

*Enrico Baj / Luciano Caprile / Mario Carrión /
Lawrence Ferlinghetti / Guy Harloff / Jean
Jacques Lebel / Marc Le Bot / Ferro Piludu /
Michel Ragon / Herbert Read / Arturo Schwarz /
Harald Szeeman /*

● **DIS/FARE**
● **L'ARTE**



VOLONTA'

4/88

VOLONTA'

4/88

VOLONTÀ'
laboratorio
di ricerche anarchiche

Collettivo redazionale
Rosanna Ambrogetti Roberto Ambrosoli
Dario Bernardi Nico Berti
Amedeo Bertolo Franco Buncuga
Eduardo Colombo Rossella Di Leo
Marianne Enckell Stefano D'Errico
Massimo La Torre Roberto Marchionatti
Franco Melandri Andrea Papi
Ferro Piludu Fabio Santin
Salvo Vaccaro

Progetto grafico
Ferro Piludu

Redazione
Tiziana Ferrero
Luciano Lanza (responsabile)

Editrice A cooperativa a r.l.
sezione Edizioni Volontà
registrazione Tribunale di Milano
numero 264 del 2/7/1982
ISSN 0392-5013

abbonamento a quattro numeri
Italia lire 25.000; estero lire 30.000
via aerea lire 35.000; sostenitore lire 50.000

redazione Volontà, via Rovetta 27
20127 Milano - telefono 02/2846923

corrispondenza redazione Volontà,
casella postale 10667, 20110 Milano
corrispondenza amministrazione Volontà
casella postale 7049, 47100 Forlì

versamenti c.c.p. 17783200
intestato a Edizioni Volontà
casella postale 10667, 20110 Milano

distribuzione nelle librerie
Consorzio distributori associati
40050 Chiesa Nuova di Monte San Pietro (Bo)
via Mario Alicata 2/F- telefono 051/969312

composizione e impaginazione elettronica
a cura di Umberto Montefameglio

stampa
Arti Grafiche Sabaini
via Casoretto 35, Milano

VOLONTA' ●

4/88 ●

- Michel Ragon*
L'idolatria della pittura 9
- Jean Jacques Lebel*
Dadaizzare la società 19
- Enrico Baj*
Arrivano i funzionari 33
- Marc Le Bot*
L'arte mediatica 43
- Arturo Schwarz*
La creatività e il mercante 55
- Lawrence Ferlinghetti*
A che serve la poesia 66
- Mario Carrión*
L'antiaccademia di Montevideo 71
- Ferro Piludu*
Con il gruppo è meglio 87
- Herbert Read*
Un approccio estetico all'educazione 95
- Harald Szeeman*
La speranza di Monte Verità 105
- Guy Harloff*
Scegliere la clandestinità 111
- Luciano Caprile*
La rivolta futurista 117
- Manifesto degli anarco-futuristi russi*
La felicità non è un'utopia 125

*Le illustrazioni di questo numero
sono di John Tenniel per
Alice nel paese delle meraviglie
e Oltre lo specchio di Lewis Carroll*



Non è certo un caso se la funzione moderna del critico d'arte nasce nel periodo illuminista assieme alle prime esposizioni periodiche organizzate dallo stato ai Salons parigini. Anche la filosofia estetica, intesa come disciplina autonoma con dignità filosofica, e la storia dell'arte nascono in questo periodo. Fino al diciottesimo secolo, infatti, abbiamo soltanto storie di artisti. La critica d'arte illuminista è contemporanea sia alla nascita del mito del periodo classico, adottato come modello, sia alla ricerca di una progettualità nel fare artistico. Il concetto di progetto illuministico ha bisogno del mito e dell'utopia perché vuole costringere nel presente un passato e un futuro razionalmente progettati, dimostrando, quindi, lo scarto tra il vissuto e il desiderato / rimpianto. Da questa forza di rimozione, l'illuminismo trae un'energia, da capitalizzare, per accelerare il processo di costruzione di una società basata sulla ragione. Ed è proprio in questo periodo che si gettano le basi della crisi dell'arte moderna, perché nella rottura del presente si colloca il nuovo luogo dell'artista. Da questo momento la materialità della singola opera e la dimensione dell'artista passano in secondo piano, in un processo di accelerazione della produzione artistica in termini qualitativi e quantitativi e di distacco progressivo del creatore dalla destinazione della propria opera. Pierre Joseph Proudhon è uno dei primi ad attirare l'attenzione sulla nuova figura dell'artista nell'opera Du principe de l'art et de

sa destination sociale. Altri, sempre nell'Ottocento, come John Ruskin e William Morris mettono in luce i pericoli determinati dalla perdita di contatto dell'arte con l'artigianato e con il sociale, denunciando in ciò una perdita di libertà e di dignità dell'artista. Questo processo di distacco dell'artista dalla propria committenza, anche se fornisce nuovi elementi di libertà al singolo, favorisce l'affermarsi di una nuova figura nel campo artistico: il mercante, cioè colui che garantisce la collocazione delle opere, dopo averne definito il valore commerciale. I mercanti si appropriano saldamente del processo attraverso il quale i collezionisti, garantiti dai critici, si danno alla raccolta di firme più che di opere, trattando l'arte come una qualsiasi merce. Il quadro, prestandosi a questo processo, diventa l'opera d'arte per eccellenza, tende a diventare ancora di più una semplice superficie, indifferente ai luoghi, alla collocazione. Sempre di più (a partire dagli impressionisti) il quadro viene considerato superficie su cui si organizzano segni e colori attraverso processi tutti interni all'opera, senza rapporto pensato con un luogo, con una collocazione precisa. Il quadro diventa un mondo bidimensionale con la propria autonomia di oggetto. Le avanguardie del Novecento hanno cercato di spezzare questo processo evitando di limitarsi al quadro, cercando di usare mezzi e forme di espressione che potessero infrangere il triangolo mercante-gallerista-direttore di museo. Ma i critici si sono appropriati delle avanguardie sradicandole dal loro contesto, neutralizzandole per renderle funzionali alla eterizzazione del prodotto. Tutto questo ha creato un'accelerazione dei tempi della produzione artistica che si risolve in un avanguardismo fine a se stesso e che si dà una ragione di esistenza nel continuo superamento delle forme artistiche. All'estremo opposto si è fatta diventare l'arte qualcosa di altro da sé facendola confluire nella politica e nella propaganda. I contenitori d'arte contemporanea, i musei, cercano di riportare in spazi istituzionalizzati quelle espressioni e ten-

denze che vogliono coinvolgere i luoghi del quotidiano e quando non è possibile, lo spazio deputato diventa la carta patinata delle riviste d'arte. Si vende l'immagine dell'azione e la sua descrizione letteraria, riportando l'opera alla tranquillizzante bidimensionalità della fotografia. Come l'attore viene pagato per vivere le emozioni per tutti, così l'artista è pagato per fare l'anarchico creatore: nella riserva in cui viene confinato (studio-museo-galleria) trasgredisce e crea in nome di tutti. Negare dunque oggi il sistema istituzionalizzato dell'arte vuol dire negare questa accelerazione / negazione del presente in quanto pienezza del vissuto. Murray Bookchin e Ivan Illich sottolineano che è arrivato il momento di frenare lo sviluppo, per darsi tempi umani, in sintonia con la natura, riconoscendo limiti allo sviluppo dissennato. L'arte, secondo questo ammonimento, deve diventare elemento di rispetto e di integrazione all'ambiente. Deve, quindi, mantenere il proprio aspetto eversivo, trasgressivo, di creazione continua dell'esistente, essere momento di individuazione, fare parte del bagaglio culturale dell'individuo, sciogliersi nella vita, essere elemento di creazione e di comprensione del presente. In questo senso è necessario che oggi l'artista recuperi la propria artigianalità e la propria funzione sociale. Come dice il pittore Friedensreich Hundertwasser: «Ciò di cui il mondo attuale ha bisogno è una vera creatività, per opporsi ai misfatti della società dei consumi, nella quale il vero analfabetismo non è l'incapacità di leggere e scrivere, ma l'incapacità di creare. Se ogni cittadino di questo mondo avesse il diritto umano di creare, il nostro mondo sarebbe sicuramente migliore».





Michel Ragon / *L'idolatria della pittura* ●



Gli artisti, oggi producono soltanto per i musei, indifferenti ad altre possibili destinazioni delle loro opere, diventando docili strumenti del sistema di dominio. Esiste ancora la possibilità di una critica radicale alla società nell'arte contemporanea? L'autore pensa che sia ancora possibile, ma che questo comporti anche alcuni pericoli. Autodidatta, inizia a lavorare a 14 anni e, dopo aver fatto diversi mestieri, diventa professore di storia dell'architettura. Ha scritto numerose opere sull'arte moderna, soprattutto quella astratta, e studi sull'architettura contemporanea. Il suo testo Storia dell'architettura e dell'urbanistica moderne (1974) è adottato in molte università, anche italiane. È stato organizzatore dei Festival dell'arte di avanguardia in Francia, commissario della Biennale di Venezia, vicepresidente dell'Associazione internazionale dei critici d'arte. Da molti anni collabora alla stampa anarchica francese.

«**S**i dice che la medicina è un'arte, e altrettanto si dice della caccia, dell'equitazione, del modo di condurre la vita... C'è un'arte di camminare, un'arte di respirare, c'è persino un'arte di tacere», scrive Paul Valéry ed è certo nel vero quando ci presenta tutto questo come arte. Senza dubbio la

vita dovrebbe essere un'arte e i diversi modi di vivere dovrebbero avere come risultato quell'opera d'arte che è una vita riuscita.

Esiste infatti una vera tirannia, non tanto delle arti, quanto delle belle arti. Perché, se non troviamo nei dizionari, alla voce "arte", la definizione corrispondente a ciò che noi pensiamo per arti plastiche, è perché tale definizione si trova sotto la voce "belle arti". E già in questo c'è uno spirito di segregazione, non fosse altro che per il fatto di legare l'idea di bello esclusivamente alle arti plastiche, che ci conduce alla seconda riflessione che vorrei fare.

È una riflessione sull'importanza folle, esagerata, delirante che si dà alla pittura nel mondo contemporaneo. Esiste una specie di tacita congiura nella quale siamo coinvolti tutti: scrittori, artisti, critici, professori, mercanti e museografi. È l'esaltazione collettiva della pittura, che ha un'aspetto di fascinazione, ma probabilmente riguarda più la psicoanalisi che non la critica d'arte. Sappiamo che tutti i pittori sono persuasi di reinventare il mondo. Questa non è una particolarità dei pittori, ma una caratteristica propria a tutti i creatori. Tuttavia è evidente che i pittori non reinventano il mondo, ma nel migliore dei casi inventano (o reinventano) un mondo, il loro, cosa già di per sé molto bella.

Di fronte a questo fenomeno di idolatria per la pittura nel mondo contemporaneo, la critica non esiste più, o piuttosto si è trasformata in una critica di elogio. Tutti caschiamo nella rete, siamo tutti affascinati da questa specie di serpente che è la pittura. Non esiste più altro che un elogio folle di tutto ciò che è dipinto. Gli epiteti non sono mai abbastanza forti, e gli artisti, d'altra parte, non sopportano alcuna critica dai loro esegeti. È una delle ragioni per cui le monografie sui pittori (che prima della pubblicazione sono sempre revisionate dall'interessato) non comportano mai alcuna critica negativa perché l'artista non lo sopporterebbe. Tutto ciò fa pensare ai ditirambi dei rapporti sui piani quinquennali dell'epoca staliniana. Ogni mostra è un *tour de force*! La sola differenza è che i pittori elogiati estendono la loro influenza

anche alla psicoanalisi, al marxismo e alla metafisica. Questa idolatria della pittura fa venire in mente la storia del re nudo di Andersen.

Ma sino a oggi, per quanto riguarda la pittura, sembra che nessuno abbia osato dire che il re è nudo, o per lo meno, abbastanza svestito. Forse perché la menzogna collettiva della sopravvalutazione della pittura nel mondo contemporaneo si appoggia a un valore ben certo, cioè un valore quotato in borsa. Ma pensiamo alle altre espressioni artistiche. La poesia, per esempio, non interessa praticamente più a nessuno perché è speculativa soltanto sul piano intellettuale, e questo non è certo importante nel mondo contemporaneo. Dunque la poesia non esiste praticamente più. La letteratura di ricerca segue lo stesso corso. Progredisce quantitativamente solo la letteratura che è recuperata dal commercio, quella che ottiene i grandi premi, che diventa una merce venduta, dunque qualcosa di importante nel mondo contemporaneo. La filosofia si avvia per la stessa strada. Si parla di eliminarla dai programmi scolastici, tanto più che, in generale, è un po' troppo sovversiva. Come contrapposizione, si è costruita un'acropoli di acciaio, per la gloria della pittura contemporanea, il Beaubourg, battezzato col nome di un presidente della repubblica, Georges Pompidou.

Ciò deve stimolare la riflessione. La ricchezza, si sa, è un segno di aristocrazia nel mondo contemporaneo. I pittori sono in questo momento i soli artisti, assieme a quelli dello show business, che possono accedere alla ricchezza attraverso la propria produzione. I soli che siano, checché ne dicano, integrati nel mondo capitalistico. Ci sono pittori che fanno tutto ciò che possono per non integrarsi nel mondo capitalistico, ma anch'essi vengono recuperati molto facilmente.

È difficile fare della critica d'arte indipendente oggi. Non è un caso che molti critici d'arte abbiano più o meno abbandonato questa funzione per la quasi impossibilità di esprimere una critica veramente indipendente. Per una serie di circostanze io non esercito più alcuna attività nel campo dell'attualità artistica, e mi sono riconvertito all'insegna-

mento (essendo questo, come si sa, un luogo di rifugio). Forse anche perché mi avvicino all'età della storia e dei bilanci. Ciò comunque non mi impedisce di interessarmi a un certo numero di cose che ritengo attuali. Quelle che mi interessano di più sono legate alla creazione di un nuovo ambiente¹, e quindi problemi di architettura e di urbanistica. Bisogna dire che non mi è più molto chiara la differenza concettuale tra pittori, scultori, architetti o designer. O forse sì: credo che queste differenze siano nefaste alla creazione di un'arte che possa essere un'arte della nostra modernità.

Quale potrebbe essere allora quest'arte della nostra modernità? Potrebbe forse essere un'arte di associazione tra pittura, scultura e architettura? Gli esempi di questa arte di associazione, che hanno a che fare con gli slogan *integrazione delle arti*, *sintesi delle arti*, sono in generale molto deludenti. Poiché ciò che si integra, molto spesso, sparisce in una specie di dissolvenza incrociata. Prendiamo ad esempio uno dei protagonisti di questa arte di associazione, Vasarely, che è riuscito a ottenere una posizione straordinaria, per un artista, quella di consigliere artistico della città nuova di Créteil. E senza dubbio la prima volta che un artista contemporaneo accede a una funzione che gli permette di avere a sua disposizione una città intiera, e per di più nuova. E nonostante ciò se si va a Créteil si rimane molto stupiti. Ci si va dicendosi: se Vasarely e suo figlio Yvaral lavorano per questa città, deve essere considerevolmente trasformata, perché il responsabile artistico della città è l'autore di *Plasticité*. E poi si rimane stupiti. In questa città c'è pochissimo colore, e assomiglia a qualsiasi altra zona urbanizzata. Forse c'è ancora meno colore che nelle altre. Allora, quale metamorfosi ha prodotto l'intervento di un artista plastico in questa città nuova? Vasarely è un protagonista dell'ambientazione dell'arte, dell'inserimento dell'arte nell'architettura. Prendiamo ad esempio i pannelli che ha fatto per la

1. Per chiarezza si è preferito tradurre *environnement* e derivati con *ambiente*. Però *environnement* ha un suo specifico significato in arte che non si esaurisce nel termine ambiente (ndt).

Gare Montparnasse: due grandi pannelli che si posano su di un'architettura preesistente, allo stesso modo delle decorazioni del soffitto dell'Opéra. Non ci vedo alcuna differenza, niente di rivoluzionario, se non che nel primo caso si tratta di pittura astratta, nell'altro di pittura figurativa. L'inserimento nella Gare Montparnasse di un artista cosciente del fatto che la propria arte è in grado di cambiare l'ambiente, avrebbe dovuto trasformarlo in maniera concreta. Ora, a Montparnasse, le case si affacciano ancora sui binari, sul baccano, sullo squallore, su un paesaggio rimasto più o meno immutato dal diciannovesimo secolo, sporco e sordido. Dunque questa arte di associazione è un'arte di ambiente che non agisce sull'ambiente. È una falsa arte di intervento sull'ambiente e, secondo me, deve essere denunciata. Esiste d'altra parte un'arte di contestazione politica. Per quanto quest'arte politica possa essere sincera, per quanto l'operare di questi pittori di impegno politico possa essere di rottura, ci vedo una grande ingenuità che mi sorprende sempre. Perché la pittura politica aneddotica ha un grande limite per il fatto stesso di servirsi unicamente del quadro da cavalletto. È una pittura da museo, una pittura da salotto.

