lettriste*, Jean-Paul Rocher, Paris 2000; Roland Sabatier, *Le Lettrisme - les creations et les createurs*, Z'editions, Nice 1989; Alain Satié, *Reflexions sur le Carré blanc de Malévitch et sur l'oeuvre imaginaire, vierge d'intervention, d'Isidore Isou*, Mona Lisait, Paris 2001.

19) Nella mostra *Sentieri Interrotti*, Museo Civico, Bassano del Grappa, 2000, la sezione *A proposito di Isidore Isou e del Lettrismo* è stata curata da Carlo Romano e Sandro Ricaldone; nella mostra *Le Tribù dell'Arte*, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma 2001, la sezione *Lettrismo* è stata curata da Sylvain Monsegu. Tra gli apporti critici sul Lettrismo più importanti in Italia, ricordiamo: Isidore Isou, *Isou alla lettera*, a cura di M. e A. Oberto, "Il Caffè" n. 45, Roma 1960; Luciano Caruso e S.M. Martini, *Isidore Isou e il movimento lettrista*, "Le Lettere" n. 17, Milano 1974; A.A.V.V., *Poesia lettrista*, antologia a cura di Laura Marcheschi, Visual Center, Napoli 1975; Laura Marcheschi, *La Lettria: il corpo come strumento estetico*, "Uomini e Idee" n. 1, Napoli 1975; Mirella Bandini, *L'esthétique le politique - de Cobra à l'Internationale Situationniste 1948-1957*, Sulliver/ViaValeriano, Marseille/Arles, 1998; ed. italiana, Officina Roma 1977; Ancona-Milano, 1999; Mario Costa, *Il Lettrismo di Isidore Isou*, Carucci, Roma 1980; Laura Aga-Rossi, *Lettrismo*, in "Letteratura Francese Contemporanea - le Correnti d'avanguardia", vol. II°, Lucarini, Firenze, 1982; Luciano Caruso, *Isidore Isou e il movimento lettrista* "Continuum", Napoli 1983; Sandro Ricaldone, *Note sulla mostra Lettrisme (Isou, Sabatier, Satié, Poyet, Broutin)*, a cura di Aldo Bertozzi e Christian Schlatter, Galleria Vivita, Firenze 1989, in "Tract", Genova 1989; Mario Costa, *Il Lettrismo - storia e senso di un'avanguardia*, Morra, Napoli 1991; Sandro Ricaldone, *Maurice Lemaître*, presentazione in catalogo mostra, Galleria Peccolo, Livorno 2002; Mirella Bandini, *Maurice Lemaître*, presentazione in catalogo mostra, Galleria Peccolo, Livorno 2003; Mirella Ban-

dini, *Anne-Catherine Caron - Attraverso l'infinito del quadrato,* Archives du Créatisme, Sévres 2003.

20) La raccolta completa dei testi antisituazionisti si trova in Isidore Isou, *Contre l'Internationale Situationniste*, HC D'Arts, Paris 2000.

21) Isou in proposito commenta: "Vi è più psicogeografia nelle Guide blu Hachette che nei testi situazionisti" (in *Contre l'I.S.* cit., p. 145). Per un parallelismo tra passeggiate surrealiste e *dérive* situazionista rimando a Mirella Bandini, *La vertigine del moderno -percorsi surrealisti*, Roma, Officina 1986.

Intervista a Isidore Isou

Mirella Bandini) *Rinnovato dopo una lunga malattia che sembrava avesse rallentato la sua attività, a che cosa sta lavorando oggi?*

Isidore Isou) Sto scrivendo un libro di 5000 pagine, il cui titolo è *La Créatique*. Ho scoperto che essa è il centro della creazione, ed opera su me rapidamente, poiché possiedo l'-*hypercréatique*.

L'idea di questo libro mi venne nel 1944: ricordo che dopo aver riempito una valigia di annotazioni, iniziai a scriverlo nel '76-'78 ad un ritmo di venti-trenta pagine al giorno. Ad un certo punto mi disperai, poiché vi avevo riversato nozioni di chimica, di fisica, di medicina, di biologia, di tutto il sapere umano insomma, come aveva fatto Leonardo da Vinci. In quel periodo, mi feci dare da Jean-Paul Curtay i libri su cui studiava, avendo egli appena iniziato i corsi di medicina.

Quando li aprii, mi accorsi che i testi di fisica e di chimica non erano per niente validi, con classificazioni errate: il pensiero di Einstein è frammentario e falsificatore, e la tavola periodica degli elementi di Mendeleev è sorpassata! Così, ho inventato un metodo più rapido attraverso l'*hypercréatique*, e ho scritto mille pagine sulla chimica, e altrettante sulla fisica e sulla medicina.

Ho iniziato nel campo letterario e pittorico, e ho scritto sul cinema, teatro, danza, economia politica (nel '49), secondo un metodo di creazione che solo Valéry, o meglio ancora Leonardo, ha posseduto. Leonardo infatti doveva avere un suo metodo, e ci ha dimostrato che esso comprendeva l'intero sapere umano.

Considero quest'ultimo libro come la summa della mia opera, che condensa il mio metodo di creazione. Sono stato per la verità preoccupato per la quantità enorme del materiale, ma quando sono entrato nel campo della chimica e della

fisica ho scoperto che avevo sempre, anzi maggiormente, l'-*hypercréatique*, ed allora il lavoro procedeva più veloce; mentre lavoravo accumulavo una enorme quantità di annotazioni.

Sono anche riuscito a dare un metodo a questa mia attività: ora scrivo dieci pagine in due sole ore al giorno. Di conseguenza, nelle ore libere che mi restano nel corso della giornata, mi occupo di pittura, leggo, ed ho persino tempo per le pubbliche relazioni.

M.B.) *Nonostante quasi quarant'anni di storia, il Lettrismo non ha ancora avuto un pieno riconoscimento. La critica d'arte è diffidente verso una teorizzazione esposta in un linguaggio spiazzante, anti-modernista, in taluni casi provocatoriamente megalomane e dilettantesco. Mi pare che questo movimento conviva a latere dell'arte contemporanea, con difficoltà; eppure esso ha preceduto e influenzato vari e importanti settori, come la poesia visiva, concreta e sonora; e l'arte concettuale e di comportamento.*

I.I.) Tutto ciò che esiste, anche Dio, ha un passato. Il disordine è prima dell'ordine. Uno dei capitoli de *La Créatique* è dedicato alla *superpropagande*, molto importante perché la propaganda della *créatique* non è la stessa propaganda della *création*. Noi agiamo sul piano dell'etica, dell'attitudine, di fronte agli altri; mentre il movimento surrealista era un movimento chiuso ed esoterico. Il movimento lettrista è un movimento aperto; ma per imporre una creazione ci vogliono dei secoli: come è stato per il pensiero di Copernico e Galileo, o ancora per Marx.

La propaganda è difficile, bisogna lottare. Continuano le forze reazionarie, ed è molto duro farsi capire.

M.B.) *Il Lettrismo, quale movimento, come si connota oggi, dopo varie scissioni? Quale è il suo pensiero sull'arte contemporanea?*

I.I.) Roland Sabatier usa dire che se vi sono state scissioni

nel Lettrismo, è perché i giovani non conoscevano tutti gli apporti da noi arrecati in ogni campo. Esiste una quantità enorme di nostri scritti sull'economia politica, sul teatro, che non sono stati ancora pubblicati. La finalità del Lettrismo riguarda in modo particolare la gioventù (intendiamo per "giovane" anche l'individuo di qualsiasi età ancora in lotta per riuscire a coincidere con la sua funzione nella società), che ha due possibilità di sfuggire all'esternità del circuito di scambio: la distruzione (*créativité detournée*) o la costruzione (*créativité pure*). Noi esaltiamo la creatività pura. Essa è creazione nell'arte, scienza, filosofia, teologia e tecnica. Le nostre tesi sono esposte nel Manifesto pubblicato nella prima rivista lettrista, "La Dictature Lettriste" del 1946. Considerate oggi, sono ormai dei valori classici, a cui si interessano gli anarchici, i comunisti, gli americani; nei dizionari di letteratura francese contemporanea il Lettrismo è storicizzato come uno fra i movimenti d'avanguardia.

La società oggi ha dinanzi due strade: la bomba atomica ovvero la distruzione del mondo, o la società *paradisiaque* o *créatique*. Noi lottiamo per la *societé paradisiaque* e cerchiamo di costruirla in tutti i campi. La politica si infiltra in tutti i settori (scienza, filosofia, tecnica, teologia), è frammentaria e falsificatrice, non può che portare alla dittatura e alla demagogia.

Riguardo all'arte contemporanea, penso a ciò che è successo in tutte le epoche della storia. Per esempio, all'epoca di Napoleone III° vi era il Salon ufficiale, e i Salons degli altri paesi (sono internazionalista non sciovinista): che cosa è rimasto di essi?

Un movimento solo, il più creativo: l'Impressionismo.

Penso che l'unica avanguardia che resterà oggi sarà il Lettrismo, che io chiamo *créativisme*.

Parigi, luglio 1983
Pubblicata in "Alfabeta" n. 58, Milano, marzo 1984.

