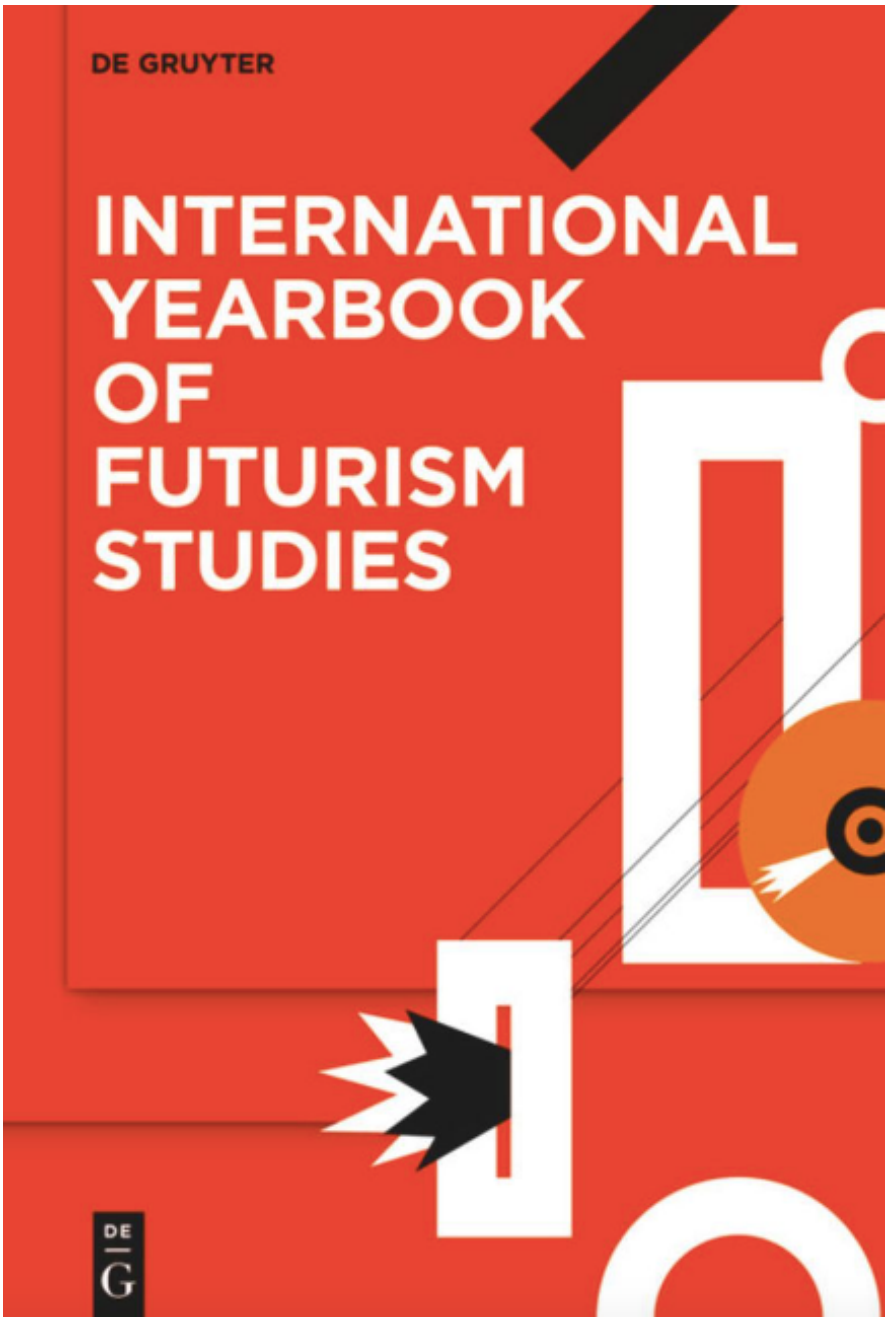
Pasquale Fameli

***Note per il Manifesto del Neo-Futurismo* by Paolo Albani**[1]



[1] Questo paragrafo dedicato alle *Note per il Manifesto del Neo-futurismo* (1967) di Paolo Albani con i disegni a mano di Paolo della Bella fa parte di un saggio di Pasquale Fameli, *Futurism in Italian Verbo-Visual Poetry after the Second World War*, uscito in «International Yearbook of Futurism Studies», edited by Günter Berghaus, Dalila Colucci and Tim Klähn, volume 13 2023, De Gruyter, Berlin/Boston 2024, pp. 5-38; le pagine dedicate alle *Note per il Manifesto del Neo-futurismo* vanno da p. 31 a p. 33. Non si sono tradotte le brevi note, alcune delle quali sono in italiano nel testo originale.