L'immondizia, in un museo, si trasforma molto rapidamente in opera d'arte. Mi ricordo di un collezionista americano, dal quale vedevo cose meravigliose e di tutti i tipi: opere di Brancusi, di Pollock e di Max Ernst. A un certo momento noto il *Porta-bottiglie* di Marcel Duchamp e dico: «Ah, guarda, siete voi che possedete il *Porta-bottiglie* di Duchamp?». E lui mi risponde «Ah no, quello, l'abbiamo acquistato al Bazar dell'Hôtel de Ville, ma nessuno se ne accorge». Questo vuol dire che il *Porta-bottiglie* di Duchamp o qualsiasi altro porta-bottiglie, inserito in un contesto museografico, diventa un'opera d'arte. Lo stesso vale per un dipinto politico. Ecco la prova: il governo franchista aveva reclamato *Guernica* di Pablo Picasso, non per distruggerlo in quanto dipinto antifascista, ma per sistemarlo al Museo di Madrid al posto d'onore. Se ciò che si ricerca è un'azione politica il cinema è più efficace. Il video può essere un mezzo

insurrezionale di inserirsi nel circuito televisivo. Con il manifesto, che è un quadro messo su tutti i muri, si ottengono migliori risultati. Perché rivolgersi ancora al quadro da cavalletto?

Non si tratta di rimpiazzare una statua con un'altra, si tratta di demolire il piedistallo. I disegni umoristici, per esempio, demoliscono il piedistallo. C'è una possibilità di azione politica attraverso il disegno umoristico che la pittura da cavalletto non raggiungerà mai. Non vedo perché sottovalutare un personaggio come Reiser solo per il fatto che è un disegnatore. Fa sempre parte di quella separazione arbitraria tra le belle arti e il resto. Chiesero un giorno a Forain perché non esponesse i suoi disegni in una galleria, e lui rispose con questa splendida frase: «Io, espongo già nei chioschi». I pittori politici dovrebbero esporre nei chioschi, non fare quadri, ma riconvertire la propria opera per mezzo di un medium che permetta di toccare una parte considerevole della popolazione. Ma non esiste contestazione che non comporti qualche rischio! Se non c'è rischio siamo ancora nel puro campo dell'estetismo. La contro-pubblicità che si esprime per mezzo di fumetti irriverenti nei corridoi del metrò è anch'essa un'arte di contestazione estremamente importante; come pure i graffiti nei metrò a New York. Esiste un altro fenomeno artistico interessante: quello della proliferazione. È una forma di contestazione più insidiosa. Per esempio Uriburu e la proliferazione del colore, o Alexandre Bonnier e la proliferazione micologica, cioè un'arte nella strada, che non si integri, che non orni la strada, ma che la perturbi, la coinvolga. Fromanger non l'hanno lasciato per molto nella strada. Quando dei giovani artisti hanno prodotto un ambiente che non era un ambiente inteso in senso accademico, ma che perturbava un intero quartiere, la popolazione era impazzita, ma giustamente, perché si era verificato qualcosa di veramente insolito. Perturbazione, proliferazione, anche per mezzo di gonfiabili, anche con delle bolle².

2. C'è qui un gioco di parole intraducibile tra *bulle* come fumetto e *bulle* come bolla o cupola in materiale plastico (ndt).

Non so se conoscete la storia della bolla pirata di Chanéac, un architetto di Aix-les-Bains specialista in materie plastiche, che ha costruito insieme ad Haussermann delle bolle in plastica, leggere, che si possono installare dovunque. C'è in questo un aspetto architettonico insurrezionale e contemporaneamente una creazione di ambiente perché ci si può recare con la propria bolla su di un terreno, posarla rapidamente, installarsi e appropriarsi così di un terreno. Certo, poi la polizia riesce benissimo a farvi sloggiare, ma ci vuole sempre un certo tempo. È un fenomeno di appropriazione dello spazio per mezzo di un'architettura leggera e facilmente trasportabile. Chanéac ha costruito anche un sistema che permette di posare queste bolle pirata sulla facciata di un edificio, come delle specie di ventose. Ne è stato dato un esempio a Ginevra. Un amico di Chanéac, un giovane architetto, sua moglie e i bambini abitavano in un appartamento di una casa popolare che era troppo piccolo. Da molto tempo domandavano un appartamento più grande, ma gli anni passavano e non riuscivano a farsi assegnare un altro appartamento. Una notte, assieme a Chanéac, hanno posato una bolla pirata contro una delle finestre dell'appartamento in cui abitavano, hanno installato un letto all'interno della bolla (che è molto solida), e vi hanno fatto dormire i bambini. Avevano così una stanza in più, che non era su un terreno, in pratica non era da nessuna parte. Questo ha posto un problema che per un certo tempo è parso insolubile alla municipalità di Ginevra. In nome di cosa, in effetti, far sloggiare questa gente che abitava per aria, e che abitava nell'aria collegata al proprio appartamento? La domenica seguente sono passati tre o quattromila ginevrini per vedere questa bolla. È stata una cosa stupefacente. Poi, è successo quello che potete ben immaginare: la municipalità di Ginevra ha assegnato molto rapidamente un appartamento abbastanza grande all'architetto in questione perché se ne andasse, per poter demolire la bolla. Ecco delle azioni che permettono di mettere l'accento su problemi cruciali della nostra società. Esiste una tendenza attuale che potremmo

chiamare la contro-architettura degli artisti, che procede in modo abbastanza simile e che mi pare estremamente interessante, trattandosi anche di un movimento internazionale. Mathias Goeritz, in Messico, ha stilato nel 1952 un manifesto dell'architettura emozionale, che è uno dei primi manifesti contro l'architettura razionale. In Cecoslovacchia c'è Alex Mlynarcic; in Olanda, c'è N. Constant, un vecchio pittore del gruppo Cobra che ha abbandonato la pittura da una decina d'anni e ha creato assieme a un altro vecchio artista del Cobra, Asger Jorn, quello che hanno chiamato il *Bauhaus immaginista*. In questo *Bauhaus immaginista* si ricercavano delle alternative non funzionaliste, al contrario che nel Bauhaus di Gropius e di quello di Max Bill che gli era succeduto. L'azione di Constant ha portato al concetto di *urbanistica unitaria*, come è stata definita in seguito da Guy Debord e dai situazionisti. Ritroviamo un po' più tardi Constant nel movimento *provo* in Olanda. In Constant troviamo un'architettura insurrezionale che è sfociata in due movimenti molto importanti sul piano della filosofia e della pratica insurrezionale; i situazionisti e i *provos*.

C'è anche un altro pittore che non ha l'aria di occuparsi di questo genere di cose, Fritz Hundertwasser che ha fatto in Austria una serie di conferenze su quello che lui definiva «un boicottaggio dell'architettura». Quando si pensa che Vienna è la città di gente come Otto Wagner e Adolf Loos, cioè una delle grandi città in cui l'architettura funzionalista s'è incarnata, si comprende quanto sia stato importante che la voce di un pittore si sia elevata dicendo: «la linea retta è la sola linea che non sia creatrice. La linea retta è un vero arnese del diavolo». Questo aspetto mistico in Fritz Hundertwasser mi ricorda le parole dei pittori del gruppo russo Dvijénié (movimento, in russo), un movimento che in Occidente definiamo *cinetico*. Ho molto frequentato Nusberg e il suo gruppo in Russia; anche loro avevano lo stesso accento un po' mistico e si opponevano al funzionalismo e alla burocrazia, alla linea retta, che per loro è un segno burocratico. Nel gruppo Dvijénié si cercava di creare (con tutte le difficoltà

possibili perché sono artisti non riconosciuti dall'Unione degli Artisti e vivono clandestinamente) ciò che essi chiamano un anti-mondo, una città che sarà la città della fantasia, della spiritualità, dove l'arte sarà dappertutto.

Mi sembra, dunque, che le arti dell'ambiente siano la contraddizione, la condanna e l'eliminazione del quadro da cavalletto. I pittori moderni, i pittori creatori della pittura moderna, sono stati guardati con sospetto dalla borghesia, dalla gente di potere. E si sono ripiegati su se stessi. Hanno prodotto dei diari intimi, diari intimi ammirevoli, come quello di Vincent Van Gogh, per arrivare poi a fare diari intimi in serie e persino dei diari intimi per i musei. E proprio i pittori di avanguardia sono diventati i fornitori titolati dei musei, come fino a ieri i pittori della marina erano i fornitori dei quadri per i saloni dell'ammiragliato. Lavorare da vivi per i musei mi sembra una delle numerose aberrazioni del nostro mondo. Il museo è il tempio degli dei morti e delle arti decedute. Lavorare per i propri contemporanei, per la propria città, per la propria regione, per la festa della città e per la festa della regione, mi sembra un'ambizione infinitamente più importante, come pure la ricerca di un'arte che possa essere un'arte-gioco o un'arte-spettacolo.

In questo ambiente ideale non ci sarebbero evidentemente più settori privilegiati, né quadri né sculture né architetture, ma tutto sarebbe quadro, scultura, architettura o, se si preferisce, nulla sarebbe quadro, scultura o architettura.

Certo anche questo nasconde un tranello. Fare dell'arte e della vita una sola e identica cosa può condurre a banalizzare l'arte a immagine della vita. Mescolare l'arte alla vita, confondersi con essa, non è auspicabile se non nel caso in cui in definitiva questo procedimento non permetta di fare della vita un'arte, di fare in modo che la vita divenga, per riprendere i termini di Charles Fourier, un'estetica generalizzata.

traduzione di Franco Buncuga



Jean Jacques Lebel / Dadaizzare la società ●

L'arte in mano a uomini liberi può essere una via verso la conoscenza, anche se oggi viene usata come feticcio e status-symbol. Quindi, nonostante l'attuale situazione di degrado, l'abolizione dell'arte non è più un atto rivoluzionario. Questo il nucleo centrale delle tesi sostenute dall'autore, artista plastico, poeta, sceneggiatore e organizzatore di manifestazioni internazionali (Festival della libera espressione, Polyphonix, Guerra alla guerra) e che è stato membro del Gruppo surrealista e di Noir et Rouge. Tra le sue opere: Le Happening, Entretien avec le Living Theatre, Arte y Revolucion, L'amour et l'Argent, Retour d'exil.

Che cos'è un artista anarchico? Questa è la domanda che mi pongono i redattori di *Volontà* ed è un vero rompicapo! Se non rispondessi, per modestia o per esitazione, darei l'impressione di sottrarmi; rispondendo, correrei invece il rischio di un terribile malinteso: di essere considerato come colui il quale, in trent'anni di attività artistiche e politiche, avrebbe conquistato il "privilegio" di rispondere a una simile domanda. Perciò io risponderò in modo frammentario, non elusivo, lasciando aperta la domanda per l'avvenire.

Da adolescente, sognavo di realizzare la sintesi tra l'an-

tipolitica degli anarchici e l'anti-arte dei dadaisti, poli complementari che alimentano la stessa rivolta radicale contro ogni militarismo, contro ogni sciovinismo, contro ogni religione, contro ogni razzismo, contro ogni accademismo, contro ogni reificazione, contro ogni ideologia del dominio. Questo sogno di sintesi o questa sintesi sognata, la perseguo ancora oggi in modo più ponderato e, forse meno ingenuo¹. Se si deve ad ogni costo appartenere a qualcosa, cioè fare il gioco di un fantasma, ecco quello in cui oggi posso identificarmi: «L'anarco-dadaismo è un sentimento d'allegria che fa danzare». Voglio dire con ciò che bisognerebbe dadaizzare il discorso e l'azione rivoluzionari, dando loro corpo. E' ciò che ho fatto prima, durante e dopo il maggio 1968.

Quale che sia la straziante bellezza dei vecchi blues cantati, per esempio, da Billie Holiday o del vecchio tango argentino, come non capire che essi sono *prima di tutto* un grido di sofferenza provocato dalla schiavitù, dall'esilio e dalla miseria morale? Ernesto Sabato ha detto: «Il tango è un sentimento triste che fa danzare». Ora, la tristezza, la vita mancata, la disperazione possono, in se stessi, servire da

1. Ho esposto al pubblico per la prima volta il mio lavoro nel 1955 alla galleria Numero di Firenze, da Fiamma Vigo. Il mio primo atto politico cosciente e deliberato fu quello di firmare, con André Breton e Peret, il manifesto *Ungheria Sol Levante*, che prendeva la difesa dei consigli operai di Budapest del 1956. Da allora molta acqua è passata sotto i miei ponti ma, a cinquant'anni, contrariamente a troppi miei "colleghi", non ho mai rinnegato la mia gioventù insurrezionale. Per onestà devo tuttavia precisare che non sono, né potrei mai essere un militante monomaniacale e dedito al sacrificio, e ancor meno un rivoluzionario di professione, per la buona ragione che io non perseguo un sogno solo, fosse pure anarchico. Ciò che mi interessa è il *processo di elaborazione* del pensiero e dell'azione rivoluzionari (e ovviamente la loro efficacia reale) e non l'arte per l'arte, né la guerra sociale, né la violenza fine a se stessa. La *grand soir* (vittoria definitiva che mette fine al processo e risolve, in un solo colpo, tutti i problemi dell'essere-al-mondo) non ha mai fatto parte dei miei fantasmi. D'altronde sono stato immunizzato contro il militantismo politico da alcune tendenze perfettamente contraddittorie verso il tantrismo contemplativo e lo zen non-mentale; anche questi non hanno mai smesso di spingere le mie ricerche nella direzione dell'happening, della poesia sonora, dell'*art-action*, del teatro totale. Francis Picabia parlava, ante litteram, di «pensiero senza linguaggio», cioè di pensiero il cui linguaggio va inventato.

detonatori per la rivolta rinnovatrice. All'origine di ogni movimento rivoluzionario c'è un rovesciamento dialettico che si produce nei cuori, cioè nella libido individuale e collettiva, che trasforma la disperazione in allegria, la negatività in positività. I grandi momenti della nostra storia non sono stati vissuti nella tragedia, ma nell'*allegria*; questo è un fatto che né i plotoni d'esecuzione dei Versagliesi, né i carri armati normalizzatori delle democrazie popolari, né le Cernobyl politiche che costellano il nostro secolo, hanno potuto *cancellare*. Appena si fa sentire l'urgenza di rimettere in gioco, simultaneamente, le strutture mentali e le strutture sociali, lo spirito anarco-dadaista rinasce dalle proprie ceneri e accende la miccia. Lo si è visto agire in profondità nel maggio 1968 con il movimento del 22 marzo e a Bologna nel 1977 con gli indiani metropolitani. Il germe libertario ha contaminato il corpo sociale e l'ha fatto danzare.

E' legittimo parlare d'arte e di politica in termini dionisiaci? Me ne infischio completamente di ciò che è legittimo e di ciò che non lo è, e non vedo altra via d'uscita dall'attuale immobilismo stagnante (sia sociale sia culturale) che l'incitamento (poetico, musicale, artistico, filosofico) alla danza. Non la danza dello scalpo, né la danza macabra, né quella del ventre, ma la *danza sacra*. Senza neppure evocare il lavoro alienato e la disoccupazione alienata, né il terrore di un "incidente" nucleare (militare o civile fa lo stesso), grazie ai quali le strategie post-industriali menano per il naso l'umanità, basta guardare le facce da becchini dei dirigenti politici (tutti perché portano la stessa maschera), per capire dove vogliono arrivare. L'assoggettamento rassegnato, ottenuto per narcosi mediale, produce infine un'immagine abbastanza realistica della situazione attuale: *l'ordine mortifero regna*. Quest'ordine si chiama calma assoluta, glaciazione. Da qui la necessità, ancora e sempre, di dadaizzare la società, in modo che essa ricominci a danzare i propri desideri, invece di negarli o di militarizzarli.

In fondo Friedrich Nietzsche ha risposto in anticipo e con grande lucidità alla domanda di *Volontà*: «*Bisogna*

portare in se stessi il caos per generare una stella che danza». Ecco il compito che l'artista-filosofo si assume (prendo in prestito il punto di vista di Nietzsche solo come antitesi e rifiuto assoluto della funzione castratrice degli eroi moderni dei media: il guerriero, il ministro, il dirigente politico, la vedette dell'industria e dello spettacolo). Non c'è realizzazione artistica o sociale che non si costruisca *prima di tutto* a partire dall'auto-organizzazione di quel caos, a partire dalla conquista, a viva forza, di zone autogestite di chiarezza e di relativa libertà.

Richard Huelsenbeck nel manifesto dada stilato a Berlino nel 1918, e che ancor oggi colpisce nel segno, gettò le basi fondamentali per una pratica culturale anarchica:

«L'arte, per la sua esecuzione e il suo orientamento, dipende dal tempo in cui vive e gli artisti sono prodotti dalla loro epoca. L'arte più grande sarà quella il cui contenuto di coscienza presenterà i molteplici problemi della sua epoca, quella che farà sentire di essere stata scossa dalle esplosioni della settimana precedente, quella che cerca di ricostruirsi instancabilmente dopo i vacillamenti del giorno precedente. Gli artisti migliori e più insoliti sono quelli che, in ogni momento, strappano i brandelli del proprio corpo dal caos delle cateratte della vita e li ricompongono, quelli che affermano con le mani e il cuore sanguinanti, l'intelletto della propria epoca con accanimento».

E' chiaro che questa pratica autogestionaria è incompatibile con la classica carriera commerciale, che costringe l'artista a interrompere le libere sperimentazioni, a conformarsi alle norme dell'industria culturale, a rispondere ciecamente e automaticamente a una domanda sociale mediata dal mercato, dalle istituzioni e dall'ideologia dominante.