I creatori del Lettrismo. Biografie

Isidore Isou

Isidore Isou (Goldstein) è nato nel 1925 a Botosani (Romania). Giunge a Parigi nel 1945, dove fonda il movimento lettrista. Nel 1946 ne scrive il primo Manifesto: *Eléments de la peinture lettriste*, poi pubblicato nel 1950 sulla rivista "Ur". Con un attivismo senza limiti, da allora a oggi Isou ha esplorato tutti i campi del sapere, pubblicando una enorme quantità di trattati e fondando una nuova "cattedrale dell'arte" sulla base del segno e della lettera, che formano un nuovo sistema di poesia e di musica, allargata alla totalità degli alfabeti e dei segni ideografici esistenti (ipergrafia o metagrafia). L'opera di Isou, basata su di un metodo inedito di Creazione, esposto in *La Créatique ou la Novatique*, 1945-1976, comprende dapprima la poesia, il romanzo, la musica, la danza, le arti visive, per allargarsi successivamente all'insieme dei campi del sapere, dalla filosofia alla scienza, alla teologia, nella finalità di una società paradisiaca. Tra le sue opere più importanti: *Introduction à une nouvelle poésie et une nouvelle musique*, 1947 (Gallimard, Paris) e *Les Journaux des Dieux*, 1950 (Escaliers de Lausanne) romanzo ipergrafico che contiene l'insieme dei segni ideografici e alfabetici, reali o inventati. Nel 1956, l'*Introduction à une esthétique imaginaire*, proclama l'*esthapéirisme*, basato su segni virtuali o immaginari, quale possibilità di introdurre l'attività creatrice del pubblico in tutto il campo estetico, teorizzata con la *mécaesthétique integrale*, 1952 e definita in *Esthétique du Cinema* (1952, "Ion").

Isou inoltre ha immesso nelle arti visive elementi originali: le materie alimentari, il mobile vivente, la pittura parlante, fino alla *télescripto-peinture*. Nel 1951 produce il famoso film d'avanguardia (con *montage discrépant*) *Traité de bave et d'eternité* dove la banda sonora è registrata indipendente-

mente dalle immagini, che concretizza le sue posizioni espresse in *Esthétique du cinema*. Nel 1949, all'interno del *Traité d'économie nucleaire*, 1949 (Escaliers de Lausanne) Isou ha dedicato un lungo saggio a *Le Soulevement de la Jeunesse*, che rappresenta il primo studio analitico sulla repressione e sul potenziale politico dei giovani, che sarà poi ripreso con forza da Guy Debord nell'Internazionale Situazionista. L'architettura è un altro campo di indagine e di rinnovamento percorso da Isou, con il *Manifeste pour le bouleversement de l'architecture*, 1968 (CRL n. 19, 1968), con cui rimette interamente in questione l'arte dell'abitare.

Nel campo scientifico ha pubblicato molte opere per ciascuna di quelle discipline, proponendo nuove soluzioni quintessenziali, come nel campo della psicologia e della psicopatologia, con il *Manifeste pour une nouvelle psychopathologie et une nouvelle psychothérapie* ("Lettrisme" n. 18-22, 1971). Anche il campo della fisica, della chimica e della matematica (*Introduction à un Traité de Mathematiques*, "Psi", 1973) è stato studiato e approfondito da Isou. La filosofia è un altro campo di indagine, soprattutto analizzato in *La Créatique ou la Novatique* (1941-1976), attraverso la concezione kladologica della cultura integrale in una visione globale, della quale i suoi seguaci svilupperanno in seguito i punti salienti.

Gabriel Pomerand

(Parigi 1926-1972). Incontra Isou nel 1946 e diviene il suo primo discepolo e amico; farà parte del gruppo lettrista fino al 1952. Durante questo breve periodo, ha validamente affiancato il creatore del Lettrismo propagandandone le idee attraverso conferenze, e creando nella Libreria della Porte Latine un luogo di diffusione e di esposizione delle nuove opere.

Nel 1946 ha eseguito nella Salle de Rochefort di Parigi la

celebre *Symphonie en K*, la prima polifonia *ciselante*. È anche l'autore nel 1950 di disegni diretti a esplorare per la prima volta l'espressione visiva della lettera, come gli assemblaggi di ideogrammi filiformi e mostruosi, resi più violenti dall'uso del colore. Molti di questi disegni sono raccolti in *Saint Ghetto des Prêts*, 1950 (O.L.B. Grimoire), che si rivela, dopo Les *Journaux des Dieux* di Isou come uno dei più interessanti esempi di pluriscrittura. In questo periodo ha pubblicato molte opere, tra cui *Le Cri et son Archange*, 1948 e *Le Testament d'un acquitté*, 1951 (Julliard, Paris). A partire da questo periodo, Pomerand ha deciso di porre un limite alla sua attività creatrice, sempre riconosciuta e ricordata da Isou. La sua ultima partecipazione è alla mostra "Lettrisme et Hypergraphie" nel 1964 alla Galleria Stadler di Parigi.

Maurice Lemaître

Maurice Lemaître (Moïse Bismuth) nato a Parigi nel 1926, ha conosciuto Isou nel 1949 e ha subito preso parte al movimento, del quale è un grande promotore sia per l'abbondanza delle opere, pari soltanto a quelle di Isou, sia per la tenacia nel propagandare e diffondere le idee del Lettrismo. Autore e editore di testi teorici dei componenti del gruppo, organizzatore di manifestazioni, creatore e animatore di diverse riviste, quali "Ur", "Poésie Nouvelle", "La Lettre", "Lettrisme", si è posto da sempre in prima linea. Nel 1944 partecipa e rimane ferito nella lotta per la liberazione di Parigi. Nel 1947 si laurea in Filosofia alla Sorbona. Nel 1950 fonda la rivista "Ur" nella quale vengono pubblicati i primi manifesti della pittura lettrista. Nel primo numero di questa rivista pubblica il suo primo romanzo-affresco *Canailles*, una narrazione autobiografica composta da segni visivi (disegni, lettere, foto), e fonda il giornale "Front de la Jeunesse".

Nel 1951 realizza il film *Le film est déjà commencé?*, il secondo famoso dopo quello *ciselant* di Isou, con interventi

nella sala e sullo schermo del pubblico, per la prima volta nella storia del cinema. A partire da questa data realizzerà più di 50 corto e lungometraggi, insieme a molte opere teatrali e spettacoli di danza. Dal 1952 ha organizzato in numerose occasioni e spazi, mostre e manifestazioni sul Lettrismo, in particolare nei Salon: "Comparaisons", "Petit Bronze", Festival d'Arte e d'Avanguardia, "Salon de Mai", Salone d'Arte Sacra e Spirituale. La sua prima mostra personale si è tenuta alla Galleria Palmes di Parigi dove espone, insieme ai dipinti, fotografie, gioielli, rilievi, tappezzerie. Organizza negli Stati Uniti il "Primo Simposio Internazionale del Lettrismo" con la partecipazione di artisti lettristi provenienti da una decina di paesi. Ancora oggi la sua instancabile attività si apre a interessi nei campi più diversi tra i quali il teatro, la danza, la psicoterapia, la medicina.

Roland Sabatier

Nato a Toulouse nel 1942, fa parte del gruppo lettrista dal 1963. Da questa data partecipa attivamente a tutte le manifestazioni del movimento, nel campo del cinema, teatro, musica, romanzo, pittura, architettura, con una impronta personale, rinnovando e ampliando l'apporto fondamentale di Isou in queste discipline. Ne risulta una grande opera interdisciplinare, fondata sui segni concreti della comunicazione, strutturata nel campo ipergrafico e *esthapéiriste*, nonché fondata sulla *méca-esthétique* e sulla dimensione supertemporale. Tra le sue opere più importanti, il romanzo ipergrafico *Manipulitude*, 1963 ("Psi"), aperto alla partecipazione dei lettori; *Oeuvres aphonistes*, 1966 (ELH); *Pour la Forme*, 1969 (CREAN); *L'Une ou la même, l'autre*, 1985 ("Psi"); *Auparavant*, 1991. Ha operato anche nel campo della fotografia e del cinema, dove ha realizzato molti film, strutturati fino al limite più estremo. Tutti i films prodotti dopo il 1963 sono raccolti in *Oeuvres de cinéma 1963-1983* ("Psi"). Anche l'archi-

tettura è un settore dove Sabatier ha esercitato la sua creatività. Con Isou nel 1968 ha firmato il *Manifeste pour le bouleversement de l'architecture*, e ha progettato diverse soluzioni abitative. Dal 1963 ha approfondito in modo autonomo l'arte *esthapéiriste*, con nuove realizzazioni che ampliano questa estetica: *Injonctions, faits comportements. Oeuvres infinitésimales et supertemporelles 1968-1972*, 1984 ("Psi") . Sul movimento ha scritto un testo importante che sintetizza il lungo percorso del gruppo e dei suoi adepti: *Le Lettrisme: les créations et les créateurs*, 1989 (Zéditions). È direttore del corso "Peinture et Signe" al Museo delle Arti Decorative di Parigi. Nel 1993 ha organizzato la mostra del gruppo lettrista alla Biennale di Venezia.