Pasquale Fameli (1986) è dottore di ricerca in Arti visive performative e mediali presso l'Università di Bologna e professore a contratto presso il Dipartimento di Beni Culturali e assegnista di ricerca presso il Dipartimento delle Arti dello stesso ateneo.

Any study of the legacy of Futurism in Italian verbal-visual poetry in the post-war period must consider the *Note per il Manifesto del Neo-Futurismo* (*Notes for the Manifesto of Neo-Futurism*) compiled by Paolo Albani (1946-), with drawings by Paolo della Bella (1944-). It is a small, square-format, twenty-page volume, printed in one hundred and fifty copies by Berlinghiero Buonarroti of the Gruppo Stanza in Compiobbi (near Fiesole) and published by the Feltrinelli Bookshop in Florence in 1967 (see Fig. 5). Albani's approach to Futurism dates back to the period he was a university student in Florence and met Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti and Luciano Caruso. In the opening of his *Notes for the Manifesto* we read that "NEO Futurism was born to BURN DOWN the haystacks of the habit of BOREDOM of absorption in the SYSTEM" and "to tear out the backbone of ADVERTISING",[2] a theme dear to Gruppo 70. Albani also declared that he wanted to detach both from the "new surrogates for protest that amuse the ruling class" and from the "NEW avant-gardes, SICK with aestheticism".[3]

Albani's statement is symptomatic of the disagreements that could be found in the Italian neo-avant-garde. According Caruso, there existed three main currents: an 'official' or 'worldly' part, compromised by its ties with the publishing market and the academic world; a 'clandestine' part that separated aesthetic action from political commitment; and a 'genuinely alternative' (Caruso actually uses the term 'off') part, which included Caruso himself.[4] Albani also fits into this third part as he combines the incendiary quality of Aldo Palazzeschi's poetry with the revolutionary dynamics typical of the 1968 rebellion. Alongside the powerful drawings by Paolo della Bella, Albani's manifesto features reproductions of a number of sketches by Vladimir Mayakovsky concerning the Bolshevik revolution. This serves to underline Albani's ideological position regarding the need to align the artistic to the political revolution.[5] The fact that the publication of the *Notes* took place only five days after the killing of Che Guevara is indicative of this, too. Compared to the generally detached attitude of the neo-avant-garde, Albani's Neo-Futurism rekindled the Promethean fervour of the historical avant-garde, but with a re-defined ideological orientation.

Albani rejected the institutionalization of the neo-avant-garde. To underline this fact, he used a manual screen-printing technique, closer to old artisanal techniques than industrial production methods. In this esoeditorial (that is, independent) approach, he combined the typographic experimentation of Italian Futurism with the use of lithography, probably the most advanced technology of the 1910s, widely used in Russian Futurism.[6] His work – which can be seen as an intermediate form between the genre of the programmatic manifesto typical of Futurism and Visual Poetry – thus fits into a long tradition and tries to resolve the separation between theory and practice in the early avant-garde. Indeed, Albani applied some of the compositional principles of Words-in Freedom to the manifesto form, where we can observe the abolition of punctuation and the alternation of different fonts and characters, although the use of capital letters is limited to the highlighting of verbs and keywords. Also recurrent is the alternation of upper- and lower-case letters or of different graphic styles, in order to intensify the rhythmic nature of the text.

Reinterpreting the genre of the manifesto allowed Albani to reduce subjectivity and to reconsider the poetic operation in programmatic terms. The information provided to readers is arranged on

---

[2] "IL NEO futurismo è nato per INCENDIARE i pagliai della consuetudine della NOIA dell'assorbimento nel SISTEMA […] per squarciare l'ossatura della PUBBLICITÀ." Paolo Albani: *Manifesto del Neo-Futurismo*.

[3] "[…] nuovi surrogati della protesta che divertono la classe dominante […] NUOVE avanguardie MALATE di estetismo." Paolo Albani: *Manifesto del Neo-Futurismo*.

[4] Caruso: "Contributi per una storia dei gruppi culturali a Napoli (1958–70)", [*Logos* 1 (1973): 162-176] p. 162.