Così, nella pratica, la domanda si pone imperiosamente, ma in modo differente. Chiunque rifiuti di diventare un semplice impiegato docile dell'industria culturale, pagato per ri-produrre o illustrare la merce ideologica alla moda, non può dipingere, scrivere, comporre musica, fare filosofia, cinema o teatro in modo anarchico, cioè a-normale, non

programmato, non governato perché ingovernabile. Per di più bisognerà evitare la trappola, in cui più di uno è caduto: perdere tempo ed energie per lottare contro quei mulini a vento che sono le istituzioni culturali e politiche. E' meglio abbandonarle alla loro triste sorte e inventare collettivamente altri strumenti di produzione, altri circuiti di diffusione². Artisti o no, se si mette il proprio desiderio di libertà alla prova della realtà, si ritorna sempre al grande slogan della Lip: **Produire autre chose, autrement.**

In certe lotte esemplari *lunghe* (come quella dei minatori di Kiruna in Finlandia, dell'industria di orologi Lip a Besançon) o *brevi*, in forma di esplosione popolare (come a Battipaglia o recentemente a Manfredonia) si ritrova la stessa esigenza di auto-organizzazione autonoma e flessibile, che parte dalla base ed è indipendente dalle istituzioni politiche e dagli apparati burocratici estranei alla lotta.

Spesso sono i partiti e i sindacati di sinistra, in quanto strumenti di dominio e di castrazione, a schiacciare e decapitare i movimenti di base. Il *punto di partenza* di ogni tendenza all'auto-governo è il rifiuto della sanguinosa illusione bolscevica di un "partito rivoluzionario al servizio delle masse" e di un "sindacato che rappresenta i lavoratori". L'opposizione strutturale, si direbbe libidinale e biologica, tra partito e movimento non è mai stata superata né risolta. La lotta politica e filosofica che oppose Gorter a Lenin, Amadeo Bordiga ad Antonio Gramsci, Rosa Luxemburg a Friederich Ebert, continua a riprodursi in ogni nuovo conflitto sociale. Il massacro degli insorti, compiuto dai carri armati e dalle mitragliatrici dello stato-partito (nel 1953 a Berlino, nel 1956 a Budapest, nel 1988 in Palestina e in Algeria) non ha ancora aperto gli occhi a quelli che continua-

2. E' ciò che ha fatto un collettivo autogestito (a cui ho partecipato) creando *Polyphonix*, un festival itinerante, durato dieci anni, di poesia diretta, di musica, di video e di performance che si è svolto a Parigi, Milano, New York, San Francisco, Bourges e Budapest. Mostre di pittura, di collages, di poesia visiva completano ogni anno questo festival che, pur rappresentato al Beaubourg, all'Unesco, al Museo d'arte Moderna, alla Villette e così via, non ha mai ceduto un grammo della propria autonomia.

no a credere ciecamente nell'esistenza di uno stato o di un partito che sarebbe di sinistra, dunque legittimato a esercitare una dittatura, sanguinosa o presunta liberale (come in Europa occidentale e negli Stati Uniti). Non c'è fede religiosa più pericolosamente masochista di quella, perché impedisce proprio di aprire gli occhi sull'inaccettabile, dunque di rifiutarlo e di inventare cose nuove. Non c'è dittatura poliziesca o liberale senza fede e sottomissione. E queste, si sa, sono sempre cieche.

Pur senza fare confronti impropri, bisogna prendere in considerazione il fatto che il Movimento Dada si è costituito proprio come *movimento* (e non come gruppo, partito, setta, scuola) e che si è scontrato contro la stessa dittatura ideologica e politica, contro lo stesso tipo di ostacoli burocratici istituzionalizzati. L'università, i musei, l'accademia, il mercato dell'arte, l'industria del libro, la grande stampa erano i dispositivi di controllo e gli strumenti di dominio che già governavano l'industria culturale. Oggi si aggiunge ad essi l'egemonia dei mass media per assumere, in modo più razionale e automatico, la funzione super-egoica, castratrice e totalitaria di controllo dell'inconscio. I pretesi progressi tecnologici non hanno, in alcun modo, liberato l'immaginario sociale, al contrario. Donde la formidabile *attualità* di Dada. Un movimento di rivolta libidinale può essere frenato, fermato ma mai cancellato. Presto o tardi, rinasce sempre.

La crisi di crescita e di ristrutturazione del capitalismo, che ha continuato a intensificarsi e a complicarsi all'indomani della prima guerra mondiale, non è stata senza effetti per il mondo dell'arte. Si conosce il famoso esempio di Vincent Van Gogh (che Antonin Artaud ha giustamente definito il «suicidato dalla società») pittore di genio, tormentato al punto di mettere fine alla propria vita con un colpo di fucile. Proprio un suo quadro è stato venduto a degli investitori giapponesi per milioni di dollari. Sì, *I Girasoli* è stato consacrato dal mercato dell'arte come «il quadro più caro del mondo», mentre Van Gogh era vissuto da miserabile, senza riuscire a vendere un solo quadro nella sua vita. L'assurdità

è diventata la regola. Trasformata in merce, l'arte è stata svuotata completamente di contenuto. Il valore o il non valore non è più né etico né estetico, ma meramente commerciale. La stragrande maggioranza delle istituzioni culturali (gallerie, musei, fiere mondiali) ha ormai come unico scopo e funzione, la valorizzazione per gli investitori di una merce, tanto più mediocre, quanto più essa è strettamente programmata da e nel mercato che funziona come un circuito integrato. Il mondo dell'arte è strettamente controllato da un manipolo di operatori (il termine inglese è broker) che orientano il mercato e regolamentano il flusso di merci artistiche secondo lo stesso principio che regge il mercato dell'oro o l'industria dell'automobile: il profitto.

L'arte, in mano a uomini liberi, può servire come metodo di meditazione e come via verso la conoscenza; perciò è ancora un'attività indispensabile per la ricerca della libertà. Al contrario l'arte viene usata come feticcio, come status symbol (accumulatore di plusvalore) quando è nelle mani di uomini di potere e di mercanti. Questo è uno dei principali paradossi della società dei consumi.

Il critico d'arte americano John Russel (in un articolo sul *New York Time* a proposito di una rivista d'arte pubblicata a Parigi negli anni Trenta, di nome *Verve*) ha esplicitamente collocato intorno al 1950 la nascita di ciò che egli chiama l'*industria* mondiale delle mostre. Il termine industria è esatto, se si tiene il conto dei miliardi necessari per coprire le spese di trasporto, di assicurazione, di stampa dei cataloghi, e così via. E tutto questo per una sola di quelle grandi mostre che si svolgono in Giappone, negli Usa e in Europa tutti gli anni. Si tratta ormai di un'attività in primo luogo industriale e commerciale e solo secondariamente artistica e culturale. E' ormai incontestabile il primato delle istituzioni, dei finanziamenti ministeriali o comunali, della sponsorizzazione commerciale nell'organizzazione di queste manifestazioni. Il loro contenuto artistico è ormai passato in secondo piano. Ad ogni modo si parla raramente della loro *qualità* artistica, ma sempre della *quantità* di visitatori che

hanno attirato. Il successo o l'insuccesso di una mostra d'arte antica o moderna viene giudicato dai media in termini quantitativi (lo stesso vale per l'industria cinematografica). Ciò che conta è il numero di biglietti d'ingresso. E' sintomatico che sia stato installato al Beaubourg un computer che automaticamente calcola ogni giorno il numero dei visitatori. Una manifestazione al Beaubourg, al Grand Palais, al Palazzo Reale, alla Tate Gallery, al Museum of Modern Art, al Museo Seibu, è considerata *importante* dagli sponsor solo se si prevede un afflusso superiore ai duecentomila visitatori. La famosa mostra degli Impressionisti, sponsorizzata dalla Ibm al Grand Palais, ha battuto i record d'incasso di questa grande industria: ogni giorno, per entrare c'era una fila di tre ore. Il fatto che il pubblico debba accalcarsi e litigare per sfilare in una frazione di secondo davanti a tele celebri, spinto da una folla isterica, tutto questo, secondo me, non è un progresso. Come l'industria dei viaggi organizzati che vi mostra la valle del Nilo in tre giorni o le meraviglie di Roma in un pomeriggio, così questa nuova industria culturale dell'arte rende impossibile la contemplazione estetica e la meditazione filosofica, senza le quali l'arte diviene un'*attività puramente sonnambolica*. Se viene distrutto l'intimo rapporto psichico tra il *regardeur* (colui che guarda) e l'opera, l'arte non ha più senso ed è soltanto una merce, soltanto il simulacro di un'esperienza mentale.

Ecco che cosa accade quando il profitto finanziario, pubblicitario e/o commerciale diviene il motore della cultura. In un articolo recente (*International Herald Tribune* del 15 ottobre 1988) sulla situazione attuale in Germania Federale, David Galloway scriveva: «Le poste in gioco di queste roulette culturali spesso vengono sottovalutate. Nel 1984, ultimo anno per il quale disponiamo di dati statistici, l'industria artistica e culturale di questo paese ha prodotto un utile netto di 20 miliardi di marchi, cioè cinque volte il prodotto dell'industria aeronautica tedesca e il doppio dell'industria dei calcolatori. L'atmosfera di corsa all'oro e la pluralità degli stili contemporanei, rendono complessa una

valutazione critica obiettiva». Certo! Sarebbe ora di capire come e quanto questi nuovi mezzi di produzione e di diffusione dell'arte abbiano modificato il rapporto tra l'arte e il pubblico, ma anche tra l'artista e l'arte.

L'iper-razionalizzazione di questo sistema chiuso, la disciplina quasi militare (tipica in effetti del capitalismo sia liberale che di stato) imposti ai produttori e ai consumatori, hanno cambiato la funzione sociale dell'arte? Si può continuare a usare il termine artista per designare chi ormai è diventato una macchina esecutrice del comando sociale? L'interdizione, sempre più vincolante, di ogni libertà di sperimentazione e di ogni ricerca, esercitata dalle istituzioni culturali e dai media, non porta forse a emarginare gli spiriti indipendenti (gli artisti-filosofi nietzschiani) in frange sociali sempre più lontane, sempre più "invisibili"? In altre parole, il caso di Van Gogh, mettendo da parte il suo genio personale, non è diventato emblematico di un dilemma generalizzato? Poco importa che si sia artisti o no, il capitalismo liberale (come il capitalismo di stato) ci costringe a scegliere tra due assurdità: o integrarsi nel sistema commerciale, con il rischio di diventare semplici terminali di computer, oppure di rifiutare d'integrarvi, con il rischio di vedersi condannati all'esilio in un *non-luogo* che non appare neppure sulla carta geografica.

E' un errore grossolano quello di credere che basti una rivolta spontanea, una liberazione libidinale effimera per fare opere artistiche o rivoluzionarie. "Il non importa cosa, non importa come" che ingombra gallerie, musei, librerie, cinema, catene televisive è solo il riflesso parziale di una crisi sociale che si va aggravando. Ci si è sbagliati, riconosciamolo, nel decretare l'abolizione dell'arte col pretesto di abolire il salario e instaurare un'autogestione generalizzata che, d'altronde, si fanno attendere. In mancanza di meglio e fino a nuovo ordine, le arti plastiche, in tutte le forme, la musica, la creazione scientifica costituiscono dei mezzi d'investigazione psichica e dei laboratori sociali *insostituibili*, essenziali alla sopravvivenza intellettuale e fisica dell'esse-

re umano. L'abolizione dell'arte non è più una tendenza rivoluzionaria; al contrario, è diventata una delle tendenze più pericolose della società mercantile. Non dobbiamo più confondere l'attività artistica autentica con la sua utilizzazione capitalistica, né gettare il bambino insieme all'acqua.

Il rumorismo futurista di Giovanni Russolo era un'avanguardia importante nell'epoca in cui fu inventato, ma la musica sintetica industriale, che sfrutta a oltranza il concetto rumorista, non è che un ignobile succedaneo. La musica aleatoria di John Cage (che si riferisce esplicitamente al senso etimologico della parola greca an-arcos, senza capo) può essere considerata come il frutto di un processo di produzione libertaria, non ideologica, in quanto inintenzionale e fluttuante. Il movimento *Fluxus*, scaturito dall'insegnamento di Cage ha esplorato, come indica il suo nome, la fluidità dell'immaginario umano. Si tratta oggi d'inventare una sintesi tra l'aleatorio e la struttura. L'arte informale, inafferrabile, ha fatto il suo tempo.

L'anti-arte Dada fu un *philosophical statement* d'importanza capitale, all'indomani della prima guerra industriale; ma la merce marcia, prodotta in serie, che sfrutta il filone dell'anti-arte o dell'arte concettuale non prolunga affatto l'insurrezione dadaista, al contrario, la censura. L'opposizione tra *arte concettuale* e *arte retinica*, formulata a partire da Marcel Duchamp, è ormai superata. Il problema non si pone più in questi termini. Sarebbe urgente prendere di nuovo in considerazione le nozioni di opera e di contenuto.

Per avviare il dibattito, rievocherò uno dei capolavori indiscutibili della poesia del ventesimo secolo, rimasto, come era prevedibile, praticamente sconosciuto in quanto difficilmente commercializzabile: la *Ur Sonate* di Kurt Schwitters. La qualità senza pari di questo poema ispirato, scaturisce dal fatto che Schwitters ha trasformato e sovrapposto una delle forme più rigide della musica classica, la Sonata, infondendovi la turbolenza della poesia fonetica e della selvatichezza pre-verbale. Schwitters ha operato un rovesciamento dialettico risolvendo vittoriosamente, per la

poesia, il conflitto anarchico tra struttura rigida e contenuto esplosivo, fra organizzazione strutturante e flusso d'ispirazione selvaggia. Vedo e sento, in questa meravigliosa *Ur Sonate*, un tema di meditazione, insieme artistico e politico, di bruciante attualità.

Contrariamente alla maggior parte degli artisti adomesticati, che hanno accettato di conformarsi al proprio ruolo di esecutori castrati, la maggioranza dei dadaisti ha subito, nel corso della loro vita, l'esclusione punitiva, piuttosto che chinare il capo. Benjamin Peret e Kurt Schwitters, per non citarne che alcuni, sono morti in miseria (negli anni Quaranta e Sessanta), qualche anno prima di essere universalmente riconosciuti per quello che erano: dei geni. Il caso dei dadaisti e di un buon numero di surrealisti si complica per il fatto che non hanno mai accettato di limitarsi a una sola tecnica d'espressione, a una sola attività professionale. Erano quasi tutti, contemporaneamente, scultori, poeti, cineasti, *performer*, talvolta musicisti, teorici o attivisti politici. Erano poliformi, policromi e poliglotti, fino al punto di fare letteralmente esplodere le miserabili restrizioni sociali e intellettuali che erano e sono considerate come criteri di normalità. I giovani che oggi avessero la tentazione di seguire l'esempio dei dadaisti, dovrebbero conoscere il prezzo che questa libertà è costata. Nella sua prefazione alla mostra di un altro grande dadaista, Raoul Hausmann, Michel Giroud ha rammentato il prezzo della sua libertà:

«Egli tentò, come i suoi amici dada, in modo peculiare, col proprio corpo e la propria storia personale, di abolire ogni spirito di sistema e di proclamare, con le proprie produzioni, una dispersione volontaria per far esplodere ogni forma di stile, e dunque, di riconoscimento e di sicurezza. In questo senso Hausmann è uno dei rari artisti di questo secolo che sconvolgono le analisi: egli resiste oggi all'assimilazione, a causa dell'impossibilità di una consacrazione pubblica unanime; troppo intricato, troppo diverso, troppo contraddittorio, troppo disperso, troppo troppo perché coinvolto». (*Dadasofia o l'elogio della dispersione*, 1986).

Le difficoltà enormi che devono affrontare e risolvere quelli che cercano di fare arte, senza perciò divenire degli schiavi (e ne abbiamo la testimonianza dai nostri contemporanei in lotta permanente a Tokio, a Milano, a Parigi, a Santiago, a Varsavia, giovani o meno, ignoti o famosi), sono le stesse difficoltà contro cui si è dolorosamente scontrato Raoul Hausmann. E' una menzogna sostenere che la situazione è migliorata; essa si è solo evoluta in direzione di un aumento della complessità e quindi di un aumento delle difficoltà. Ed è perciò che porrò termine a questo embrione di risposta, rievocando un grande precursore della diserzione: Charles Baudelaire.

Il 5 marzo 1852, su una carta da lettera intestata alla Società dei lavoratori uniti, decorata con un disegno di due braccia, con le maniche rimboccate, che si scambiano una stretta di mano fraterna, Baudelaire scriveva a Narcisse Ancelle: «Non mi avete visto alle votazioni; è una decisione personale. *Il 2 dicembre mi ha fisicamente depoliticizzato. Non ci sono più idee generali.* Che l'intera Parigi sia orleanista è un fatto che non mi riguarda. Se avessi votato, non avrei potuto votare che per me stesso. L'avvenire appartiene forse agli uomini *declassati?*»³.

Questo forse, in 136 anni, si è trasformato in certezza.

traduzione di Filippo Trasatti.