Alain Satié

Nato a Toulouse nel 1944. Il fratello, Roland Sabatier, lo introduce nel gruppo lettrista nel 1964. Nello stesso anno pubblica i suoi primi poemi sulla riviste "Psi" e "Encres vives". Pittore, scultore, architetto, poeta e critico d'arte, partecipa a tutte le manifestazioni del movimento come autore di numerose opere. Le sue prime opere ipergrafiche sono state presentate nel 1966 alla Galleria Simone Lolié di Parigi. Nelle arti visive, e inizialmente nel campo pittorico, a partire dal suo primo disegno lettrista del 1964, Satié ha concepito un'opera specifica che, nel vasto campo della *méca-esthétique* e del *supertemporel* si afferma per le sue strutture formali ipergrafiche e infinitesimali. Nel 1966 realizza con il titolo *Entassements* un insieme di segni inventati, raggruppati in strutture dense e serrate, intorno a volute che richiamano il significato delle lettere latine. Questa tipologia di pluriscrittura, interiorizzata, sarà successivamente ampliata con diverse componenti ideografiche e con collages. Nel 1970, progetta *L'infinitésimal controlé et relancé* che sarà esposto al Museo di Saint-Etienne, nella mostra "Après la fin de l'art" (2003).

Nello stesso anno 1970 fonda la "Revue Littéraire lettriste", e realizza i suoi primi legni intagliati; pubblica *Notes pour le bouleversement de l'art du meuble*. Nello stesso anno progetta opere architettoniche ispirate alla forma ipergrafica, infinitesimale e excoordista.

A partire dal 1983 si dedica alla serie *Motifs sous transparence* dove sovrappone tutte le maniere passate in un ordine inedito, esposte molte volte alla Galleria Michel Broomhead di Parigi. Nel 1988 organizza la mostra *20 ans d'architecture lettriste*, che è poi entrata a far parte del Museo Paul Getty di Los Angeles. Nel 1989 pubblica *De Rousseau à Isou, le roman du bicentenaire de la révolution*, romanzo presentato in strada, secondo un'idea di Isou del 1961, ma ancora mai realizzato.

Nel 1999, tra altri volumi, pubblica *Les avantgardes retrouvées en peinture* (Jean-Paul Rocher). È professore di Storia dell'arte all'Università Leonardo da Vinci di Parigi.

Micheline Hachette

(Parigi 1938-1993). Entrata nel gruppo lettrista nel 1964 è stata definita da Isou nel 1977 come "la prima personalità femminile del gruppo lettrista a essersi dimostrata la più solida e la più tenace in un movimento d'avanguardia duraturo, che esige un grande e permanente coraggio da parte di coloro che sono decisi a combattere per imporre i concetti originali di questa tendenza". Ha operato in particolare nel campo delle arti visive e sonore. Le sue prime opere ipergrafiche, *Petite restriction* e *Vocifération*, con segni differenti e inventati, insieme a lettere latine e ideogrammi, sono state pubblicate sulla rivista "Ur" nel 1964. La sua linea personale nell'ipergrafia è caratterizzata dall'uso di lettere latine che si agganciano l'una con l'altra e inserite in contorni geometrici, come nella *Lettre à Guatimozin*, esposta nel 1964 alla mostra "Lettrisme et Hypergraphie", Galleria Stadler, Parigi. Nel cam-

po dell'arte infinitesimale, citiamo *L'oeuvre sup Sado-Masochiste* del 1976, mentre nel campo del Lettrismo sonoro ha pubblicato una raccolta dal titolo *Intervalle*, 1986 (ELH). Ha prodotto anche tre films: *Aimer un être*, *Parce que*, e *A propos de Nice* del 1970, in un'ottica transfinita e supertemporale.

Gerard-Philippe Broutin

Nato nel 1948 a Saint-Cloud, ha seguito all'Ecole del Louvre un corso di epigrafia egiziana. Nel 1968 incontra Isou e da quell'anno partecipa alle manifestazioni e esposizioni lettriste. La sua opera si svolge nella esplorazione simultanea delle strutture sonore e visive percorse dal Lettrismo. Tra le sue realizzazioni poetiche e musicali, fondate sulla materia nuova della lettera alfabetica, pubblicate per la prima volta sulla rivista "Lettrisme" del 1969, ricordiamo: *Chant mystique assyrien, lettrie à Kandinsky, et Monolettrie à Mondrian*, rappresentative di un ermetismo sonoro. La sua è una rara opera poetico-musicale, che in particolare si sviluppa a partire dal 1971. Nel campo pittorico, i suoi primi quadri furono esposti alla Galleria Stadler nel 1969 nella mostra "Aujourd'hui le Lettrisme et l'Hypergraphie". Tra le sue ricerche infinitesimali e supertemporali, citiamo l'opera comportamentale *Les Habitants de N.Y. constituent le plus grand groupe de sculpture vivante jamais réalisé*, eseguita tra il 1976 e il 1982. Oltre che nel cinema e nella fotografia, Broutin lavora nel campo dell'architettura, dove con *Platanes alignés* ha realizzato nel 1987 otto progetti sul tema della piramide, che sono stati esposti nello stesso anno nella mostra *20 ans d'architecture lettriste*. Editore di importanti opere, tra cui i diversi volumi di *Soulevement de la Jeunesse* di Isidore Isou, Broutin ha un ruolo importante nelle diffusione del Lettrismo in tutti i campi.

Francois Poyet

Nato nel 1948 a Courbevoie in Francia, fa parte del gruppo lettrista dal 1966, ancora prima di aver terminato i suoi studi di Filosofia. Il suo lavoro è aperto verso tutte le dimensioni artistiche, dal cinema alla pittura, romanzo, fotografia, scultura, poesia, cioè verso tutti i settori percorsi dal fondatore Isou. In particolare, Poyet si dedica a spettacoli, organizza scandali, lancia volantini e ricerca strutture estetiche originali, come "l'ipergrafia tridimensionale modulata": segni ritagliati nelle compattezza del polistirolo espanso, fissato su di un supporto e pronto per un'installazione, o per un intervento del pubblico. Poyet interagisce così tra superfici piane (foto, disegno, pittura, scrittura) e tridimensionali (scultura, architettura) con supporti "a diedro"; con le "diapossandwich"; con le "omofonie" infinitesimali, le "anamorfografie". In poesia, realizza le *improvisations phonétiques ciselantes*, costituendo così un paradosso nell'applicare alla poesia le sue formule infinitesimali omofoniche.

Jean-Pierre Gillard

Nato a Sèvres nel 1948, fa parte del gruppo dal 1966. In pittura si volge verso una ipergrafia minimalista intorno alla lettera *psi*, come in *La démarche infinitésimale n. 1*, o *La blanche Neige endormie au psi*. L'arte infinitesimale sarà il suo campo elettivo. A diciannove anni crea il poema *La ratepelisation*, divenuto celebre nel gruppo, e crea la NGL con Poyet, Broutin e Curtay, e successivamente con altri gruppi ha realizzato spettacoli con poesie, cinema *ciselant* e danza poliautomatica. Nel 1973 ha composto per un film di Pierre Jouvet la *Symphonie pour l'Autre*. Nel cinema ha prodotto nel 1970 un film a colori senza supporto: *La rameur, l'île ou l'inca*, e nel campo della danza una coreografia infinitesimale, *Voyage au bord de la nuit*, 1973. Tra il 1975 e il 1977 or-

ganizza per France-Musique un concerto di Isou alla Salle Gaveau, ritrasmesso nel 1976. Sotto il nome di Jim Palette pubblica articoli di critica d'arte sul quotidiano "Libération". I suoi saggi più importanti sono raccolti in un volume dal titolo *48 Fameux écrits sur l'art*, 1990 (Candau). Nel 1992 è nominato professore di cultura generale all'Accademia di Belle Arti di Toulouse, dove per la prima volta ha introdotto il Lettrismo nel programma didattico. È anche autore di due romanzi, *Les montagnes de Worcester* (Joca seria) e *Tom campeur* (Exils).

Woodie Roehmer

Nata nel 1946 a Parigi, fa parte del gruppo lettrista dal 1971 e presenta le sue prime opere nello stesso anno al Salon de Mai di Parigi. Si è dedicata all'ipergrafia, nel settore della pittura e della fotografia. La sua superscrittura si caratterizza per segni molto personali, massicci e arrotondati, i cui contorni rivelano l'impianto delle lettere latine. Per la mostra "Sept femmes lettristes" alla Galleria Bayarré di Parigi nel 1979, Isou ha scritto come la Roehmer "possieda una grande abilità nell'arte grafica e le sue opere che si sfidano l'una con l'altra hanno la possibilità di competere anche con opere straniere per la loro grande sottigliezza". Le sue realizzazioni spettacolari sono delle *méca-esthétiques* mobili: *Signes à la fenêtre*, *Prélude au jardin*, poi *flottantes* che danno vita a delle installazioni che l'artista ha esposto prima a Londra, poi negli Stati Uniti e che si intitolano *Floating Sculptur*, 2000 (Georgia Southern Museum) dove progetta una città lacustre *dérivante* e sviluppa un nuovo "uso sociale, anedottico dell'architettura".