[5] See Echaurren & Salaris: *Controcultura in Italia 1967–1977: Viaggio nell'underground*, [Torino: Bollati Boringhieri, 1999] pp. 65–66.

[6] See, for instance, the six lithographed poetry books authored by Aleksei Kruchenykh in collaboration with Larionov, Goncharova and others, produced between October 1912 and February 1913. Janecek: "Kruchenykh contra Gutenberg." [Margit Rowell, and Deborah Wye, eds.: *The Russian Avant-Garde, 1910–1934*. New York: Museum of Modern Art, 2002. 41–49]

each page like verses from a de-structured linear poem (e. g. Mallarmé's *Un coup de dés*); while some short Words-in-Freedom brighten up the reading, and geometric figures and other iconic fragments multiply the levels of interpretation. Consequently, there is an interplay of attractions between words and images. Freed from diacritical constraints, the message expands into the space of the page by means of graphic and chromatic magnetisms,still following Marinetti's "continuing dynamism of thought."[7]

Conclusions

As we have seen, the innovations of Futurist paroliberism entered the imagination of Italian artists and poets after 1945, despite the movement's fluctuating critical fortunes and initially problematic relationship with the neo-avant-garde. Carlo Belloli was an important intermediary who reconnected Futurist poetic experimentalism with the innovations in Concrete Poetry. His lesson was taken up by Arrigo Lora Totino who, beginning with Concretism, extended the verbo-visual and poetic-performative possibilities of Futurism by means of new inventions. It was again a relationship with Belloli that suggested to Maurizio Nannucci the possibility of expanding poetry on an environmental scale through the use of neon. In other ways, Mimmo Rotella took up both paroliberism and Futurist noise art to approach and overcome the solutions of French Lettrism. Through the study of Futurist theory, Lamberto Pignotti then elaborated forms of Visual Poetry capable of spreading into social spaces. If Stelio Maria Martini re-modelled the Futurist Free-Word Tablesto obtain synaesthetic images, Paolo Albani ultimately re-invented the form of the manifesto as suggested by Futurism. Italian verbo-visual poetry of the second half of the twentieth century thus showed itself to be firmly rooted in Futurist theory and practice. It finally fulfilled the long-ignored need for a complete and systematic reclaiming of a historical heritage and gave rise to a Neo-Futurist aesthetics.

[7] Marinetti: "Answers to Objections", [F. T. Marinetti: *Critical Writings*. Ed. by Günter Berghaus. New York: Farrar, Straus & Giroux, 2006. 114–119] p. 117.

Traduzione in italiano

Qualsiasi studio sull'eredità del Futurismo nella poesia verbale-visiva italiana del dopoguerra non può prescindere dalle *Note per il Manifesto del Neo-Futurismo* compilate da Paolo Albani (1946-), con disegni di Paolo della Bella (1944-). Si tratta di un piccolo volume di venti pagine, di formato quadrato, stampato in centocinquanta esemplari da Berlinghiero Buonarroti del Gruppo Stanza di Compiobbi (vicino a Fiesole) e pubblicato dalla Libreria Feltrinelli di Firenze nel 1967 (vedi Fig. 5). L'avvicinamento di Albani al Futurismo risale al periodo in cui era studente universitario a Firenze e conobbe Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti e Luciano Caruso. In apertura delle sue *Note al Manifesto* si legge che "il NEO Futurismo è nato per BRUCIARE i pagliai dell'abitudine alla NOIA dell'assorbimento nel SISTEMA" e "per strappare la spina dorsale della PUBBLICITÀ", tema caro al Gruppo 70. Albani ha inoltre dichiarato di volersi distaccare sia dai "nuovi surrogati della protesta che divertono la classe dirigente" sia dalle "NUOVE avanguardie, MALATE di estetismo".