3. Parole sottolineate da Baudelaire nel suo manoscritto. Anche se non si aderisce, ed è il mio caso, al narcisismo isolazionista dell'autore di *Phares* che sembra far riferimento all'*Unico e la sua proprietà* di Max Stirner, come non condividere il suo disprezzo per la tragicommedia parlamentarista, in accordo, d'altronde, con la più importante corrente politica moderna, quella degli astensionisti?





67

W. H. R. 1910

Enrico Baj / Arrivano i funzionari ● ●

La fitta rete di musei e l'influenza degli assessorati alla cultura condizionano l'arte che viene a dipendere quasi totalmente dalla struttura pubblica. In questa situazione appassionati, collezionisti e speculatori stanno cedendo il passo ai funzionari. Il mercato, con tutti i suoi aspetti negativi, passa la mano a una struttura altrettanto negativa e che si appoggia a clientele politiche. La validità di un'opera d'arte non viene più decretata dal suo contenuto culturale e nemmeno dal successo commerciale, ma dall'arbitrio di una burocrazia ancora più ottusa dei mercanti. Così vede il futuro, uno dei maggiori pittori contemporanei. Tra le sue opere: la serie dei Generali, dei Robot e le grandi composizioni I funerali dell'anarchico Pinelli, l'Apocalisse. Ma non solo pittore, tra i suoi libri: Fantasia e realtà, con Renato Guttuso (1987), Impariamo la pittura (1985), Patafisica (1982).

Verso la metà del diciannovesimo secolo Gustave Courbet dipinge *I curati al ritorno dal Concilio*. Quest'opera, per il suo acceso contenuto anticlericale, verrà respinta dalla giuria di una grande mostra pubblica. Per spiegare il significato del quadro, Courbet aveva chiesto a un suo amico, il pensatore anarchico Pierre-Joseph Proudhon, un breve

scritto di presentazione. Al posto delle tre o quattro pagine richieste, dice Proudhon, «ne sono venute fuori centosessanta, vale a dire che invece di uno scritto divulgativo, avrò fatto un trattato». Il trattato *Del principio dell'arte e della sua destinazione sociale*, viene pubblicato postumo nel 1865 e costituisce uno dei primi saggi attorno a quei problemi, dopo le famose tesi di Friedrich Hegel a proposito della morte dell'arte.

I pittori che volevano rinnovare l'arte cominciarono, proprio in Francia verso la metà dell'Ottocento, a sconvolgere gli ormai stanchi soggetti aulici, retorici e celebrativi. Al posto delle vecchie tematiche proponevano, come Courbet, la rappresentazione di visioni attuali, popolari e borghesi, ove emergesse una nuova realtà sociale e culturale: quella della gente, senza tanti re, senza imperatori, senza guerrieri. L'attenzione dell'artista non era più diretta verso la celebrazione del potere, ma piuttosto veniva attratta dalla ricerca di una libertà espressiva. All'inizio si trattò di liberare il soggetto, cioè di scegliersi liberamente un modello, anziché obbedire agli ordini del committente. Poi fu questione di liberare l'opera dalle tecniche e dalle forme convenzionali. Messisi su questa strada i pittori che miravano a una grande indipendenza creativa, si trovarono a essere i naturali alleati di tutti gli spiriti libertari. Non sarà più il principe o il papa a richiedere un ritratto o un soggetto celebrativo: spetterà d'ora in poi all'artista scegliersi il suo soggetto.

Tra i primi a subire, anche in campo politico e sociale, l'attrazione per le idee libertarie, emerge la figura del pittore George Seurat (1859-1891). Scomparso lui sarà Paul Signac (1863-1935) a ereditarne sia la ricerca artistica basata sulla scomposizione della luce (*pointillisme*), sia l'abbinamento degli ideali artistici a quelli anarchici. Nel 1888, sul periodico *Le Revolté*, Signac preciserà a chiare lettere che l'impegno sociale dell'artista non ha nulla a che fare con la rappresentazione propagandistica di idee politiche. «Sarebbe un errore, nel quale è caduto anche Proudhon, esigere sistematicamente una tendenza socialista precisa nell'opera d'arte...

Pittore anarchico non è colui che darà immagini anarchiche, ma colui che, senza ansia di lucro, senza desiderio di ricompensa, lotterà con tutte le sue forze di individuo libero contro le convenzioni borghesi e ufficiali». Il pensiero di Signac è chiarissimo: se l'arte moderna è un atto di libertà creatrice, come potrebbe la stessa venir piegata alle necessità di propagande politiche e ideologiche? Può una motivazione sociale giustificare la regressione dell'arte verso nuove forme di conformismo, non più borghese, bensì populista e demagogico? Eppure molti artisti, che spesso sono proprio quelli di successo, anche ora, anche dopo Hitler e Stalin, che sempre pretesero opere raffiguranti le loro imprese delinquenziali, molti artisti, dicevamo, continuarono e continuano a far pittura di propaganda.

Il nesso tra rappresentazione e celebrazione è talvolta sottile, quasi celato o mascherato da altre istanze. Eppure è indubbio che anche la Pop-art, perduta una certa ironia iniziale di matrice neo-dada, si rivela oggi quale arte di propaganda. Non è difficile infatti scorgervi una monumentalizzazione celebrativa dell'*American way of life*, della società dei consumi, della Coca-cola, delle Marilyn e dello *star system*, del fumetto gigante, della sedia elettrica, giù giù sino al non tanto metaforico avvio che possiamo identificare con quella grande bandiera americana dipinta negli anni cinquanta da Jasper Johns. Detta bandiera venne collocata alla Casa Bianca dietro alla scrivania del presidente John Kennedy. Ma torniamo all'arte libera. Altro divisionista anarchico fu Maximilien Luce (1858-1941) e, sempre nell'ambito del post-impressionismo, Camille Pissarro (1830-1903). L'eredità libertaria di Pissarro passerà a Francis Picabia, che ne fu grande estimatore in gioventù: al punto che si parla di un "periodo Pissarro" per le opere di Picabia databili tra il 1902 e il 1905. Picabia in arte è la affermazione di libertà assoluta applicata a comportamenti creativi. Guadagna ed è famoso con una pittura post-impressionista influenzata, oltre che da Pissarro, da Alfred Sisley. Abbandona i modi impressionistici e ti inventa l'astrattismo, allo

stesso tempo di Wassili Kandinskij (1909). Poi dipinge opere che preludono al suo "periodo meccanico" (1913, anno dell'Armory Show), che è uno straordinario momento di invenzione formale e di ironizzazione anticipata del mito meccanico. In seguito inventa i "mostri", le " trasparenze", la pittura kitsch, l'informale, e così via sino alla fine. Non è certo la riuscita e il guadagno che egli persegue, anzi non appena si profila una affermazione commerciale di questa o quella maniera, egli si affretta a fare altro, a inventare nuove forme. Per molti aspetti possiamo dunque considerare l'opera di Picabia come la più efficace rappresentazione delle affinità correnti tra arte moderna e anarchia. Con Picabia il rimando a Dada è d'obbligo: «Noi siamo per la libertà, basta con le accademie cubiste e futuriste. Io sono contro tutti i sistemi, salvo quello di non aver sistemi... Per l'abolizione di ogni equazione e di ogni gerarchia sociale di valori stabiliti tra i servi, che sono tra noi servi, e dada. Libertà: Dada, Dada, Dada, urlio di colori inerespanti, incontro di tutti i contrari e di tutte le contraddizioni, di ogni motivo grottesco, di ogni incoerenza: la vita». È Tristan Tzara che nel 1919, tutto preso dall'esaltazione di quel nuovo fondamentale movimento, ne declama le istanze ideologiche. È un grido di libertà contro le gerarchie sociali; contro la retorica, contro il conformismo; contro le ipocrisie delle servili celebrazioni. Sembra, anzi è un manifesto anarchico. È la voce di Dada, gran vento liberatore e rigeneratore dell'arte. È una denuncia che mette in crisi gli stessi massimi sistemi del modernismo di allora, quali cubismo e futurismo, già divenuti, nel 1919, una nuova sorta di accademismo.

Agli inizi del nostro secolo, in Germania, il gruppo Die Brücke, formatosi a Dresda nel 1905, con grande forza si era inserito nel contesto delle tendenze espressioniste europee, e si proponeva di «attirare a sé tutti gli elementi e i fermenti rivoluzionari». Voleva essere un ponte, come lo indica la parola, verso la libertà. Die Brücke, che resta il principale movimento espressionista del secolo, si costituì in comunità

anarchico-artistica, in seno alla quale ciascuno espresse liberamente la propria personalità.

Il futurismo degli inizi, quello del 1909 e non quello più tardo criticato da Tzara, simpatizzò per le idee libertarie, in specie con Umberto Boccioni e con Carlo Carrà, autore del dipinto *I funerali dell'anarchico Galli*. Sappiamo come finì quel movimento: a dare cioè al fascismo un avallo e una giustificazione di avanguardia e di giovanile dinamismo, buoni per spingere l'Italia in guerra. Il flusso dello spirito libertario e anarchico ha permeato quasi tutti i movimenti moderni. Naturalmente fanno eccezione quei movimenti e quegli artisti che hanno considerato l'arte come una sorta di volontario isolamento e fuga dal mondo.

Recentemente Jasper Johns, emblematica figura della nostra arte attuale, intervistato a Venezia dove nel giugno del 1988 vinceva il grande premio internazionale della Biennale, dichiarava che per lui non esistevano veri e propri movimenti d'arte, ai quali si considerava estraneo: a suo avviso anche la Pop-art era stato un gruppo messo insieme dai mercanti, senza alcuna ideologia. Abbiamo già notato come questo movimento abbia in realtà rappresentato una forte ideologia, non artistica, ma nazional-propagandistica, giungendo proprio con Johns alla rappresentazione del simbolo dell'America: la sua bandiera. Interrogato sulle altissime quotazioni dei suoi quadri, che proprio allora avevano superati i cinque miliardi, Johns ha risposto che il valore delle opere d'arte è una questione che riguarda la società e che lui non è al corrente dei fatti sociali, che non lo riguardano. All'opposto di Johns, Pablo Picasso si interessava a quel che succedeva. Prese una durissima posizione contro la dittatura del generale Franco; partecipò alla vita politica; compose, con *Guernica*, una potente denuncia, anche a livello di comunicazione di massa, del primo bombardamento aereo compiuto dai nazisti contro la popolazione inerme nel 1937.

Gli sviluppi dell'arte, a partire dagli anni Settanta, destano non poche perplessità. Con la fondazione a Parigi del

Centro Pompidou, con la creazione negli Stati Uniti e in Germania e altrove di una fittissima rete di musei d'arte contemporanea; con l'abnorme espansione in Italia degli assessorati municipali alla cultura, l'arte viene condizionata pressochè totalmente dalla struttura pubblica. L'iniziativa privata cede il passo ai funzionari. Non saranno più gli appassionati, collezionisti, i galleristi e gli speculatori che cercheranno di scoprire nuovi talenti e nuove tendenze: tutte queste figure verranno soppiantate da direttori e curatori di musei, da assessori e amministratori di strutture espositive. Queste persone, spesso collegate tra loro a livello internazionale, determineranno le fortune di questo o di quell'artista, fortune precedentemente decise a tavolino. Il pubblico accorre numeroso alle mostre, perché così si usa, perché l'arte è *status symbol* che dà promozione sociale e culturale e ha sostituito un po' quella che una volta era la pelliccia di visone per la moglie del bottegaio. Eppure il pubblico è separato dall'arte, oggi più che mai. La spiegazione è semplice quanto l'uovo di Colombo. Come l'anarchia non può e non deve essere confusa con l'abuso, con la licenza, col caos, così la libertà dell'arte non può tramutarsi in arbitrio. L'arbitrio non è spiegabile, non è comunicabile. Lo si può solo imporre con la sopraffazione. E' proprio questo il rischio dell'arte attuale, è quel suo venir accreditata non dalla cultura ma dalla struttura pubblica, dai suoi funzionari e dalle pressioni politiche e burocratiche.

I direttori dei principali musei contemporanei da qualche tempo hanno una concezione dell'arte intesa non più come realizzazione di un'opera, ma piuttosto come ambientazione, come installazione, insomma come arredo. Ne è derivato lo spostamento delle arti maggiori verso soluzioni legate al gusto del momento, all'effetto moda e al design. Gran parte della nuova arte minimale non è altro che l'enfatizzazione di un design privo di ogni funzione. Non va dimenticato infatti che le ragioni del design consistono nel dare forma estetica al prodotto industriale e agli oggetti d'uso.

Con sofisticate ambientazioni, spesso basate sul contra-

sto tra l'effimero del presente e l'aulica armonia di ambienti classici, e con sapienti illuminazioni, si possono certo ricavare effetti seducenti, che a nostro avviso appartengono piuttosto alla scenografia che non all'arte del dipingere e dello scolpire. All'interno di queste ambientazioni viene collocato di tutto, con una retorica e una presunzione sfacciate. Questo tutto, che è un nulla, viene spiegato e commentato dalle indecifrabili presentazioni contenute nei cataloghi. Trattasi di scritti incomprensibili, la cui cripticità ovviamente serve da mimetizzazione del vuoto, come nei sacri misteri. In questa situazione di arbitrio, al Castello di Rivoli (Torino) abbiamo visto esposte decine di bombole di gas liquido, munite di cannello di accensione e sputanti fuoco puzzolente verso gli stucchi, le nervature e le magnifiche volte settecentesche di Filippo Juvara. A Varese, nelle scuderie pure settecentesche dei conti Panza di Biumo, un enorme tubo di ferro del peso di parecchie tonnellate, lungo una quindicina di metri, attraversa un ambiente arbitrariamente stravolto da quell'inutile ingombro. Artisti come Giovanni Anselmo, Giovanni Pennone e Tony Craig continuano a esporre grosse pietre "artisticamente" disposte, oppure umiliano la vegetazione e l'agricoltura e la botanica, tramutandole in falsi alberi, false patate e false barbabietole, il tutto fuso in bronzo come nei cimiteri, e come abbiamo potuto "ammirare" alle Biennali veneziane del 1986 e del 1988. Su questa stessa via di falsificazione, altri "artisti", distribuendo piccole querce da rimboschimento o esibendo fascine e foglie secche miste a scritte al neon, pretendono di fare dell'arte povera in difesa della natura. In realtà si tratta di falsa ecologia da salotto, contrabbandata persino per "scultura sociale" (Joseph Beuys).

Richard Long è divenuto celebre disponendo sassi per terra; Richard Serra per aver eretto (a New York, nella Federal Plaza) un muro di ferro che divide la piazza in due, con grave disagio dei cittadini. Dennis Oppenheim per sconvolgere "artisticamente" campi già arati per la semina. Tutte queste operazioni fanno da cornice al sistematico

degrado e alla continua spoliazione dell'habitat. L'arte quindi da portatrice di libertà creativa e da fautrice di bellezza inattesa, viene utilizzata, anche a livello pubblico, per contrabbandare e nascondere le più basse operazioni di corruzione ambientale. E' tipico il caso di Jannis Kounellis che alla Biennale di Venezia del 1988 ha esposto centoventi sacchi di carbone raggruppati a sei a sei, collocandoli in alto tutt'attorno alla sua sala. Il critico Giuliano Briganti, dopo aver giudicato negativamente (su *La Repubblica* del 29 giugno) tutta quanta la manifestazione, giunto in presenza dei sacchi di carbone, si incanta e lascia pindaricamente volare la sua immaginazione. Trova che quei fagotti di carbone, ritmati nella loro disposizione, rimandano alla grazia e alla classica solennità del colonnato di un tempio greco periptero. Non pago di tanta fantasia, Briganti passa poi a evocare le forze celate nelle viscere della terra e il calore e il fuoco promanante da quel nero minerale. Un sacco di carbone un tempo era il regalo minacciato ai bambini cattivi; ma se lui, Briganti, ci vede quel che ci vede, vuol proprio dire, come soleva affermare Marcel Duchamp, che è in realtà lo spettatore che fa l'opera.

Di fronte a queste manifestazioni dell'arbitrio più ottuso, il pubblico, l'appassionato, il collezionista, l'uomo di cultura si trovano in una posizione di sempre maggiore alienazione dall'arte e dalla sua fruizione, ancorchè le folle di visitatori di mostre sembrino indicare il contrario. Al di fuori delle grandi mostre storiche e retrospettive che pure si fanno, la massa degli spettatori assiste e partecipa a manifestazioni d'arte attuale intese sempre più come spettacolarizzazione e glorificazione dell'effimero. Le opere che prima abbiamo esemplificato, e che spesso si risolvono, lo ripetiamo, in una sistematica distruzione del territorio, come la cementificazione di Gibellina compiuta da Alberti Burri o la plastificazione di isolette, coste e vallate messa in atto da Christo, nulla hanno a che fare con l'amore per l'arte e con il collezionismo. Di fatto la più parte delle opere degli artisti approvati e sostenuti dal sistema è di dimensioni enormi. I quadri,

benché dipinti su tela e su telai e non ancorati quali affreschi alle mura d'una basilica, sono talmente (e inutilmente) grandi da non entrare in nessun edificio o abitazione privata, per quanto vasta essa sia.

Queste opere possono solo entrare in quegli "inceneritori della cultura" che sono il Beaubourg-Pompidou e i musei a questo assimilabili. La definizione è di Jean Baudrillard.