Anne-Catherine Caron

Nata a Chateauroux (Francia) vive e lavora a Parigi e Albisola. Figlia di scrittore, fa parte del gruppo lettrista dal 1972. Espone regolarmente sia in Francia sia all'estero con il gruppo; dal Salon de Mai del 1973 ha iniziato a sviluppare un lavoro pittorico intorno alla figura geometrica del quadrato, che la condurrà in un sistema originale esposto in un libro dal titolo *Roman à Equarrir*, 1978 (Anakota, Paris), che successivamente sfocerà in un "romanzo murale", un affresco monumentale dal titolo *Tu minaudes, alors qu'il faut changer le monde*, 1992-2002, e ancora sotto forma di "romanzi accatastati" (a pile). Queste due ultime realizzazioni sono state esposte nella mostra "Il Lettrismo al di là della femminilitudine" da lei organizzata al Museo d'Arte Moderna di Albisola, con una introduzione in catalogo di Isidore Isou (2003).

Nel campo della narrazione, che privilegia, ha elaborato tra il 1982 e il 1992, dieci romanzi immaginari, composti da 24 parti sotto forma di piccoli quadrati raggruppati nello spazio: si tratta di un immaginario che tende verso il *presque inexistant*. Nelle mostra *Après la fin de l'art* al Museo d'Arte Moderna di Saint-Etienne (2003) presenta il *Roman à Equarrir, version à feuilleter*, 1979. Nel 2004 ha esposto l'opera *Partie de Lettrisme* alla Galleria Balestrini di Albisola, insieme a lavori fotografici, *Roman d'une exposition*, e un film excoordista senza pellicola, dal titolo *Corrélations avec l'éternité*. Con Roland Sabatier ha recentemente organizzato a Parigi il Festival International d'Art Infinitésimal et Sup (2004).

Virginie Caraven

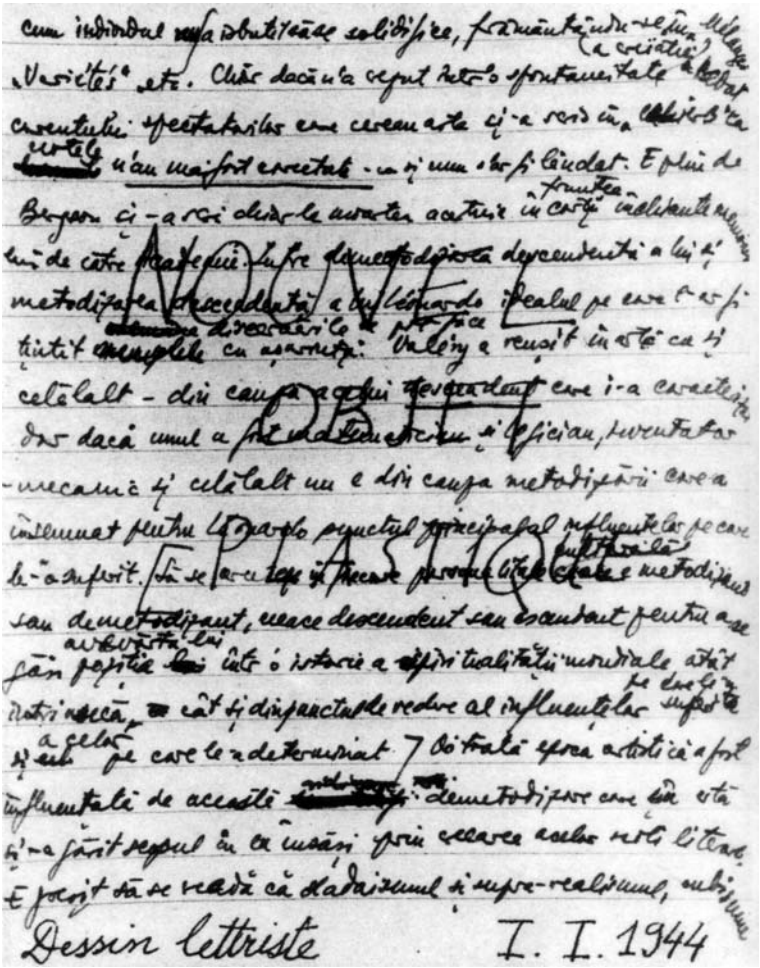
Nata nel 1970 a Parigi, è la più giovane artista lettrista nella storia del movimento. I suoi genitori, Roland Sabatier e Micheline Hachette, l'hanno introdotta nell'ambito culturale del gruppo, al quale ha aderito dal 1988. Opera nel campo delle arti visive e della fotografia, soprattutto mediante la pluri-

scrittura. Il suo lavoro, dapprima basato su ideogrammi e lettere latine racchiuse in figure geometriche semplici, si sviluppa progressivamente in una proliferazione incessante, arricchita da componenti segniche provenienti dalla cultura asiatica e indiana. Nel 1993 ha proposto questa nuova tipologia, tracciandola su carte stradali. Un'opera di questo tipo era presente in "Passaggio a Oriente", alla 45a Biennale di Venezia del 1993. A partire dal 1992, si dedica a ricerche sull'*art excoordiste* (l'arte delle estensioni e delle coordinazioni); era presente nella prima mostra dedicata a questa nuova arte alla Galleria de Paris. Dirige la rivista "L'Echo du durable", che ha creato nel 1991. Ha partecipato alla Biennale di Venezia nel 1993, e a numerose altre esposizioni in Francia e all'estero.

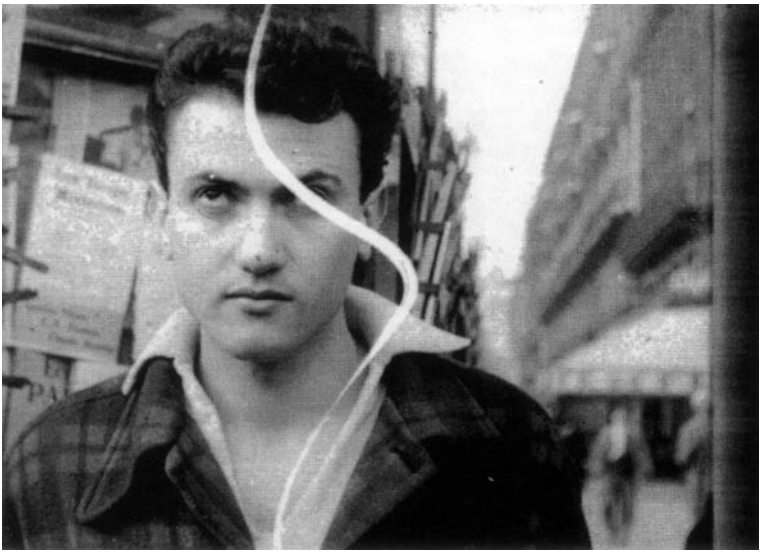
Immagini



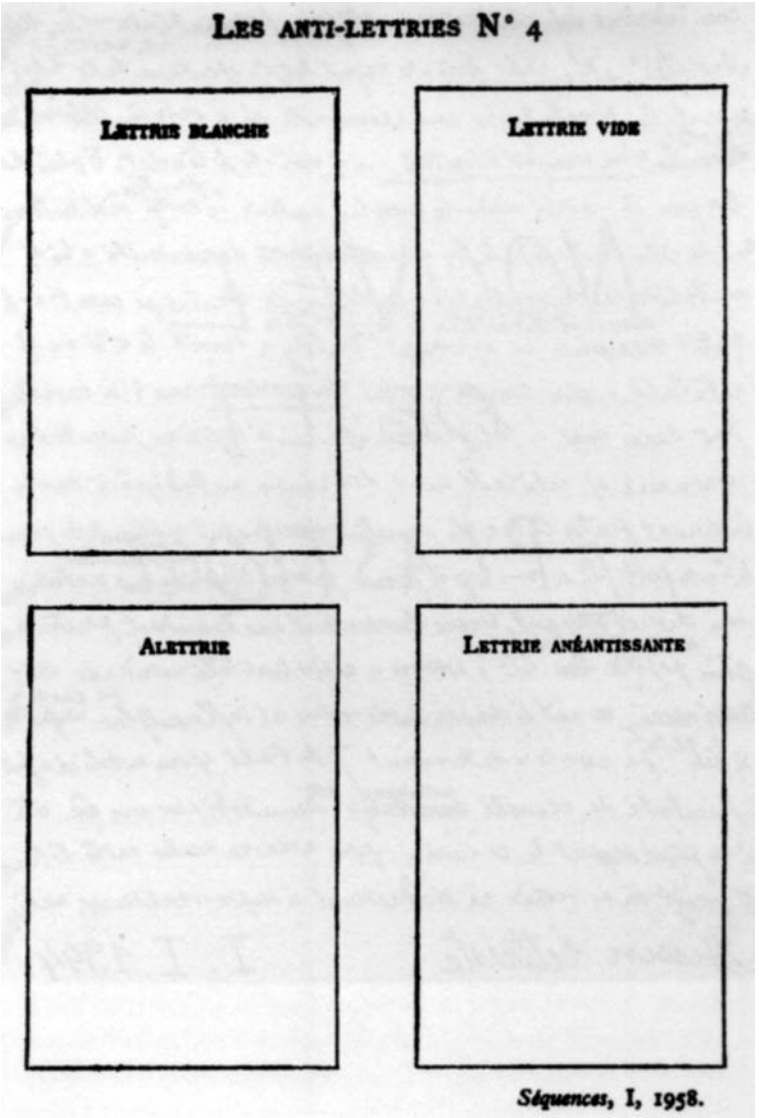
Isidore Isou
Insieme di opere supertemporali, 1960-1988
Installazione al Museo d'Arte Moderna di Saint-Etienne, 2003
per la mostra *Après la fin de l'art 1945-2003*