L'affermazione di Albani è sintomatica dei disaccordi che si potevano riscontrare nella neoavanguardia italiana. Secondo Caruso esistevano tre correnti principali: una parte "ufficiale" o "mondana", compromessa dai suoi legami con il mercato editoriale e il mondo accademico; una parte "clandestina" che separava l'azione estetica dall'impegno politico; e una parte "genuinamente alternativa" (Caruso usa effettivamente il termine "off"), che includeva lo stesso Caruso. Anche Albani si inserisce in questa terza parte poiché unisce la qualità incendiaria della poesia di Aldo Palazzeschi con le dinamiche rivoluzionarie tipiche della ribellione del 1968. Accanto ai potenti disegni di Paolo Della Bella, il manifesto di Albani presenta la riproduzione di alcuni schizzi di Vladimir Mayakovsky riguardanti la rivoluzione bolscevica. Ciò serve a sottolineare la posizione ideologica di Albani riguardo alla necessità di allineare la rivoluzione artistica a quella politica. È indicativo anche il fatto che la pubblicazione delle *Note* sia avvenuta solo cinque giorni dopo l'uccisione di Che Guevara. Rispetto all'atteggiamento generalmente distaccato delle neoavanguardie, il neofuturismo di Albani riaccende il fervore prometeico delle avanguardie storiche, ma con un orientamento ideologico ridefinito.

Albani rifiutava l'istituzionalizzazione delle neoavanguardie. Per sottolineare questo fatto, ha utilizzato una tecnica di serigrafia manuale, più vicina alle antiche tecniche artigianali che ai metodi di produzione industriale. In questo approccio esoeditoriale (cioè indipendente), unisce la sperimentazione tipografica del futurismo italiano con l'uso della litografia, probabilmente la tecnologia più avanzata degli anni Dieci, ampiamente utilizzata nel futurismo russo. La sua opera – che può essere vista come una forma intermedia tra il genere del manifesto programmatico tipico del Futurismo e la Poesia Visiva – si inserisce quindi in una lunga tradizione e cerca di risolvere la separazione tra teoria e pratica nelle prime avanguardie. Albani, infatti, ha applicato alcuni dei principi compositivi di Parole in Libertà alla forma del manifesto, dove si osserva l'abolizione della punteggiatura e l'alternanza di font e caratteri diversi, sebbene l'uso delle maiuscole sia limitato all'evidenziazione di verbi e parole chiave. Ricorrente è anche l'alternanza di lettere maiuscole e minuscole o di stili grafici diversi, per intensificare la natura ritmica del testo.

Reinterpretare il genere del manifesto ha permesso ad Albani di ridurre la soggettività e di riconsiderare l'operazione poetica in termini programmatici. Le informazioni fornite ai lettori sono disposte in ogni pagina come i versi di un poema lineare destrutturato (ad esempio *Un coup de dés* di Mallarmé); mentre alcune brevi Parole in Libertà rallegrano la lettura, e figure geometriche e altri frammenti iconici moltiplicano i livelli di interpretazione. Di conseguenza, esiste un gioco di attrazioni tra parole e immagini. Libero da vincoli diacritici, il messaggio si espande nello spazio della pagina mediante magnetismi grafici e cromatici, seguendo ancora il "continuo dinamismo di pensiero" di Marinetti.

Conclusioni

Come abbiamo visto, le innovazioni del paroliberismo futurista entrarono nell'immaginario di artisti e poeti italiani dopo il 1945, malgrado le alterne fortune critiche del movimento e il rapporto inizialmente problematico con le neoavanguardie. Carlo Belloli fu un importante intermediario che ricollegò lo sperimentalismo poetico futurista con le innovazioni della Poesia Concreta. La sua lezione fu ripresa da Arrigo Lora Totino che, a partire dal Concretismo, estese attraverso nuove invenzioni le possibilità verbo-visive e poetico-performative del Futurismo. È stato ancora il rapporto con Belloli a suggerire a Maurizio Nannucci la possibilità di espandere la poesia su scala ambientale attraverso l'uso del neon. Per altri versi, Mimmo Rotella fa suo sia il paroliberismo che l'arte sonora futurista per avvicinarsi e superare le soluzioni del lettrismo francese. Attraverso lo studio della teoria futurista, Lamberto Pignotti elaborò poi forme di Poesia Visiva capaci di diffondersi negli spazi sociali. Se Stelio Maria Martini rimodellò le Tabelle futuriste della Parola Libera per ottenere immagini sinestetiche, Paolo Albani alla fine reinventò la forma del manifesto suggerita dal Futurismo. La poesia verbo-visiva italiana della seconda metà del Novecento si mostrava così saldamente radicata nella teoria e nella pratica futurista. Ha finalmente soddisfatto l'esigenza a lungo ignorata di un recupero completo e sistematico di un patrimonio storico e ha dato origine a un'estetica neofuturista.