Marc Le Bot / L'arte mediatica



Il potere non si presenta più come fondato sulla giustizia o sulla violenza, ma su una cultura universale. E questa cultura non è altro che comunicazione di massa che si nutre di continue innovazioni per stupire i consumatori di immagini. Con lucidità, l'autore, docente di storia dell'arte all'Università di Parigi, traccia un quadro dei modelli stereotipati o effimeri della comunicazione fattasi arte. Tra le sue opere: Autres fragments de langue (1987), Images du corps (1986), L'oeil du peintre (1982).

Nonostante l'assunto di Paul Cézanne e la sua dubbia interpretazione, non esiste "verità in pittura". Le scienze, i saperi, sono veri e dimostrano la propria verità attraverso l'efficacia tecnica. La verità di un sapere consiste nella capacità di far predominare il pensiero sul reale. L'arte non è né vera né falsa. Lo specifico del pensiero artistico è di disorientare i saperi e le potenze del sapere. Gli artifici artistici che attirano l'attenzione sulla lingua che parliamo adempiono a questo scopo: distogliendo l'attenzione dal senso vero stabilito dalle scienze, la distaccano dalla loro potenza tecnica. Cosa resta a chi si distoglie dal senso che si dà alle cose reali e dal dominio che così si esercita su di esse? Cosa resta da pensare al pensiero dell'arte?

Resta il pensiero della presenza del reale, del reale come presenza enigmatica. Il pensiero dell'arte è l'esperienza dell'alterità enigmatica di ogni reale che sia l'oggetto di un pensiero. L'arte, poiché estranea al senso che si dà alle cose, è dunque derisoria? Deriva dalla festa, dove i valori si invertono, per deriderli? E una logica ludica, è fatalmente portata al divertimento? Cosa sono dunque molte pretese manifestazioni artistiche: spettacoli da baraccone, cianfruglie?

Nel disordine attuale dell'arte, lo specifico del pensiero artistico (questo effetto di presenza rispetto al reale) viene ancora tenuto in considerazione? Qualunque cosa, senza esclusioni, può quindi essere considerata opera d'arte, purché porti il marchio o la firma di un preteso artista, poiché opere e artisti sono riconosciuti tali per la loro capacità di essere oggetto di informazioni date dai *media*? Marcel Duchamp firma un orinatoio. Ben Vauthier "firma Dio, firma tutto". Daniel Buren contraddistingue, dice, per mezzo della sua firma, le proprie tele esposte all'interno del museo dalle tele che ricoprono un capannone nel cortile del Louvre. Non avendo avuto l'autorizzazione a firmare un locale pieno di immondizie, Yves Klein firma una galleria vuota. Christian Boltanski espone, sotto la propria firma, l'inventario degli "oggetti appartenuti ad una donna di Bois-Colombes", morta senza eredi. L'Artista Geniale è di per se stesso l'istanza di legittimazione che, come dice giustamente la sociologia culturale, costituisce l'opera in "valore". Questi venditori di almanacchi e giocolieri non si definiscono più pittori. Pochi osano dirsi decoratori, prestigiatori da fiera, sacerdoti di religioni senza dio ma non senza cerimonie, come Joseph Beyus, che si definisce "sciamano". Incollatori di pezzettini di carta, annodatori di cordicelle, scultori di zollette di zucchero, gente che colleziona strane cose; tutti si dicono artisti. Non si tratta di mettere in discussione l'intelligenza, né il cinismo, che certamente ha i suoi pregi. Di quelli che possiedono queste qualità a un livello tanto elevato, Nicolas Poussin avrebbe giustamente potuto dire

quello che a torto disse di Caravaggio: questi uomini sono venuti per distruggere la pittura.

Il fine del lavoro della pittura, del lavoro dell'arte, a loro non interessa, perché hanno uno scopo totalmente diverso. La derisione cinica, le stravaganze, l'originalità imbecille, meritano molto interesse. Decidere di mettere in gioco queste pratiche dello spirito contro il pensiero artistico è una questione politica. E ciò non tocca soltanto gli artisti tenuti in conto dai *media*, tutt'altro. Marcel Duchamp si mise a collezionare cose di interesse artistico pari al suo orinatoio, inventò simpatici paradossi, insolenti e intelligenti; enunciò in tal modo alcune profonde verità sulle istituzioni artistiche, ma certo non sui fini ultimi dell'arte.

Anche Daniel Buren dice oggi delle verità che per qualcuno sono difficili da capire, ma che lui si affretta peraltro a pervertire: nota giustamente che i *Limiti critici* (*Les limites critiques*, Lambert, Parigi, 1970) dell'arte istituiscono un oggetto in quanto opera d'arte; ma oggi organizza una retrospettiva di queste notazioni critiche intese come sue opere d'arte.

Ben Vauthier dice: «tutto è arte». Ed è anche vero, da un certo punto di vista. L'effetto d'arte infatti si riscontra in tutti i comportamenti umani, spesso e a giusto titolo come festa e gioia. L'opera d'arte si distingue nonostante ciò dai suoi succedanei del "tutto e dappertutto", dalle cianfrusaglie. Il suo effetto si perverte se essa stessa non si distingue per mezzo di una ambivalenza che le è essenziale: l'arte non è ridicibile alla festa, al divertimento; l'incontro del reale è segnato contemporaneamente dalla meraviglia e dall'angoscia, sempre, e l'arte lo dimostra nelle sue opere. Il confuso, l'eteroclitico, l'esaltazione indifferente di qualsiasi cosa, l'inebetirsi davanti all'insolito hanno trovato spazio nell'arte da quando la storia, una volta di più, ha privato il pensiero artistico delle basi che lei stessa le aveva fornito. L'arte, agente fra altri della propria storia, ha mandato in rovina il senso e i valori che le erano propri, da poco, nel pensiero umanista. Holderlin allora dice che sopravvengono «la peste

e la deregolamentazione del senso»; che «il Dio e l'uomo... si parlano nel volto che tutto oblia dell'infedeltà», che al pensiero non resta «altro che le condizioni di spazio e di tempo». Ciò che dice Holderlin è vero in tutti i tempi e per tutte le arti. I saperi si raffrontano al tutto che è il reale per la pratica concreta dei saperi. L'arte riconduce a quel nulla che sono le condizioni formali (spazio e tempo) del pensiero.

Da quando Holderlin ha evidenziato la deregolamentazione e l'infedeltà che portano alla catastrofe, si sono andate formando un'altra cultura e un'altra civiltà. Capita che la si definisca «la civiltà dell'immagine» (Enrico Fulchignoni). L'arte delle immagini sarebbe il primo effetto in questo cambiamento di cultura. L'invenzione recente di nuove immagini, permessa dall'uso di nuove tecnologie, sarebbe divenuto il maggior indice, ovvero il sintomo, di un altro modo di pensare lo spazio e il tempo.

In realtà tutte le arti vengono messe in causa così come tutto ciò che si definisce "cultura".

Il cambiamento che il destino attuale produce sulle immagini sarebbe un indice o un sintomo appariscente, che può essere ricondotto al suo significato politico.

Il tessuto delle istituzioni politiche si sfilaccia, è pieno di strappi. Non assicura più alle comunità una coesione sufficiente. Una nuova economia dei poteri e delle ricchezze vuole che gli scambi si operino velocemente e che divengano universali. Le istituzioni politiche stabili sono spesso d'ostacolo. O meglio, rivendicando la propria precisione tendono a una perennità immobile; oppure la loro ferocia, che le rende durevoli, comporta automaticamente degli ostacoli alla rapidità e all'universalità degli scambi.

Le immagini sono state la bibbia degli illetterati. Meglio delle parole esse divulgano oggi velocemente e dovunque grazie ai media i modelli di trasformazione, di velocità e di ubiquità per mezzo dei quali la nuova strategia dei poteri tende a darsi una descrizione formale e ad elogiarsi. Meglio ancora dell'iconografia di massa, le nuove immagini (immagini numeriche, immagini di sintesi) e il loro trattamento

tecnico esibiscono formalmente la logica sociale nel suo mettersi in opera. Le immagini di ogni tipo (che siano concepite come uniche o in serie) non formano né al proprio interno né tra di loro un tessuto che riesca a tenere insieme le proprie fibre. Meglio ancora che nel testo scritto, o nella musica, i loro elementi e ciascuna di esse in quanto elemento di un più vasto insieme, si prestano a varie combinazioni e si inseriscono in una discontinuità di spazio e di tempo. E meglio della musica si caricano di informazioni.

Le immagini nuove circolano più facilmente delle altre e subiscono anche anamorfofi costanti nella *comunicazione mediatica*, i cui stessi circuiti sono sottoposti a continue modificazioni. La circolazione tecnica di elementi seriali in combinazioni variabili su reti con circuiti che si modificano, permette che un'ingunzione induca in modo rapido una reazione conforme alle esigenze del sistema. La reazione si servirà necessariamente degli stessi termini elementari; il programma stesso le imporrà le proprie combinazioni; sarà sottoposta alla stessa esigenza di velocità. Tutti dati che, assieme, dirigono tecnicamente il sistema.

Il sistema non si richiama al dialogo, non accetta la singola contestazione: mette in atto delle interazioni. L'esercizio dei poteri si fonda sulla capacità di controllare le informazioni utili e i mezzi della loro comunicazione. Tende a ridurre il lavoro del pensiero e le sue opere all'elaborazione delle sole informazioni che possano essere veicolate dalle tecniche che ha concepito. Tende a eliminare il lavoro e le opere che possano stabilire con il reale un rapporto diverso da quello di utilità.

Il rapporto sociale, idealmente, si trasforma in modo che tutto possa comunicare con tutto; che la comunicazione di dati o informazioni si compia ovunque e velocemente; che ai dialoghi si sostituisca l'interattività permessa dal sistema; che esseri e cose, ai vari livelli, divengano nodi e ripetitori della comunicazione.

I termini di cultura e comunicazione formano un sintagma fossilizzatosi nel linguaggio politico. L'utilità propria

dell'arte delle immagini mediatiche consiste nel fatto di pubblicare, nel corso di spettacoli e feste, il modello comunicazionale imposto dal potere.

Il potere, in tutti i suoi aspetti, cessa di volersi considerare fondato sulla giustizia o sul suo contrario, la violenza. Il suo progetto è quello di appoggiarsi a una cultura universale. La cultura mediatica, l'arte di massa, fondano la cultura come comunicazione di modelli di comportamento e valorizzano la comunicazione come cultura.

Lo scambio comunicazionale diviene esso stesso modello. Comunica di tutto, col pretesto di un'arte per tutti. Il suo fine è di imporre la comunicazione come cultura, come legame sociale. Desidera in questo modo mettere fine alle differenze che nascono nel quadro delle istituzioni politiche e nuociono al funzionamento della nuova economia del potere. Per mettere fine alle controversie, annulla le differenze. Questo annullamento è voluto. Vuole togliere valore alle opere nelle quali si riflette il pensiero, nelle quali l'annullamento si confronta con se stesso, dove il sé si raffronta all'altro in ciò che l'altro ha di irriducibilmente diverso.

La mediatizzazione di una cultura, l'istituzione di una pretesa arte di massa, portano a perversioni dello spirito. I livelli di comunicazione fanno assegnamento sulla produzione di novità. La novità è considerata evento artistico. Più ampiamente e velocemente si diffonde, più si amplifica. Per una terribile incongruenza del pensiero, ciò viene definito: creare l'evento. Una terribile falsificazione del senso delle parole fa in modo che si pensi che non può esistere nessun evento che non sia calcolabile. Che, insomma, non esista nessun evento reale.

L'effetto artistico è, per eccellenza, ciò che non deriva da innovazioni calcolate. Né innovazione né calcolo sono termini adatti per pensare gli effetti mentali prodotti dal pensiero dell'arte. L'evento artistico è incalcolabile, imprevedibile. Non è possibile crearlo. Avviene. E in più non è mai nuovo nel suo prodursi: le stesse opere da millenni lo ripropongono sempre e tutte producono lo stesso evento. Mentre una

novità accade nel tempo, come un momento del tempo, l'evento artistico è fuori dal tempo, è una sospensione del tempo.

L'effetto artistico non è prevedibile. Non è neppure deducibile, a cose fatte, dalle condizioni dalle quali ha tratto origine. Non segue uno specifico corso delle cose, né un particolare senso. Il senso è e non è mai altro che il senso della storia: descrive ciò che segue il corso del tempo.

L'arte, secondo Holderlin, è l'effetto di una catastrofe del senso. E', ancora una volta, il sorgere di una singolarità che crea una rottura e che sospende il corso del tempo.

Diversi poeti, dopo Holderlin, hanno ripreso questo pensiero: realmente ogni arte lavora alla catastrofe del senso che ogni realtà riceve dalla propria storia; ogni arte lavora per fare in modo che possa accadere, per fortuna o per caso, l'evento atemporale di un incontro singolare con un reale singolare.

Dice René Char: «Sorta prima del proprio senso, una parola ci sveglia, ci prodiga la chiarezza del giorno, una parola che non ha sognato». Questo enunciato ha un senso? Che ora è nel tempo della poesia se accade che il giorno si levi non importa dove né quando?

L'evento mediatico si trasmette dovunque e velocemente. Essendogli proprie la velocità e l'ubiquità, gli è necessario che qualcosa avvenga ad ogni istante. Ma cosa può accadere se ciò avviene senza interruzione e in tutti i luoghi nello stesso tempo? Se tutto, non importa cosa, fa evento artistico dal momento che, per quanto riguarda l'arte mediatica, è arte ciò che fa evento?

Un evento mediatico è un cambiamento calcolato oppure un incidente nello svolgersi delle strategie sociali, nello svolgersi delle quotidianità. Ha a che fare, in entrambi i casi, con ciò che si controlla o che non si riesce a controllare nel corso delle cose.

Il pensiero dell'arte non ha nulla a che fare con il controllo che il pensiero esercita o meno sul reale. L'evento, nell'arte, è un effetto della presenza nei confronti del reale. L'arte lo

effettua nel corso del suo lavoro sulla materia della propria lingua: la catastrofe, il crollo del senso permettono questo incontro insensato.

Il lavoro dell'arte porta, per mezzo dei propri artifici, a prendere contatto col corpo materiale della propria lingua. Fa di questa lingua, della quale esalta le qualità formali, una lingua altra, inusuale. Attraverso l'arte che tutto chiama reale, ogni realtà è esaltata nella propria alterità enigmatica, nella sua presenza insensata. L'evento di questo effetto di presenza di tutta la realtà, come realtà di gloria, di fronte al pensiero, è l'evento artistico.

Una pretesa arte opera attraverso cambiamenti tattici nell'uso della propria lingua artistica al fine di porsi come nuova; procede a insoliti aggiustamenti dei dati che offrono, elaborandole, sia le arti anteriori che le cose tratte dalla quotidianità. Questa è un'arte mediatica.

Non è arte. Non è altro che quel tipo di novità tattica in cui i pezzi dello stesso gioco si dispongono in maniera diversa. Questa arte si vanta delle proprie idee nuove. A giusto titolo: le sue idee sono sempre nuove, a volte sinistre, a volte strane. Ignora l'essenziale, che d'altronde si può esprimere in due parole: Paul Valéry ci ricorda, dopo e insieme ad altri, che una poesia non si scrive con delle idee, ma con delle parole.

L'arte mediatica e i suoi giochi strategici hanno un'esistenza effimera: le loro mosse nel gioco del linguaggio, i loro eventi sono solo novità prodotte una dopo l'altra. Si producono così comunemente, in ogni luogo. Anche l'arte mediatica pensa per luoghi comuni, per stereotipi.

L'evento artistico è assolutamente singolare. È l'evento della singolarità stessa, l'incontro che provoca, quando rompe il corso del senso e del tempo, è ancora una volta quello dell'altro, e quello del sé in quanto altro. All'estremo dell'esperienza artistica si realizza ciò che dice Rimbaud: «Lo è un altro».

L'evento mediatico, creato incessantemente, è effimero, mentre l'evento artistico è fatto per durare in eterno. Lo

stesso vale per l'effetto d'arte. L'arte è veramente immortale, provoca tra un tu e un io lo stesso evento del loro incontro sempre in maniera nuova.

Quell'incontro li cambia. La stessa opera fa, ogni volta di nuovo, di te, un altro te per un altro me.

L'evento mediatico è qualunque cosa insolita che accade nel corso previsto delle cose: o, al contrario, è la ripetizione attesa, rassicurante, degli stereotipi. In entrambi i casi l'effetto è lo stesso: la ripetizione del simile o del differente è fatta per provocare indifferenza.

Ripetitiva ed effimera, l'arte mediatica è, contraddittoriamente, l'evento della ripetizione. Questo è il suo evento, e istituisce il suo regno.

La funzione della comunicazione artistica nell'attuale strategia dei poteri, dal momento in cui questa strategia si fonda sulla mobilità delle cose, degli esseri, dei pensieri, è la ripetizione dei modelli di pensiero e di comportamento con al primo posto la stereotipia e l'effimero.