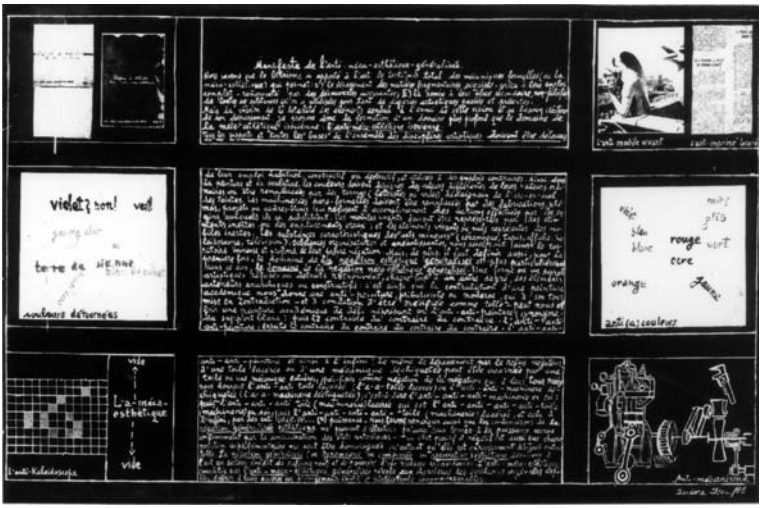
Isidore Isou
Nouvel objet plastique, 1944
Inchiostro su carta, cm. 20x15



Isidore Isou
Isidore Isou in un fotogramma del suo film *discrépant*
Traité de bave et d'éternité, 1951



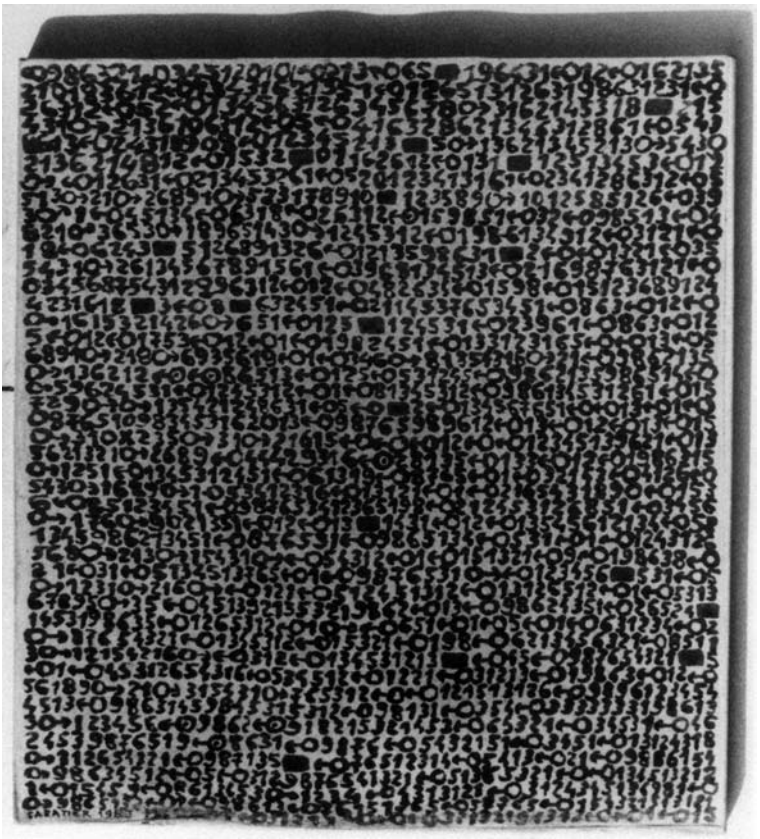
Isidore Isou
Les Anti-lettries n.4, 1958
Disegno su carta
Pubblicato sulla rivista "Séquences", Paris 1958



Isidore Isou
Manifesto dell'anti-mecaestetica generalizzata, 1961
Tecnica mista su carta
Collezione privata, Parigi



Isidore Isou
La Plastique pyrique, 1962
Tavolo e candele accese
Presentato al Salon Comparaisons, Paris 1962
Ricostruito nel 1988 alla Galerie de Paris, Paris



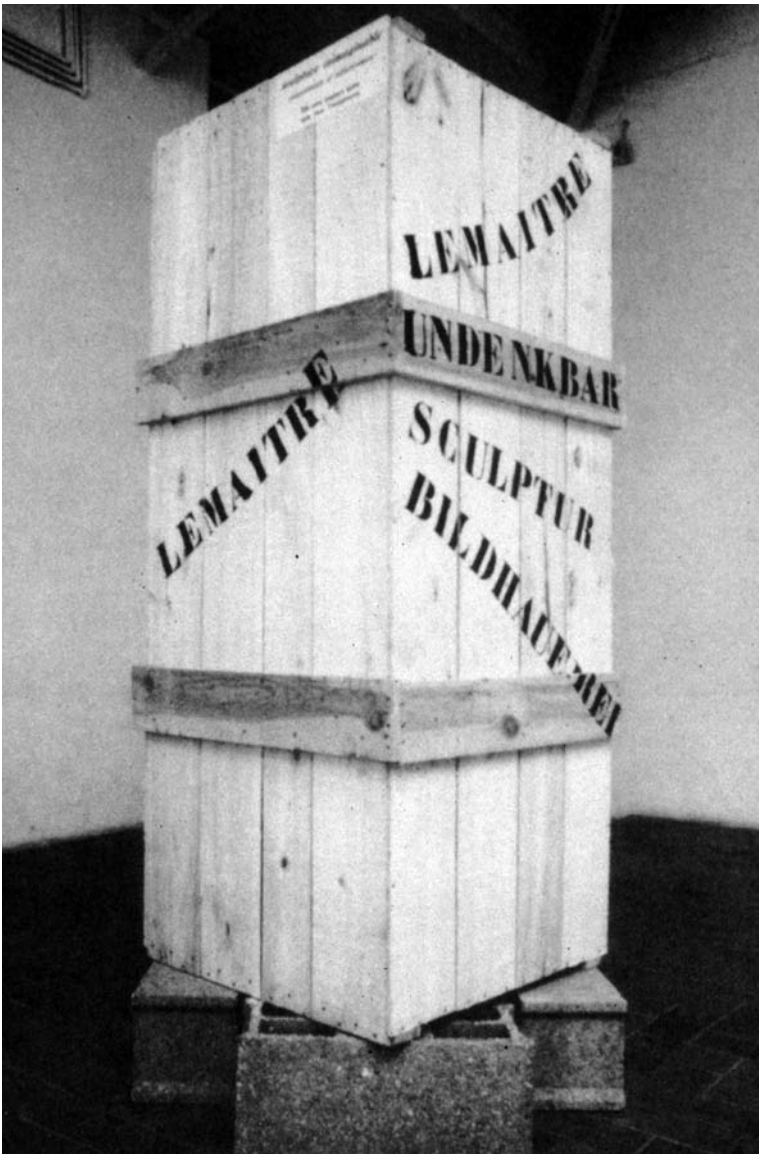
Roland Sabatier
Electrographie grise, 1963
Inchiostro e acrilico su tavola
cm. 51x46,2



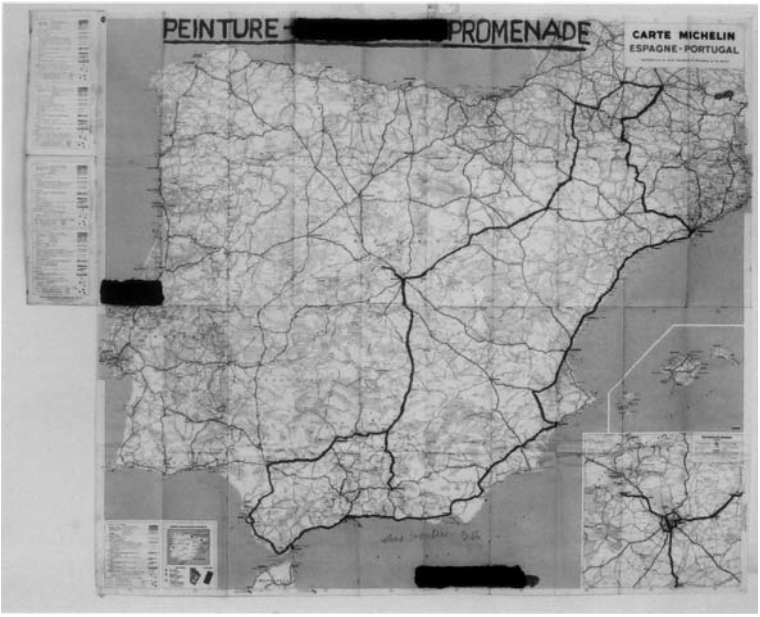
Isidore Isou
La telescritto-pittura, 1963
Presentata al Salon Comparaisons, Paris 1963
e nel 1987 alla Galerie de Paris, Paris