Questa nuova forma di relazioni non mette in discussione il principio di causalità temporale sul quale si fonda il pensiero della storia e di tutte le scienze, che d'altronde le opere d'arte non hanno mai cessato di contraddire dai tempi delle pitture preistoriche nelle caverne. Certo, anch'essa cessa di pensare il corso delle cose secondo il vettore unidimensionale, che unisce un principio a un fine, come pensava la storia tradizionale. Ma non riesce a concepire, come succede peraltro oggi nella nuova storia che si va formando, dei modelli di lettura capaci di comprendere un sapere del tempo che si prenda carico delle proprie incertezze e del proprio carattere composito così pure come delle esperienze di a-temporalità che contraddistinguono il pensiero artistico e fanno giustamente dire che le sue opere sono immortali. L'arte mediatica diffonde un modello in forma di rete che ingarbuglia le proprie direzioni per ottenere, più o meno coscientemente, degli effetti, politicamente utili, di indifferenza. Questa pretesa arte si fa l'agente di quella corrente di idee detta post moderna delle sperimentazioni del caso, dei

collegamenti di tutto con tutto, del bricolage innovativo, della derisione ludica, cosciente o meno di essere derisoria. Entrambi gli atteggiamenti si riducono a uno solo. Ed è mettere tutto in comunicazione con tutto.

Ma a pochi interessa il fatto che cultura e comunicazione, uniti per mezzo del vocabolario politico, non siano divenuti altro che sinonimi.

traduzione di Franco Buncuga





Arturo Schwarz / *La creatività e il mercante* ● ●

La sudditanza del critico d'arte agli interessi del circuito commerciale è enorme. Al critico, anello debole e spesso culturalmente impreparato, si chiede infatti di collaborare attivamente per mantenere in vita il ritmo frenetico delle mode artistiche. Ed è proprio dalla degenerazione di movimento in moda, che si coglie il senso della crisi attuale. La produzione artistica non nasce più, salvo rare eccezioni, da esigenze di reale rinnovamento, ma dalla necessità di dover creare bisogni artificiali, così come accade nella produzione di beni per la società consumistica. Questo è l'atto d'accusa di un noto critico d'arte. Tra le sue opere: Anarchia e creatività (1981), L'immaginazione alchemica (1980), L'arte dell'amore in India e Nepal (1980), Man Ray il rigore dell'immaginazione (1977), Almanacco Dada (1976).

I problemi connessi con l'attività creativa dell'artista o del critico d'arte rientrano nel quadro di un dibattito che, da Michail Bakunin e Karl Marx, ha coinvolto sia la sinistra libertaria che quella autoritaria. Che tipo di rapporto deve esistere tra potere e produttore di cultura, tra politico e creatore, o ancora tra arte e rivoluzione? Piuttosto che

riprendere una questione ampiamente discussa, e sulla quale mi sono già dilungato altrove, vorrei ridurre questa problematica generale ad alcuni temi specifici, e precisamente soffermarmi sull'impegno e le prospettive del critico, le difficoltà che gli si presentano, i condizionamenti che deve superare se vuole esercitare il suo ruolo in libertà.

Dovremmo esigere dal critico, oltre che una solida preparazione professionale, anche una salda cultura politica per metterlo in condizione di meglio contrastare la politica culturale dominante? Vorremmo che si impegnasse nello sviluppare una cultura rivoluzionaria per contribuire a realizzare una autentica rivoluzione culturale a livello individuale, presupposto per una presa di coscienza collettiva? Certamente. Ma qual è la situazione determinata dal contesto storico e sociale che viviamo?

Non credo sia necessario ricordare di quanta poca considerazione goda l'intellettuale nella nostra società e nei regimi totalitari di destra o sinistra. Ovunque, per sopravvivere, e salvo rare eccezioni che confermano la regola, egli non è altro che l'apologeta del sistema. Nel caso del critico d'arte la sudditanza è raddoppiata perché egli deve anche obbedire agli imperativi del mercato d'arte dominato dagli interessi di una eterogenea coalizione di mercanti, direttori di musei, collezionisti che condizionano pesantemente la sua attività. Naturalmente la situazione è più complessa di come enunciata ora. Bisogna tenere presente una serie di fattori che possono diventare altrettanto determinanti, quali la genialità di alcuni critici, l'aggressività di certi gruppi mercantili, la carica eversiva di una determinata produzione artistica.

Il fatto che il critico d'arte goda di così scarsa considerazione determina una situazione paradossale. I collaboratori della maggior parte dei quotidiani e periodici hanno, nel migliore dei casi, una scarsissima preparazione professionale. Il più delle volte la critica d'arte è affidata al più giovane giornalista di cronaca che per assolvere il suo compito si limita a parafrasare i testi delle prefazioni o a "rubare la

recensione" intervistando l'artista o il critico che lo ha presentato in catalogo.

Il panorama di estrema indigenza non cambia anche quando alcuni quotidiani e periodici a diffusione nazionale si valgono della collaborazione di critici preparati. La critica d'arte, in Italia come altrove, è a un livello così basso perché la superficialità del critico è un'esigenza del sistema: è più facile condizionare la reazione di colui che, messo in condizione di inferiorità dalla propria ignoranza, non oserà contestare ciò che il momento speculativo desidera valorizzare. La produzione industriale si regge su bisogni artificiosamente provocati che caratterizzano la società del consumo. Il mercato dell'arte non sfugge a questa dinamica. Mentre nella prima metà del secolo i movimenti artistici furono motivati da una complessa costellazione di ragioni estetiche morali o sociali, e di conseguenza furono poco numerosi, ora sono le esigenze della società del consumo a determinare la loro nascita. Ma più che di movimenti dovremmo parlare, nella maggioranza dei casi, di mode. Come tutte le mode, anche queste si susseguono a un ritmo frenetico. Ritmo che risponde pienamente agli interessi della trilogia mercante-critico-direttore di museo.

La velocità con la quale un artista passa dall'ignoto al successo per poi ricadere nell'oblio trova tutti consenzienti salvo, evidentemente, il diretto protagonista. Il mercante vede assicurata la continuità della domanda, il critico la conferma del suo ruolo, il direttore di museo l'affermazione della sua funzione. Il meccanismo del processo che porta a questo triplice risultato è assai elementare. Il mercante d'arte desidera allargare la cerchia dei suoi clienti conquistando nuove categorie di collezionisti sia in termini di età (le nuove generazioni sono più ricettive alle correnti a loro contemporanee) sia in termini finanziari: la classe dei giovani professionisti emergenti gode di discrete possibilità.

Proponendo artisti coetanei i mercanti raggiungono il duplice risultato di offrire un prodotto in sintonia con l'acquirente e a un prezzo ancora contenuto. La domanda

genera una rarefazione del prodotto e quindi un aumento dei prezzi. Dato che è il prezzo a determinare la validità del prodotto per il mercato d'arte, subentrano come acquirenti in questo secondo stadio anche la cerchia dei collezionisti più anziani che contribuiscono a consolidare la richiesta e quindi anche i prezzi. Questo, fin quando un nuovo prodotto non venga proposto facendo dimenticare l'interesse per quello precedente.

Per lanciare il nuovo artista la complicità del critico d'arte è indispensabile. Il suo contributo può essere sia attivo che passivo. Nel primo caso è lui a scoprire l'artista che si propone di lanciare in combutta con il mercante e il direttore di museo; oppure più modestamente si limiterà ad appoggiare con i suoi interventi l'iniziativa di un collega con l'intesa, naturalmente, "del buon rendere". L'estrema mobilità del mercato dell'arte favorisce quindi anche il secondo membro dell'alleanza. Il direttore del museo (e penso in particolare a quello di paesi come gli Stati Uniti, la Germania e in misura minore la Francia) ha in questo processo un ruolo determinante. Motivato dal desiderio di non perdere l'autobus e con l'ambizione di arrivare per primo, così da vantare la propria "lungimiranza", egli si affretta ad accogliere l'opera dell'artista nel proprio museo, oppure a farlo partecipare a una mostra collettiva, o meglio ancora, a dedicargli una personale. Il risultato è quello che in politica è chiamato "effetto domino". Negli Stati Uniti prospera un'ampia rete di musei che segue attentamente l'attività museale di New York. A sua volta, questa condiziona in modo prevaricante le opzioni dei musei tedeschi, inglesi e francesi. Quando un artista è presentato nella sede adatta a New York e una o più opere vengono acquistate, l'esempio è seguito a ruota dagli istituti di provincia. Un ruolo importante in questa scalata dei prezzi è giocato dai collezionisti locali raggruppati in associazioni chiamate "amici del museo" che ne finanziano gli acquisti. Queste associazioni godono di una notevole carica emulativa. Tendono a superarsi l'un l'altra nella politica degli acquisti, così che l'affermazione a New York provoca

una reazione a catena. Nessun museo vuole essere secondo. Dato il loro numero e la disponibilità limitata del prodotto, l'effetto sul mercato americano e di riflesso su quello europeo, è automatico. Schiacciato tra l'incudine della società del consumo e il martello della triplice alleanza come può difendere la propria indipendenza l'artista che non vuole obbedire alle regole del gioco e il critico che vuole preservare la sua autonomia? Marcel Duchamp mi disse un giorno che in questa società trasformata in formicaio, l'artista autentico diventerà un clandestino. Ancora una volta aveva ragione. Dopo tutto essere clandestini in una società come la nostra mi sembra proprio necessario. Ci si può guadagnare da vivere in altri campi, così da preservare con l'autonomia economica anche le proprie esigenze espressive.

E il critico d'arte? Le specializzazioni in campi non contaminati dall'economia del mercato non sono rare e non è necessario rinunciare all'interesse principale se si è disposti ad occuparsi anche d'altro. In ogni caso, per l'artista come per il critico, l'indipendenza dovrà necessariamente essere sostenuta da un'altra attività lavorativa se l'uno e l'altro non vorranno essere ridotti al ruolo di mercenario. L'operatore culturale che lotta per preservare la propria libertà di espressione contribuisce ad allargare il territorio del rifiuto delle strutture statali. L'attività creativa, in qualunque campo essa si espliciti, è eversiva perché obbedisce anzitutto a un'esigenza di conoscenza. La ricognizione dell'ignoto inizia con il proprio essere e capire se stessi significa capire anche la società e quindi prendere coscienza della necessità di trasformarla. A questo proposito vorrei riproporre qualche passo della prefazione che scrissi per l'antologia *Anarchia e creatività*.

Creare significa dar vita a ciò che prima non esisteva; inventare, creare al di fuori di ogni schema. Ogni creatore parte dalla *tabula rasa* e nel momento stesso in cui diviene creatore rifiuta il principio di autorità. Volente o nolente a livello conscio o inconscio, ogni individuo impegnato in una attività creatrice è un anarchico, tant'è che non esiterei a

scrivere che creatore e anarchico sono termini interscambiabili, perfetti sinonimi, e che è persino tautologico parlare di un creatore anarchico o di un anarchico creatore.

L'anarchia è il modo di esistere del creatore, così come il movimento è il modo di esistere della materia. Come la materia è la dimensione del movimento, il creatore è la dimensione dell'anarchico, e viceversa. Ma se a livello sociale l'essere anarchico è difficile (tanto più comodo è delegare ad altri la responsabilità delle decisioni, lasciare ad altri il peso delle soluzioni), altrettanto difficile è essere anarchici a livello personale, anarchici in quanto individui, nel senso originale della parola e cioè *in-dividuus* indiviso, indivisibile. (Fu Cicerone a coniare la parola *individuus* per tradurre quella greca *atomos*: ciò che non può essere tagliato, indivisibile). Un individuo quindi è un essere intero, completo, non alienato, un essere in cui le due componenti della propria psiche, la femminile e la maschile, sono in una situazione di equilibrio complementare anziché di opposizione antagonistica. E questo implica in primo luogo la presa di coscienza della struttura androgina del proprio Sé.

Non si deve sottovalutare l'importanza di questa presa di coscienza della bivalenza sessuale della propria psiche. Perché diventare un individuo (in termini junghiani, portare a compimento il processo di individuazione) è un compito lungo e difficile. La conquista dell'armonia interna, precondizione per aiutare altri sulla stessa via, è il processo creativo per eccellenza. Ogni individuo che raggiunge la consapevolezza trasforma se stesso in un essere pienamente realizzato e fa della sua stessa vita un'opera d'arte.

A proposito dell'interdipendenza del processo d'individuazione a livello personale e del processo di liberazione a livello sociale, vorrei ricordare le lucide parole di André Breton: «Più coscienza di ciò che è sociale sempre, ma anche più coscienza di ciò che è psicologico» [2, p. 158], poiché «ogni errore nell'interpretazione dell'uomo comporta un errore nell'interpretazione del mondo: esso è, pertanto, un ostacolo alla sua trasformazione» [3, p. 153].

Gustav Landauer, di rimando, precisava: «Lo stato è una condizione, un certo rapporto tra esseri umani, un modo del comportamento umano: lo distruggiamo instaurando altri rapporti, comportandoci in modo diverso... L'emancipazione è possibile soltanto per coloro che dentro di sé e all'esterno di sé si preparano ad uscire dal capitalismo, che smettono

di svolgere un ruolo e cominciano a diventare degli esseri umani» [1, pp. 167-168].

Ecco, il problema sta tutto qui, ridiventare degli esseri umani, ridiventare *individuus*, conquistare l'armonia grazie al processo creativo che porta all'illuminazione della consapevolezza, illuminazione che è tutta contenuta nella parola anarchia. Il creatore, che egli sia poeta, artista, filosofo, psicologo, o semplicemente individuo: che adoperi parole, colore, forme, concetti, o la propria vita, per esprimersi e creare un'opera d'arte, rifiuta la dicotomia tra creatura e creatore, che sta alla base di una concezione dualistica del mondo e della società. E' questo stesso dualismo che impone e giustifica a livello teologico l'esistenza di un dio onnipotente e creatore; a livello sociale l'esistenza di un capo; a livello logico il principio d'autorità. Il fatto che il creatore tenda a identificarsi con la propria opera, che per lui creatore e creatura non sono altro che due aspetti dello stesso fenomeno, si ricollega a una profonda pulsione unitaria, che è rifiuto di ogni elitarismo, di ogni gerarchia. Per cui, come già anticipava Eraclito, gli dei sono uomini immortali, mentre gli uomini sono dei mortali (Diels 62).

L'attività artistica, in tutte le sue manifestazioni, è uno strumento di conoscenza sia per l'operatore che per il fruitore. Un mezzo di conoscenza e quindi uno strumento di liberazione. Liberazione non solamente dalle tenebre dell'ignoranza, ma anche dalla paura della morte. Non solamente perché il creatore s'identifica nella sua opera che gli sopravviverà, ma soprattutto perché egli reagisce alla morte con il Grande Rifiuto, il rifiuto di Orfeo, il liberatore, come ricorda Herbert Marcuse. Rifiuto che è determinato da una visione unitaria e armonica del tutto per cui vita e morte sono due aspetti dello stesso fenomeno. Eraclito aveva già enunciato: «Una medesima cosa vita e morte, veglia e sonno, gioventù e vecchiaia: mutuali metamorfosi» (Diels 88).

Mi sono soffermato altrove [6;7, pp. 31-75; 8, pp. 8-69] sugli aspetti psicologici dell'atto creativo e sul carattere olistico dell'arte per cui vorrei spiegare, per concludere, perché il surrealismo rappresenta per me il movimento culturale più impegnato della nostra epoca. Essere surrealisti significa, in primo luogo, essere anarchici, con tutto ciò che il termine comporta e cioè pura rivolta cosciente, rifiuto di ogni principio di autorità, di ogni sistema, di ogni gerarchia, di ogni violenza.

Agli studenti francesi dell'università di Yale, Breton affermò che il surrealismo avrà fine solamente alla nascita di un movimento ancora più emancipatore, movimento al quale, del resto, i surrealisti aderirebbero immediatamente [4]. «Per definizione il surrealismo non potrebbe prendere posizione contro nessuna nuova espressione della rivolta, qualsiasi aspetto essa assuma» [5]. La rivolta, per la sua stessa natura, rifiuta ogni filiazione, non ci si bagna due volte nello stesso fiume.

Le opzioni fondamentali del surrealismo conservano tutta la loro carica eversiva perché esprimono le aspirazioni più profonde dell'uomo. Il surrealismo, ricordiamolo, è amore, poesia, rivoluzione. Al pari del poeta, dell'innamorato, dell'alchimista, il surrealista è un paria, un solitario, anche quando milita in un gruppo, e allora lo stesso gruppo è un gruppo emarginato, fuori dal sistema del quale nega le regole del gioco. La solitudine del surrealista è quella di Friedrich Nietzsche e di Max Stirner, dove il confine tra solitudine e egoismo è difficile da ritrovare. Perché l'amore del prossimo è operante solamente nella misura in cui il prossimo si ritrova nel Sé.

L'amore del Sé è il presupposto alla consapevolezza del Sé, e capire se stessi significa capire (e amare) l'altro. La trasformazione della società passa necessariamente dalla trasformazione dell'individuo, pensare l'inverso significa collocarsi in una prospettiva cattolica o marxista per cui la felicità non è mai una realtà da conquistare ora e per sé, ma una promessa per altri che dovrebbe realizzarsi in un ipotetico futuro, a patto, evidentemente, che si accetti di rinunciare oggi a quello che ci viene promesso per domani, esattamente come l'oste il cui cartello precisa: «Domani si fa credito». L'egoismo del surrealista è individualismo, nel senso già ricordato. Il surrealista aspira alla totalità, lotta per incarnare la lettera e lo spirito della rivoluzione, per essere verbo e azione, per conciliare il sogno e la realtà. Sui muri della Sorbonne una mano anonima aveva tracciato nel Sessantotto: «prendo i miei desideri per realtà perché credo nella realtà dei miei desideri». Libertà, color d'uomo, diceva Breton, e Antonin Artaud ricordava a sua volta che ogni vera libertà è nera.