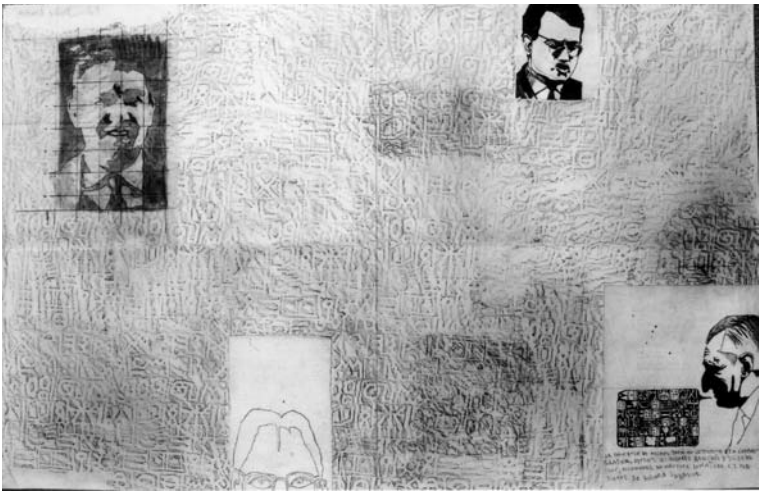
Roland Sabatier
Erreur n.11, 1963
Acrilico e matite su tavola
cm. 37x25
Collezione privata, Parigi



Maurice Lemaître
Scultura inimmaginabile, 1964
Legno e pittura
Presentata al Salon Comparaisons, Paris 1964



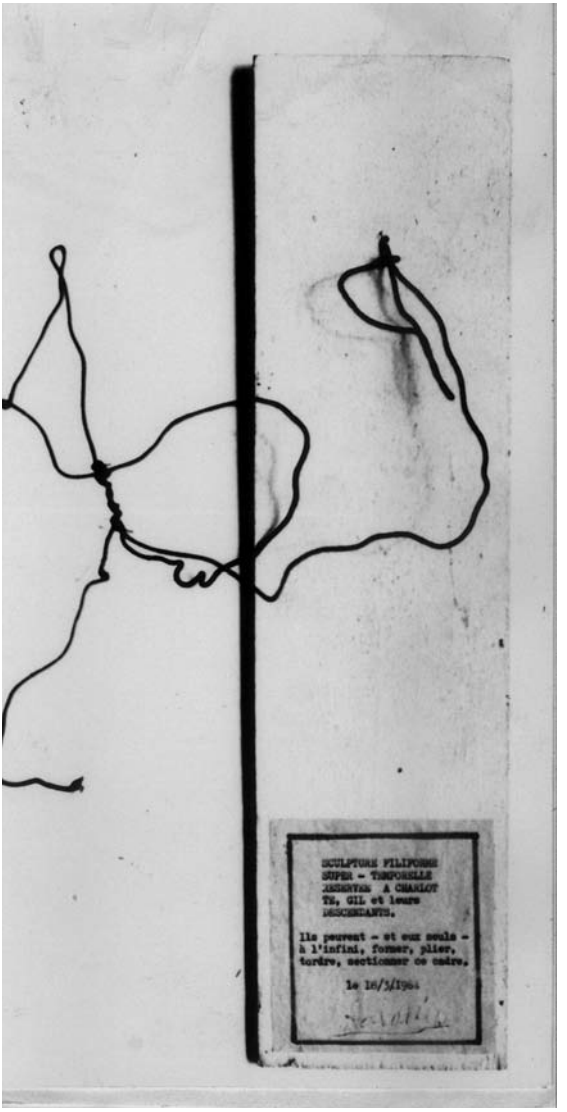
Roland Sabatier
Peinture promenade, 1966
Inchiostro e acrilico su carta stradale
cm. 100x120
Collezione privata, Parigi



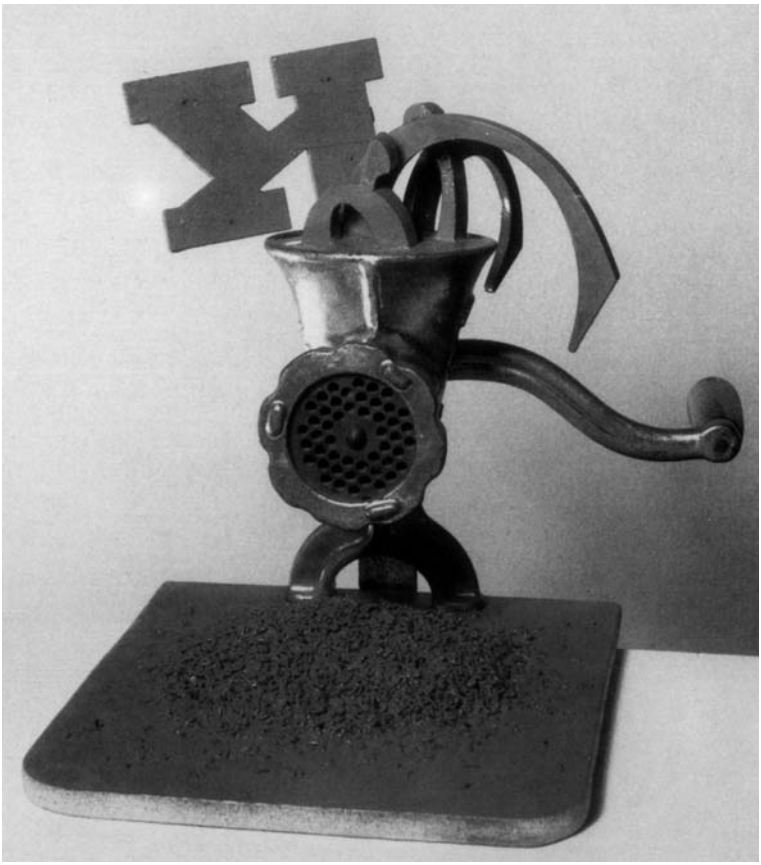
Roland Sabatier
La conversione di Michel Tapié al Lettrismo
(sotto gli sguardi rassicuranti d'Isidore Isou,
beffardi di Maurice Lemaître e perplessi di Roland Sabatier), 1967
Inchiostro e frottage su carte
cm. 64,6x100



Maurice Lemaître
Maurice Lemaître alla Prima Manifestazione *Arte del Corpo,* 1964
Galerie Connaître, Paris 1964



Roland Sabatier
Scultura filiforme sup per Charlotte, Gil Wolman e i loro discendenti, 1964
Collezione Charlotte Wolman, Parigi



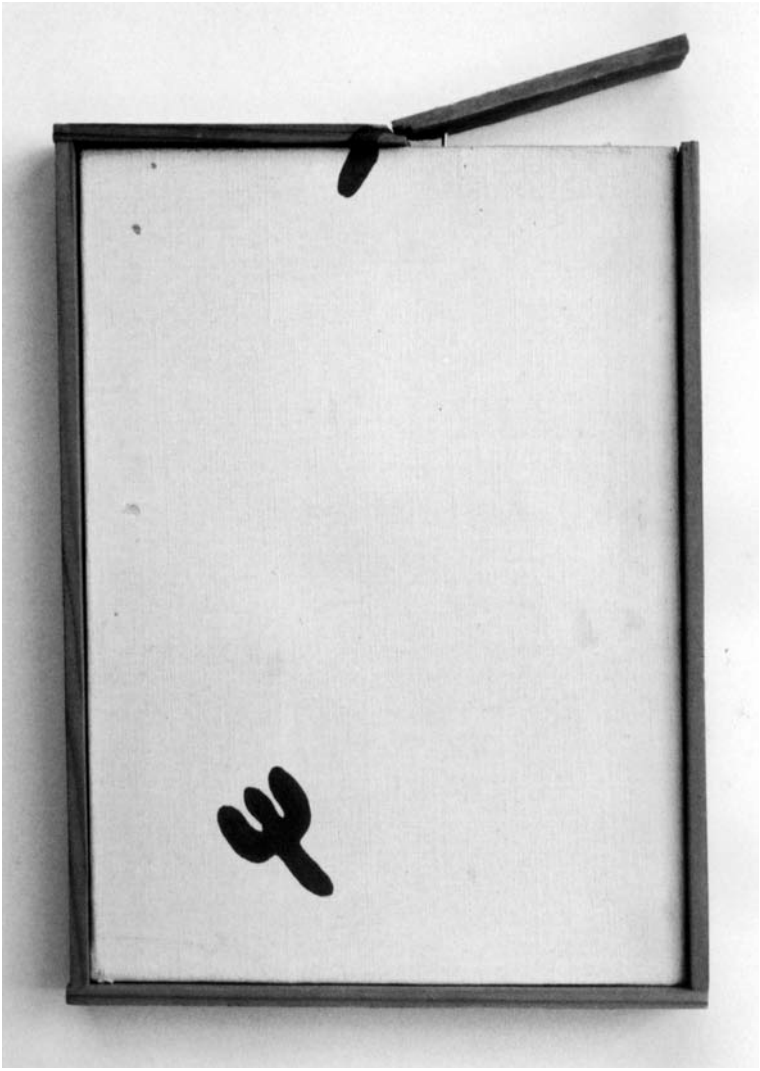
Alain Satié
Macina-lettere, 1969
Legno, metallo e pittura
cm. 35x35x27
Presentato alla Galleria Vivita, Firenze 1989
Collezione Eric Fabre, Bruxelles