Riferimenti bibliografici

1. Paul AVRICH, *Gustav Landauer*, in *An. Archos*, n. 1/1979
2. André BRETON, *Posizione politica del surrealismo*, in *Manifesti del surrealismo*, trad. Liliana Magrini, Einaudi, Torino, 1960
3. André BRETON, *Les vases communicantes*, Cahiers Libres, Parigi, 1932.
4. André BRETON, *Situation du surrealisme entre les deux guerres*, Fontaine, Parigi, 1945.
5. André BRETON, *Entretien avec Guy Dumur*, in *Le Nouvel Observateur*, 10 novembre 1964.
6. Arturo SCHWARZ, *L'uomo dalle braccia alzate. Alcune osservazioni sulla psicogenesi dell'atto creativo*, in *Rivista di psicologia analitica*, n. 2/1975.
7. Arturo SCHWARZ, *L'immaginazione alchemica*, La Salamandra, Milano, 1980.
8. Arturo SCHWARZ, *L'arte dell'amore in India e Nepal. La dimensione alchemica nel mito di Siva*, Laterza, Bari-Roma, 1980.



Lawrence Ferlinghetti /
Uses of poetry ●
●

*So what is the use of poetry these days
What use is it What good is it
these days and nights in the Age of Autogeddon
in which poetry is what has been paved over
to make a freeway for armies of the night
as in that palm paradiso just north of Nicaragua
where promises made in the plazas
will be betrayed in the back country
or in the so-green fields
of the Concord Naval Weapons Station
where armed trains run over green protesters
where poetry is made important by its absence
the absence of birds in a summer landscape
the lack of love in a bed at midnight
the lack of light at High Noon
in the not-so-White House
For even bad poetry has relevance
for what it does not say
for what it leaves out
Yes what of the sun streaming down
in the meshes of morning
what of white nights and mouths of desire
lips saying Lulu over and over
and all things born with wings that sing
and far far cries upon a beach at nightfall
and light that never was on land and sea
and caverns measured-out by man
where once the sacred rivers ran
near cities by the sea
through which we walk and wander absently
astounded constantly
and by the mad spectacle of existence*

Lawrence Ferlinghetti / *A che serve la poesia* ●●

Dunque a che serve oggi giorno la poesia
A che serve Che utilità ha
In questi giorni e notti nell'Era di Autogeddon
in cui la poesia è ciò che si è asfaltato
per fare un'autostrada per le armate della notte
come in quel paradiso di palmizi a nord del Nicaragua
dove le promesse fatte nelle plazas
saranno tradite in aperta campagna
o nei campi verdissimi
della Stazione Armi Navali di Concord
dove treni blindati travolgono dimostranti verdi
dove la poesia brilla per la sua assenza
l'assenza di uccelli in un paesaggio estivo
la mancanza di amore in un letto a mezzanotte
o la mancanza di luce a Mezzogiorno di Fuoco
in quella Casa non poi così Bianca
Poiché anche le poesie brutte sono valide
per quello che non dicono
per quello che lasciano fuori
Sì, e che dire del sole che ci inonda
attraverso le reti del mattino
e delle notti bianche e delle bocche del desiderio
labbra che dicono e ripetono Lulù
e tutti gli esseri alati che cantano
e grida lontanissime su una spiaggia all'imbrunire
e luce che non fu mai su terra e mare
e caverne misurate dall'uomo
dove un tempo scorrevano i fiumi sacri
presso città sul mare
attraverso le quali distrattamente girovaghiamo
sbalorditi continuamente
dal folle spettacolo dell'esistenza

*all these talking animals on wheels
heroes and heroines with a thousand eyes
with bent hearts and hidden oversouls
with no more myths to call their own
(No more myths to live by!
cried Joseph Campbell
and went hull-down in Hawaii)
constantly astounded as I am still
by these bare-face bipeds in clothes
these stand-up tragedians
pale idols in the night streets
trance-dancers in the dust of the Last Waltz
in this time of gridlock Autogeddon
where the voice of the poet still sounds distantly
the voice of the Fourth Person Singular
the voice within the voice of the turtle
the face behind the face of the race
a book of light at night
the very voice of life as Whitman heard it
a wild soft laughter
(ah but to free it still
from the word-processor of the mind!)
And I am a reporter for a newspaper
on another planet
come to file a down-to-earth story
of the What When Where How and Why
of this astounding life down here
and of the strange clowns in control of it
the curious clowns in control of it
with hands upon the windowsills
of dread demonic mills
casting their own dark shadows
into the earth's great shadow
in the end of time unseen
in the supreme hashish of our dream*

e tutti questi animali parlanti a rotelle
eroi ed eroine con mille occhi
con cuori corrotti e superanime nascoste
senza più miti da poter dire propri
(Niente più miti secondo i quali vivere!
gridò Joseph Campbell
e con la barca se ne andò alle Hawaii)
continuamente sbalorditi come io lo sono ancora
da questi bipedi vestiti con la faccia nuda
questi attori dritti in piedi
pallidi idoli nelle strade notturne
estatici danzatori nella polvere dell'Ultimo Valzer
in quest'era di graticolata Autogeddon
dove la voce del poeta suona ancora in lontananza
la voce della Quarta Persona Singolare
la voce entro la voce della tartaruga
la faccia dietro la faccia della razza
un libro di luce nella notte
la voce della vita proprio come l'udì Whitman
una folle sommessa risata
(ah, ma poterla ancora liberare
dal word-processor della mente!)
E io sono un reporter di giornale
su un altro pianeta
venuto a presentare una cronaca con i piedi in terra
del Cosa Quando Dove Come e Perché
di questa stupefacente vita di quaggiù
e degli strani clown che la regolano a proprio piacere
i curiosi clown che la regolano a proprio piacere
con le mani sui davanzali delle finestre
di terribili demoniache fucine
che gettano le loro ombre cupe
nella grande ombra della terra
nella fine del tempo invisibile
nello hashish supremo del nostro sogno

Traduzione di Vincenzo Mantovani



Mario Carrión / *L'antiaccademia di Montevideo* ●●

Insegnamento libertario e apprendistato artistico si sono armonicamente fusi alla Escuela nacional de Bellas Artes di Montevideo, nata nel 1960 e chiusa nel 1974, cioè pochi mesi dopo il golpe militare del settembre 1973. L'autore, che ha studiato in quella scuola, presenta e commenta l'opera (Universidad de la Republica Oriental del Uruguay, Escuela Nacional de Bellas artes, Una experiencia educacional: 1960-1970) pubblicata da insegnanti e studenti su quell'esperienza artistica e di vita in comune. L'articolo che segue alterna brani di intervista a Carrión con brani tratti, per l'appunto, da quel libro.

Se ho voglia di parlare della mia esperienza alla Scuola di Belle Arti di Montevideo, è perché si tratta di un'esperienza idonea ad essere ripetuta, ad essere reinventata altrove. Il libro che abbiamo scritto, professori e studenti di quella scuola, voleva per l'appunto diffondere un «metodo» applicabile ovunque. Basta che ci siano alcune persone convinte, nell'ambito della creazione, della ricerca, dell'artigianato. Io vi ho fatto un insostituibile apprendistato alla vita, sia nel lavoro scolastico in senso stretto, sia nei contatti con il mondo circostante.

Quel metodo comincia con la disattivazione di tutte le pseudo-conoscenze che ci si porta dietro, con tutte le idee ricevute sull'arte, sulla creazione, ecc. Il che ha uno scopo preciso: si tratta di creare un individuo nuovo, con tutti i sensi all'erta, che impara a rendersi conto di ciò che mette in pratica: sia il visuale sia l'umano. E' un apprendistato sociale, un percorso che si fa insieme, in cui si fa parte di un organismo collettivo pur conservando tutta la propria individualità. Oltre all'educazione estetica, si acquisisce un'educazione personale al fare e al vivere.

L'istruzione superiore che ereditavamo era un completamento specialistico, in un certo campo, dell'istruzione precedente. Potremmo riassumere la relativa tecnica pedagogica nel modo seguente. Partiva da un'elaborazione preliminare e sistematica dello stato delle conoscenze in ogni settore, che dava luogo ad un materiale didattico, intellettualmente coerente e più o meno armonioso, che a sua volta stabiliva quello che doveva essere trasmesso allo studente. Il manuale o il libro di testo, costruito su questo modello, era lo strumento sintetico fondamentale di questa trasmissione, che avveniva sotto la direzione cattedratica del docente. Alla mancanza eventuale del testo si suppliva con appunti presi dalle lezioni professorali ex-cattedra... certo che la precedente descrizione potrebbe anche andar bene coniugando i verbi al presente!

L'aspetto empirico di tale istruzione, cioè l'attività di laboratorio, si adeguava a canoni identici. Si lavorava (e purtroppo ancora si lavora) su modelli ideali, che condensavano il sapere acquisito e sistematizzato a tal fine. L'esperienza stava tutta nella riproduzione, più o meno approssimata, di quei modelli.

Questo era il messaggio ed il metodo dell'istruzione accademica. Questo è quanto avveniva nella nostra scuola fino al 1958. (...)

Obbiettivi e metodo dell'Enba.

L'essere umano è per sua natura un essere singolare. Possiede emozioni, sensazioni, sentimenti, pensiero. E' evidente che, così come accade in natura, se non si raggiunge uno sviluppo armonioso di tutte le proprie capacità, l'ordine

generale si frantuma e tutto si confonde: gli affetti si distorcono, i sentimenti si deformano... e come, se adeguatamente sviluppa le sue potenzialità, l'uomo può amare, costruire, creare, immaginare, così uno sviluppo deforme produrrà pigrizia, aggressività, distruttività, odio.

Come dice Erich Fromm, nella sua *Psicanalisi della società contemporanea*: «La specie umana può essere definita non solo anatomicamente e fisiologicamente: gli individui che vi appartengono hanno in comune alcune qualità psichiche basilari, alcune leggi che reggono il loro funzionamento mentale ed emozionale, le aspirazioni ed i progetti per trovare una soluzione soddisfacente al problema dell'esistenza umana».

Rispetto all'istruzione, la formazione degli individui attualmente vigente in tutto il mondo, con differenze di sfumatura, è proprio carente di questa "qualità", quella di rendere possibile all'individuo l'incontro con la "soluzione soddisfacente" di cui parla Fromm. Ha rovesciato tutto il suo peso in un settore ristretto dell'esperienza umana: la conoscenza intellettuale. Herbert Read lo dice chiaramente: «Anche se non viene detto, inconsciamente si dà per scontato che l'istruzione è un processo acquisitivo di preparazione professionale». Al resto della persona accadrà quel che accadrà: non è, sembra, faccenda che riguardi questo tipo d'istruzione. Non si occupa dell'affettività, né dell'intelligenza (che incredibilmente confonde con la memoria), né dei sentimenti, né delle sensazioni. Tutto ciò si sviluppa (o meglio si atrofizza) in un caos di pregiudizi, codici morali, emulazioni, frustrazioni.

La conoscenza viene confusa con l'informazione. John Dewey spiegava che «L'informazione è conoscenza riguardo alle cose, e non v'è alcuna garanzia che una qualunque somma di *conoscenza di cose* sia seguita dalla comprensione, fonte di azione intelligente».

L'informazione è un fatto intellettuale, cioè un prodotto razionale del pensiero astratto. La conoscenza, o la comprensione come preferisce chiamarla Dewey, è invece un prodotto della propria esperienza, è cioè un fatto vissuto e sentito, rielaborato e assimilato dentro di noi.

La personalità creativa è fatta del libero e pieno esercizio di tutte le sue facoltà. Bisogna dunque cominciare con la stimolazione energica di tutto quanto è stato lasciato quasi in disuso o deformato (la sensibilità, il sentimento, l'emozio-

ne) e distruggere, letteralmente, i sottoprodotti di questa deformazione: pregiudizi, schemi rigidi, "formule".

Il "programma"

La scuola ha un programma che viene dato all'inizio dei corsi, ma non c'è dentro tutto, come al liceo. Vi sono due esperienze, fatte proprio all'inizio, che riassumono bene lo spirito della scuola. Con gli occhi bendati e a piedi nudi, accompagnati da un professore o da un compagno, si entra in una stanza. Poiché non si vede nulla, si è scollegati dall'ambiente spaziale e si deve sentirlo in modo diverso. Si entra e si cammina su del feltro, poi su della sabbia, su polvere sottile di gesso... Poi si deve salire su di una passerella di legno, poi su un tubo di metallo e infine: "dai!" e si deve saltare senza sapere dove si atterra, un metro e trenta più sotto, in mezzo a del talco. Quando l'ho fatto io m'è parso di avere fatto un salto enorme e di camminare nel fango: si ha una sensazione di freddo e non si sa se è asciutto o bagnato... a volte c'è un ventilatore che ronza, a volte dal calore che viene da non si sa dove, delle luci che accentuano l'impressione di caldo o di freddo, di vasto o di stretto. Tutto questo labirinto sconcerta completamente, perché si percepisce con la pianta dei piedi, con i gomiti, coi fianchi, con le dita, niente con gli occhi. Si percepiscono le differenze di tessitura, di temperatura, di dimensione. Il cervello è tutto teso ma non riesce a distinguere né a formalizzare alcunché. I contrasti sono così forti che si hanno sensazioni inattese, la pelle d'oca, contrazioni muscolari, a tal punto si cerca di rifiutare l'indefinito, l'informe. Si diventa allora uno strumento della propria esperienza, si sentono con tutto il corpo delle materie, delle qualità, e ciò spezza i pregiudizi che si possono avere sull'arte, sulla forma, sul compiuto.

Un altro giorno ci viene fornito un binocolo rovesciato. E c'è un secondo percorso, tutto in pannelli di legno dipinti e quando si cammina su certi colori guardando con il binocolo rovesciato, si sente caldo o freddo, oppure si vedono alcune parti colorate staccarsi dai pannelli. La preparazione dei

pannelli è studiata in modo tale che vi si trovi tutta la gamma dei colori, degli accostamenti, dei contrasti. Si perdono i riferimenti, le scale, le certezze.

Personalmente ne sono uscito completamente sbalordito. La sorpresa è totale: nella scuola tutti giocano la loro parte, nessuno dice ai nuovi arrivati che cosa li aspetta. Le strutture vengono montate da un giorno all'altro. Sono materiali poveri (prodotti nella scuola stessa), ma molto elaborati, molto pensati.

Quando tutti gli studenti sono passati attraverso ognuno di questi percorsi, il professore spiega il senso di questa esperienza ed il perché di ogni passo, di ogni tappa, di ogni elemento e noi ci raccontiamo come abbiamo vissuto il percorso. Poi si viene mandati nell'ambiente esterno, a piccoli gruppi, e ci vengono suggeriti certi spazi da "sentire": luoghi vivi della città, strade, piazze, mercati. Ci si va con registratori, videoregistratori, oppure anche senza niente. E così si reimpara a vedere come la gente si muove in uno spazio urbano, come questo spazio è fatto di gente. Si tratta della dinamica messa in opere da certe scuole attive, come la scuola Decroly¹: un processo in tre tappe -osservazione, associazione, espressione-. Essa mette in crisi la cultura precedentemente posseduta dell'arte e della riproduzione, modifica la percezione visiva. A partire da questo punto si può cominciare a studiare...

Nel secondo periodo si scelgono una o più discipline. Spesso, nel frattempo, si è cambiati parecchio: entrati nella scuola per fare pittura, taluni si ritrovano nel laboratorio fotografico o in tipografia. Io ho fatto soprattutto ceramica, perché già facevo pittura per conto mio, a casa. Ed ho così acquisito grandi conoscenze pratiche. Nella scuola c'erano tutti i settori delle arti visive e plastiche: pittura, ceramica, scultura, incisione, e poi fotografia e cinema e laboratori di

1. Dal nome di Ovidio Decroly (1871-1932), medico e pedagogo belga. Come John Dewey e Maria Montessori, Decroly basa il suo metodo su una partecipazione attiva del bambino e del suo ambiente, per la ricerca di centri di interesse.

tipografia, di serigrafia, di stampa sui tessuti... L'accento era sempre posto sul visivo e sulla comunicazione. Pensa ad esempio alla produzione della Comunidad del Sur², ai manifesti serigrafici, a tutte le loro tecniche di stampa e all'importanza che attribuiscono alla traduzione visiva del messaggio. E la ceramica: c'era un compagno della Comunidad che aveva un laboratorio di ceramica nella scuola.

Eravamo abbastanza bene attrezzati, ma, ad esempio, c'era una sola pietra litografica e bisognava fare la fila per usarla. Gran parte delle attrezzature erano costruite in luogo: per la ceramica, ad esempio, i forni erano stati costruiti dagli studenti, e ci si arrangiava con del "bricolage" quando c'era bisogno di qualche cosa.

I professori ed i responsabili di laboratorio intervenivano poco. Dicevano: sei soddisfatto di quello che fai? Hai finito? Perché pensi che questo disegno, questo pezzo sia finito? Bisognava difendere quello che si era fatto, valorizzarlo, criticarlo. Molti professori erano esuli della Rivoluzione Spagnola, artisti rinomati. Alcuni insegnavano anche altrove. C'era pure una formazione teorica, in storia dell'arte, in urbanistica, in "ubicazione storico-culturale". Non c'era formazione pedagogica in senso proprio: alcuni studenti diventavano più o meno assistenti, sostituivano gli insegnanti che dovevano assentarsi e imparavamo così a insegnare insegnando.