Alain Satié
Da A alla Z tutto infinitesimale
Edizioni PSI, Paris 1971



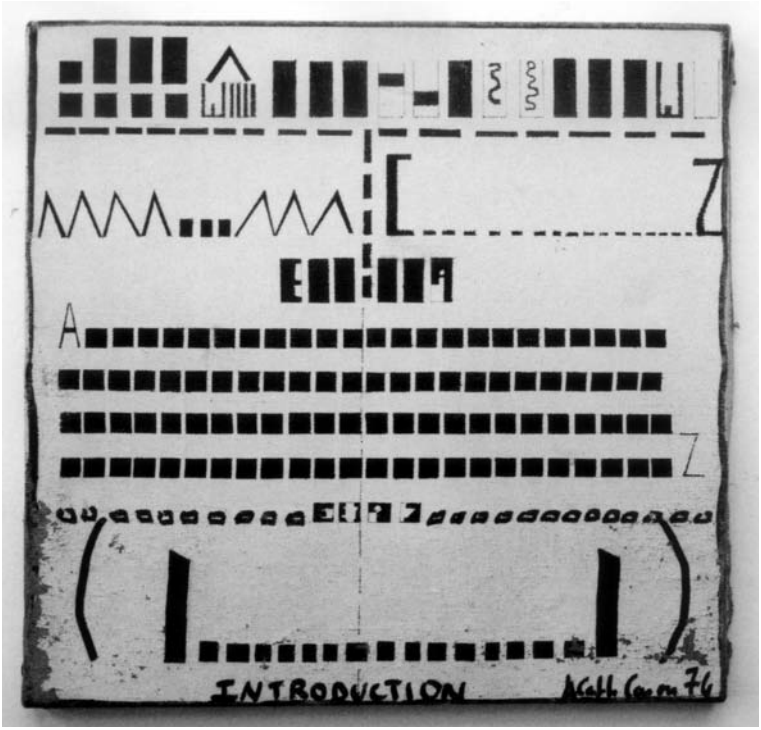
Recita di poesie al Centro Internazionale de Séjour, 1973
Da sinistra a destra:
J.P. Gillard, M. Hachette, J. Tarkieltaub, M. Lemaître,
J.P. Curtay, A.C. Caron



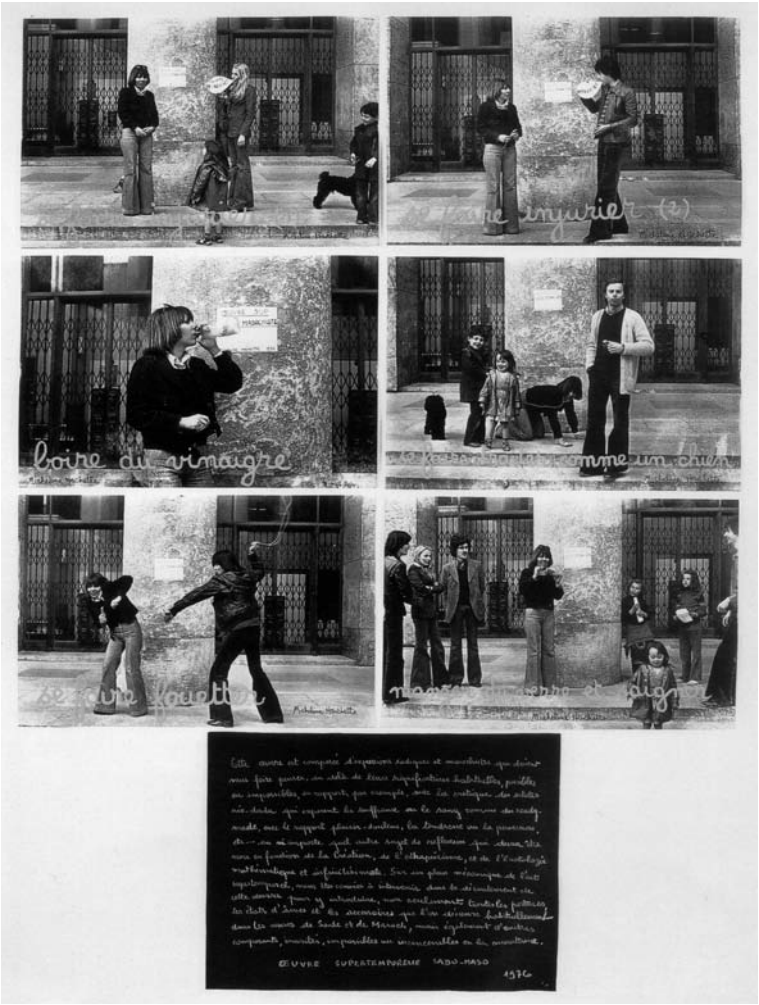
Jean-Pierre Gillard
Un procedimento infinitesimale per Catherine Caron, 1973
acrilico su tela
cm. 27x17
Collezione privata, Sèvres



Roland Sabatier
Film polythanasique, 1973
Inchiostro su carta e apparecchio da proiezione



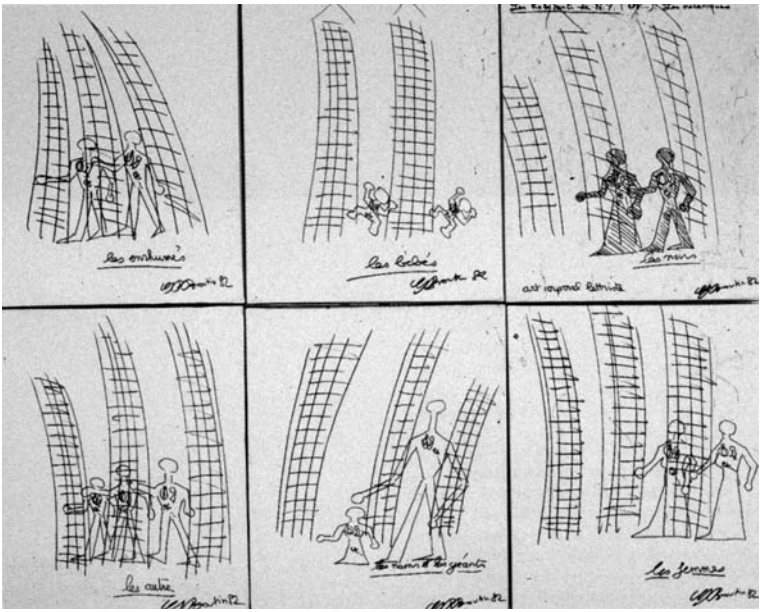
Anne-Catherine Caron
Introduzione, 1974
Inchiostro di china su tela
cm. 30x30
Collezione privata, Parigi



Micheline Hachette
Opera supertemporale sado-masochista, 1976
Acquerello su fotografia e matite su carta
Realizzata nel 1976 al Museo d'Arte Moderna di Parigi,
nel *1° Salon de la lettre et du signe*
Collezione privata, Parigi



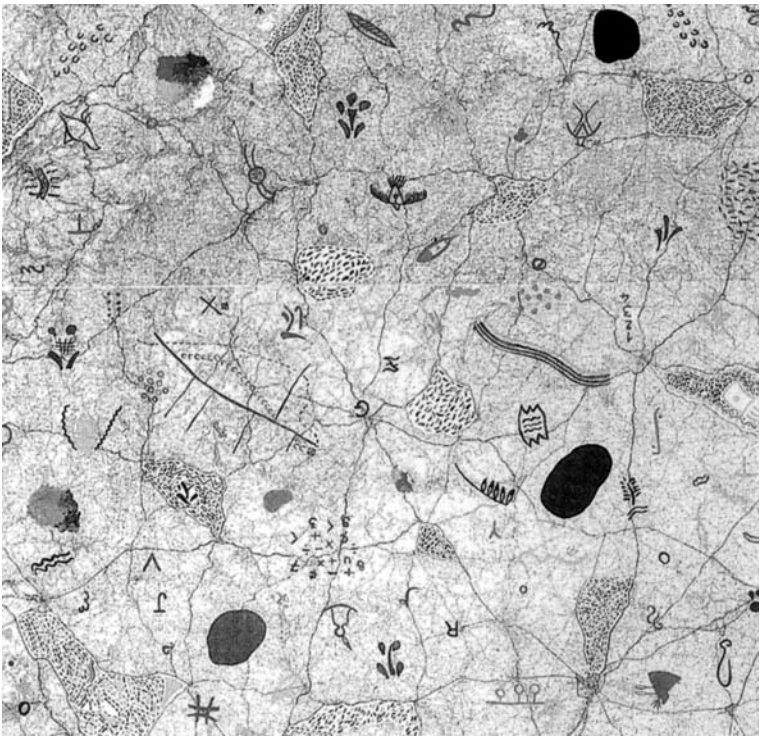
Micheline Hachette
Le déjeuner sur l'herbe (reinterpretazione infinitesimale), 1978
Opera esposta al Museo d'Arte Contemporanea di Albisola,
nella mostra "Il Lettrismo al di là della femminilitudine", 2003



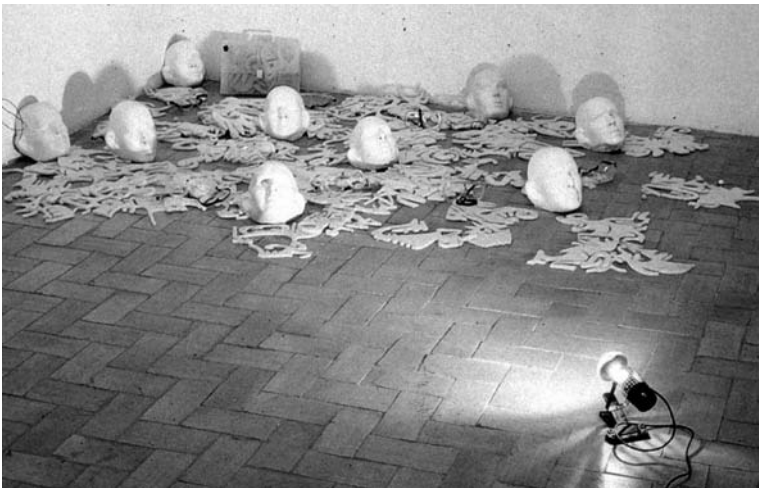
Gerard-Philippe Broutin
Gli abitanti di New York (particolare), 1980
Inchiostro su tela
cm. 46x36
Collezione privata, Parigi



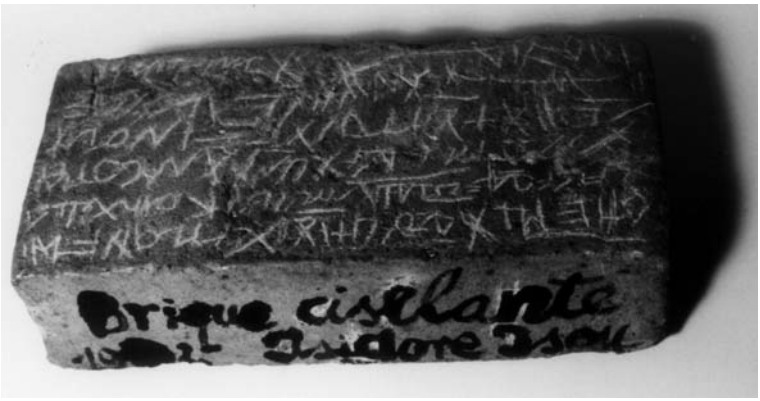
Alain Saitié
Emblemi per la società paradisiaca, 1987
32 blasoni dipinti su tessuto
cm. 100x75
Installazione presentata alla Galerie de Paris, Paris 1988
Collezione privata, Belgio



Virginie Caraven
Una leggenda indiana (particolare), 1990-1991
acrilico su carte stradali
cm. 150x225
XLV Biennale di Venezia, 1993
Collezione privata, Parigi



François Poyet
Sguardi multipli all'interno di un'opera illuminata, 1992
Installazione alla Galerie de Paris, Paris 1992
Collezione privata, Parigi



Isidore Isou
Mattone per l'architettura ciselante, ermetica, 1992
Mattone inciso e smalto
Collezione privata, Parigi



Schema dell'evoluzione creatrice degli elementi della comunicazione visuale progettata nella scrittura utilitaria, nelle arti visuali e prosodiche, attraverso le rispettive meca-estetiche
Installazione progettata da Roland Sabatier
per la partecipazione del gruppo lettrista
alla XLV Biennale di Venezia, 1993



Una riunione del gruppo lettrista
Café le Nesles, Paris 1993



Isidore Isou e il gruppo lettrista
durante la prima cerimonia religiosa d'hyper-theéologie
Galerie de Paris, Paris ottobre 1994



Roland Sabatier
L'architettura-danza, 1996
Installazione alla Galerie de Paris, Paris 1996



Woodie Roehmer
Scultura flottante, 2000
Materiali misti, dimensioni variabili
Presentata nel febbraio 2000
al Lake Wells della Georgia Southern University
Collezione privata, Statesboro, USA

INDICE

Introduzione	9
I° Il primo Manifesto lettrista	13
II° Le creazioni totali lettriste	21
III° L'ampliamento del gruppo lettrista	31
IV° Gli scandali e le scissioni. *L'Internationale Lettriste*	37
V° Gli sviluppi del Lettrismo	51
VI° Il Lettrismo e l'arte contemporanea	59
Note	69
Intervista a Isidore Isou	73
I creatori del Lettrismo. Biografie	77
Isidore Isou	77
Gabriel Pomerand	78
Maurice Lemaître	79
Roland Sabatier	80
Alain Satié	81
Micheline Hachette	82
Gerard-Philippe Broutin	83
Francois Poyet	84
Jean-Pierre Gillard	84
Woodie Roehmer	85
Anne-Catherine Caron	86
Virginie Caraven	86
Immagini	89

Mirella Bandini, storica e critica d'arte, già titolare di Storia dell'Arte all'Accademia di Belle Arti di Torino, dal 1967 ha orientato i suoi studi sulle avanguardie storiche europee dal Surrealismo al Lettrismo, all'*Art Autre* e all'Internazionale Situazionista. Tra le sue pubblicazioni: *L'estetico il politico - da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948 - 1957,* Officina, Roma 1977; ed. francese Sulliver/Via Valeriano, Arles/Marseille 1988; Costa & Nolan, Ancona - Milano 1999; *Forme dell'utopia* (con altri autori), La Pietra, Milano 1979; introduzione e traduzione a Henri Lefebvre *Il tempo degli equivoci,* Multhipla, Milano 1980; *La vertigine nel moderno - percorsi surrealisti,* Officina, Roma 1986; *Michel Tapié. Un Art Autre e altri scritti di estetica 1946 - 1969,* Nike, Milano Segrate 2000; *1972 Arte Povera a Torino,* Allemandi, Torino 2002; *Pour une histoire du Lettrisme,* Jean-Paul Rocher, Paris 2003. Nel 1975 e nel 1977 è stata corrispondente per l'Italia alla IX e X Biennale des Jeunes Artistes di Parigi.

Ha curato le mostre e i cataloghi: *Pinot Gallizio e il Laboratorio Sperimentale d'Alba,* GAM Torino 1974 e Palazzo della Maddalena, Alba 1974; *Fotografia come analisi,* Teatro Gobetti, Torino 1977; *Mario Merz,* Galleria Comunale Arte Moderna, Bologna 1982; *Il Museo Sperimentale di Torino. Arte italiana degli anni 60* (con R. Maggio Serra), Castello di Rivoli 1985 e Villa Croce di Genova 1986; *Adriano Parisot - antologica,* Circolo degli Artisti, Torino 1987; *Luigi Spazzapan* (con M. Calvesi), Gradisca d'Isonzo e Circolo degli Artisti, Torino 1987; *I 4 SOLI 1954 - 1969 una rassegna d'arte attuale,* Palazzo delle Mostre e dei Congressi, Alba 1989; *I Sei Pittori di Torino 1929 - 1931,* Mole Antonelliana, Torino 1993; *Antonio Carena,* Circolo degli Artisti, Torino 1994; *Omaggio a Enrico Paulucci,* Palazzo Bricherasio, Torino 1996; *Arrigo Lora - Totino. Il teatro della parola,* Circolo degli Artisti, Torino 1996; *Torino Parigi New York Osaka. Tapié. Un Art Autre,* GAM Torino 1997 e Espace d'Arte Moderne et Contemporain, Toulouse 1997; *I Sei Pittori di Torino 1929 - 1931,* Museo Archeologico, Aosta 1999; *Daphne Maugham Casorati,* Archivio di Stato, Torino 2004; *Luigi Spazzapan - tra figura e astrazione* (con M. T. Roberto), Il Filatoio, Caraglio 2004.

È anche autrice di numerosi articoli e saggi pubblicati su riviste e giornali specializzati (Tuttolibri, La Stampa, Domus, ecc.).

€ 12,00

TRACCEDIZIONI

L'opera di Guy Debord, la mente dell'*Internazionale Situazionista,* trova i suoi elementi di formazione nella militanza lettrista; ne ha fatto parte nel 1951 e nel 1952, anno in cui ha fondato per scissione l'*Internationale Lettriste*. L'autrice prosegue nel testo l'assunto tracciato con la ricostruzione storica dell'I.S. nel suo libro *L'estetico il politico* del 1977. Insieme a una storia analitica del Lettrismo, fondato a Parigi nel 1946 nell'ambito della cultura di sinistra da Isidore Isou, profugo rumeno come Cioran, Jonesco e Tzara, per la prima volta sono messe in luce e approfondite le radici lettriste delle tesi situazioniste. Nel progetto globale artevita, Guy Debord ha sviluppato importanti temi lettristi, dal ruolo sociopolitico dei giovani che sfocierà nel Maggio '68, alla trasformazione dell'architettura in antiarchitettura nell'*Urbanisme Unitaire,* alle teorie del *détournement,* della *derive* e della psicogeografia già surrealiste, fino alla disintegrazione della struttura filmica. Il Lettrismo di Isou, la più longeva delle avanguardie storiche e tuttora attiva, basata sulla decostruzione del linguaggio ridotto al sistema delle lettere e dei segni, sul disfacimento della forma e sulla pittura trasformata in poliscrittura, ha anche influenzato il minimalismo concettuale dell'arte contemporanea

TRACCEDIZIONI

MIRELLA BANDINI

per una ***storia*** *del* ***lettrismo***