Vediamo il piano di studio. Lo studente arriva alla scuola avvolto in una scorza di pregiudizi che lo inibisce e lo limita e che corrisponde alla versione volgare del ramo di conoscenze verso cui si sente portato, al suo aspetto visibile e convenzionale. Il primo compito è dare la misura di questa scorza

2. Comunità integrale di vita, produzione e consumo, creata a Montevideo nel 1935 da un nucleo di giovani anarchici. Diede vita a una tipografia e sviluppò un'attività militante sia nelle città che nelle campagne. La dittatura militare dopo aver effettuato numerose perquisizioni e aver incarcerato e torturato diversi suoi membri, obbligò la Comunidad a prendere la via dell'esilio nel 1976. Attualmente alcuni membri della Comunidad sono ritornati in Uruguay, mentre altri sono impegnati in un'attività tipografica ed editoriale a Stoccolma.

per farla saltare. La tecnica idonea è l'impatto. Lo studente deve essere rudemente colpito dalla estrema ricchezza della realtà primaria, dalla sua sconcertante esuberanza. Tutte le sue false difese selettive, tutti i suoi modelli rituali di orientamento, precedentemente accumulati debbono essere bruscamente abbattuti ed il neofita deve restare immerso nella caotica ricchezza di tutte le possibilità primarie. Ci si arriva per mezzo di esperienze multiple ma elementari, pur se spettacolari, finalizzate a che l'alunno, superati i preconcetti, vada scoprendo, da se e "dal basso", i primi abbozzi di definizione del suo campo... Questa iniziazione corrisponde, nel nostro piano di studi al primo anno del primo periodo. Nel corso di questo primo anno la stessa funzione espressiva deve essere posposta ad una attività sperimentale dello studente volta a verificare l'incidenza e l'estensione dell'espressione plastica in quanto tale. Si tratta di sperimentare con la luce, con il colore, con diversi materiali, con il volume, il piano, lo spazio; di risvegliare l'attenzione dell'alunno con esperienze emotive che lo pongano di fronte alla presenza e alla natura del mezzo espressivo plastico, al di là di ogni concreto spazio espressivo. Lo studente deve anzi essere distolto dall'uso espressivo di quei mezzi, né deve essere introdotto ad alcuna forma d'artigianato. Deve solo essere sperimentalmente impressionato dall'esistenza del mezzo plastico.

Alla fine di quest'anno lo studente deve sentirsi (...) immerso nel suo nuovo ambiente: quello dei mezzi espressivi plastici. E' tempo che inizi a farsi in esso la sua strada.

Ma l'espressione plastica ha una sua "topografia": sono le tracce lasciate dal passaggio di precedenti viaggiatori. Nella prospettiva generale del campo sono linee di riferimento. Lo studente, che per tutto il primo anno è stato distolto dalla sua volontà espressiva grazie all'energica "immersione" che l'ha ubicato intellettualmente ed emotivamente sul suo terreno, ricade ora nel desiderio espressivo. Comincia per lui il problema della educazione estetica, che inizia con il ripercorrere quella topografia e che lo porterà al Secondo Periodo, lo studente ha preso contatto con la problematica propria di ognuno dei Laboratori Fondamentali, basati su un sistema di cattedre parallele che consentono la massima diversità possibile di orientamenti estetici e didattici.

Nel primo ciclo di questo Secondo Periodo, lo studente entrerà nel Laboratorio Fondamentale di sua scelta. Sape-

dosi già orientare nella topografia del suo campo, si ubicherà nel gruppo di lavoro a lui più affine. Inoltre egli è già ampiamente in grado di far fronte al professore ed alla sua inevitabile influenza senza perdersi in lui. Il pluralismo delle cattedre parallele gli offre la più ampia gamma possibile di alternative. C'è da sperare che preferisca quelle che meglio possano preservare la sua libertà creativa, cioè il suo progressivo impegno di creatore.

In fine, in un secondo ciclo, lo studente partecipa ai laboratori di produzione specializzata, come vero produttore, per scelta spontanea. Questo secondo ciclo riveste una grande importanza nella vita della scuola, come vedremo più avanti, da un' altro punto di vista.

L'accesso alla scuola era aperto a tutti. Bisognava solo aver finito la scuola obbligatoria, e passare una specie di test, per esigenze burocratiche (ma il test veniva valutato dallo stesso candidato, insieme ai professori). Non c'erano esami, non c'era diploma finale: c'erano delle valutazioni periodiche con cui gli studenti decidevano da loro se erano "promossi" o no, e un certificato di frequenza. Tra lezioni e laboratori pomeridiani e serali, eravamo tre o quattrocento persone. E a fine serata si continuava nel bar all'angolo, per non lasciare raffreddare le questioni, e non si smetteva mai di discutere e di confrontare le idee e le esperienze. L'unica forma di controllo, negli ultimi anni, era volta ad evitare che s'infiltrassero dei poliziotti...

Darsi del tu era la regola. A partire dal secondo anno tutti partecipavano alle decisioni; gli studenti del primo anno potevano venire alle assemblee e parteciparvi, ma non avevano il diritto di proporre mozioni, perché non avevano sufficienti conoscenze della dinamica della scuola. Non c'erano problemi: tutti accettavano questa regola.

Gli studenti avevano dai 16 ai 60 anni, credo. Mi ricordo d'una venditrice di biglietti della lotteria, che aveva una cinquantina d'anni e che veniva la sera a dipingere. Faceva degli interventi senza né capo né coda, ma veniva ascoltata e rispettata come tutti gli altri. C'era anche gente di passaggio, c'erano uditori, gente di teatro o artigiani che venivano

a seguire questo o quel laboratorio o ad assistere ad un'assemblea, ad un corso... tanto che non si sapeva bene chi faceva veramente parte della scuola e chi era solo di passaggio. Gli spazi erano immensi: una villa antica con un grande giardino. Non c'erano spazi privati, non c'erano porte chiuse.

L'intervento nell'ambiente sociale

La scuola non si è mai staccata da ciò che riguardava tutte le persone, tutta la popolazione della città. Il suo progetto d'autonomia era una premessa ad un progetto più generale, l'autonomia della gente nella città, nei quartieri, nei sobborghi. Essa voleva portare la bellezza nel quotidiano; si andava nei quartieri poveri a proporre dei *murales* da fare insieme agli abitanti e loro si mettevano a dipingere persino i lavandini, le pattumiere, le scale... La scuola produceva oggetti uguali in modesta quantità, né opere d'arte uniche né produzione industriale: molte ceramiche, tessuti stampati, tende, foulard: il tutto veniva venduto ogni anno per finanziare le attività della scuola. Era incredibile: la gente veniva già la sera prima, con sacchi a pelo e colazioni al sacco, per essere i primi all'apertura delle vendite! Jorge, che era professore di ceramica, s'era messo in società con Marcellino, un ragazzo di strada (che fece poi venire anche alla scuola, come assistente). Avevano messo su la loro "azienda" la *'Ceramica del Carrito'* e se ne andavano in giro, con un carretto tirato da un cavallo, a vender i loro prodotti: si trattava sempre di cose d'uso comune - piatti, vasi - ma che esprimevano armonie di forma e colore.

In occasione di manifestazioni facevamo personaggi di cartapesta, maschere, marionette, striscioni con slogan... C'era un contatto permanente con la realtà sociale, si era molto attenti ad ogni aspetto della vita.

Fin dall'inizio attribuimmo la giusta importanza ad un nuovo e sconosciuto campo d'azione educativa, che è quello della proiezione sociale dello studente. Percepivamo chiaramente il dilemma d'un insegnamento che attrezzava lo studente per un'azione creativa nell'ambito problematico

dell'uomo comune e nel contempo si riferiva ad una professione emarginata rispetto alle sue specifiche responsabilità sociali. Due secoli di espressione estetica finalizzata al godimento di élite squisitamente sensibili ci avevano lasciato come risultato l'artista bohémien, con la sua euforica presunzione di genialità a-storica e di ipersensibilità solitaria, incompresa ed incomprensibile nell'immediato. Recuperare la perduta responsabilità sociale e tornare come parte attiva nel cuore stesso dell'ambito sociale, implicava reimpostare integralmente la pratica professionale ed a tal fine la nostra riforma scolastica accumulò energie ed immaginazione. Tra le prime proiezioni pratiche di questa concezione ci sono le Vendite Popolari. Ritenevamo che ci fossero due fattori basilari per reimpostare il linguaggio creativo nella nostra epoca. Il primo è l'identificazione del destinatario del messaggio ed il secondo è la definizione delle zone in cui sia possibile la pratica del linguaggio visivo rispetto a tale destinatario.

Il primo problema si risolveva da se con l'ovvia risposta che nostro destinatario doveva essere tutto l'ambito sociale. Ma per la localizzazione di questo destinatario era necessario cominciare a studiare gli strumenti della comunicazione di massa e quindi il linguaggio della produzione industriale in serie. Il che ci buttava nel temuto campo del disegno industriale, con tutto ciò che di problematico ne consegue in termini di massificazione e in termini economici (proprietà dei mezzi di produzione e controllo del mercato). Il secondo problema era più direttamente correlato (perlomeno apparentemente) con la nostra immaginazione. Dovevamo ideare le regioni concrete dove cominciare il dialogo con questo remoto uomo comune. Dovevamo localizzare le circostanze in cui il colore, la forma, la luce, e lo spazio avrebbero parlato un lessico interamente reale per gli interlocutori (*reale*, non semplicemente comprensibile). Rilevammo, a tal fine, che una percentuale essenziale delle relazioni dell'uomo comune con l'immagine risiedeva nei piatti e nelle caraffe, nelle pentole e nei bicchieri, nei vestiti e nelle stanze, nei *patios* e nelle strade. La conclusione sembrava evidente: dovevamo riscattare questi ambiti espressivi dalla sordidezza e dal controllo della produzione industriale massificata e dei vecchi valori.

La soluzione iniziale che trovammo fu la seguente: La Scuola di Belle Arti doveva da un lato attrezzarsi per avere

una capacità espressiva di dimensione semi-industriale e, dall'altro, doveva produrre un linguaggio idoneo a tale dimensione, un linguaggio sino ad allora riservato alle imprese che soddisfano i consumi ed insieme determinano le aspettative, i problemi e le idee del mercato popolare. (...) La prassi conseguente non solo raggiunse gli obiettivi che ci eravamo prefissi, ma svelò anche una serie di imprevisi campi d'azione, ricchissimi di risultati consoni alle nostre premesse.

Ebbe dunque luogo la nostra prima Vendita Popolare di pentole, bicchieri, brocche, ecc. di ceramica, di tela stampata per tovaglie, fazzoletti e vestiti, di incisioni non numerate da mettere alle pareti, di vario materiale stampato, ecc. I prezzi venivano calcolati in base al costo del materiale cui veniva aggiunta una quota di ammortamento dei mezzi di produzione e il compenso per le ore di lavoro incorporate, dalla ideazione alla esecuzione. La somma di queste voci ammon-tava a circa un quarto dei prezzi delle ceramiche normalmente commerciate ed era almeno dieci volte inferiore ai prodotti ceramici con presunzioni artistiche.

Inizialmente i luoghi di vendita erano chioschi installati al centro dei più periferici quartieri popolari. Le vendite ebbero subito un gran successo, in termini di affluenza popolare e di acquisti... tanto da creare ben presto continue lamentele da parte dei compratori per l'insufficienza dell'offerta rispetto alla domanda. Sin da questo momento si vide una proliferazione di piccole imprese di produzione semi-artigianale che cercarono di navigare commercialmente nel prospero mare aperto dalla Scuola Nazionale di Belle Arti. E quel che è più sorprendente è che le vecchie gallerie d'arte organizzarono vendite pubbliche nelle piazze della città allo scopo di ossigenare il loro rachitico e provinciale mercato d'arte da esposizione. (...)

Più tardi i "campi sperimentali" di contatto popolare si ampliarono notevolmente. La pittura murale uscì dall'ambito ristretto stabilito dai costruttori di case per parlare il linguaggio dello spazio, della luce, del movimento, della circolazione, del disegno, della forma, in quartieri e zone di alta concentrazione popolare. Si tratta, ad esempio, delle nostre "campagne di pittura murale" nel Barrio Sur di Montevideo e nella città di Dolores. In quei quartieri abbiamo lasciato più di sedicimila metri quadrati di colore e mesi di lavoro in intimo contatto con quel remoto e sensibile uomo

normale. La Scuola Nazionale di Belle Arti ha vissuto i suoi processi formativi più chiari nelle mille storie umane di cui sono fatti quei *murales*. Stavamo combattendo una lotta contro il grigio integrale della vita della gente comune e della nostra. Partivamo dal presupposto che il rafforzamento dei linguaggi della gente stava alla base della loro stessa forza e dunque del loro processo di emancipazione. Emancipazione loro, emancipazione nostra, emancipazione comune. Comunque, tutti i nostri calcoli si rivelarono angusti di fronte all'effetto valanga che ebbe l'esperienza dei *murales* sulle potenzialità dormienti. Si può dire che l'enorme maggioranza di quelli che, tra di noi, s'occupavano di pittura, scoprirono gialli e rossi, blu e arancioni, tutta una tavolozza sconosciuta nella nostra rarefatta ricerca fatta al cavalletto. Il giubbetto viola d'una bambina o le bianche lenzuola appese sulle corde delle lavandaie disvelavano diverse qualità di pigmento assolutamente insolite a seconda dell'atmosfera e della luce. I bambini giocavano correndo da un muro all'altro e tra un muro e l'altro le lavandaie tiravano le lenzuola facendone variare il bianco.

C'era chi si pitturava le scarpe, chi pitturava una cartella o un vaso per i fiori o una sedia o le travi del tetto oppure, ancora, il carretto per raccogliere la carta straccia o il mastello per lavare la biancheria... tutto ciò in intimo contatto con il nuovo linguaggio. Noi eravamo partecipi di questo processo, scatenando fenomeni che a loro volta subito ci interrogavano, ci sbalordivano ed aprivano territori sconosciuti. (...)

Il campo del nostro intervento sperimentale nell'ambito sociale comprese un'enorme quantità di altre azioni, in paesini all'interno, in Atenei popolari, in una lunga serie di sindacati in lotta, in scuole primarie, in licei, (...)

Non finisce mai di cominciare

Ho studiato alla scuola dal 1970 al 1974. Alla fine del 1970 abbiamo pubblicato un libro, *Una experiencia educacional 1960-1970*, per diffondere quell'esperienza e fare un po' il punto; personalmente vi ho collaborato con una ricerca compilativa su altre scuole "autonome" in Uruguay, soprattutto sulla scuola Decroly a livello primario, che opera per "centri d'interesse".

A quell'epoca tutto era ancora possibile, si lavorava con la gente, con i movimenti sociali. La scuola sperava di ottenere un'autonomia totale nei confronti dell'Università, che pagava gli stipendi dei professori e voleva mantenere un certo controllo. Eravamo "sovversivi", naturalmente, facevamo parte della *Resistencia Obrero-Estudiantil*³, eravamo attivi nei sindacati, nei quartieri. Non ricordo, però, una sola discussione, a scuola, sulla questione della lotta armata. Devo ammettere, tuttavia, che la non-violenza non era proprio all'ordine del giorno.

Gli ultimi anni le cose si fecero più difficili. Alla mensa universitaria ci si rendeva la vita dura perché continuammo a proporre azioni di solidarietà e volevamo discutere di problemi sociali e proponevamo manifestazioni e parole d'ordine. Nonostante l'appoggio di alcuni presidi, come ad esempio quelli di Architettura e Medicina, si sentiva che veniva fatto di tutto per fare fallire la nostra esperienza. Il rettore comunista dell'Università riuscì a mettere nella Scuola tre professori comunisti, che operarono a frenare il processo. Dovevamo difendere la nostra autonomia e ciò finì con il prendere tutto il nostro tempo. Dovevamo far fronte al servizio d'ordine del PC all'interno ed alle jeep militari all'esterno...

Nel 1973 non ottenemmo più sovvenzioni dell'Università. Dovemmo arrangiarci. Fabbricammo allora delle monete simboliche, dei tondini di ceramica con la sigla della scuola e slogan libertari; c'è ancora chi ne conserva per ricordo. Diversamente dalla nostra produzione usuale, queste "monete" non servivano a nulla se non a dimostrare tangibilmente solidarietà. E di solidarietà ce ne fu molta, ci furono molte donazioni.

Ma nel 1974, dopo il colpo di Stato, le forze armate hanno

3. La Fau (Federazione anarchica uruguayana) dopo essere stata dissolta nel 1937 dal governo, diede origine alla Roe (Resistencia Obrero-Estudiantil), da una parte, e a un gruppo armato, dall'altra. Il nucleo centrale della Fau, invece, si mosse verso la creazione di un partito politico: il Pvp (Partido por la Victoria del Pueblo).

assalito la Scuola e distrutto tutto: i locali, il materiale, tutta la storia della Scuola accumulata negli oggetti fabbricati per le vendite annuali, tutte le testimonianze di quegli anni.

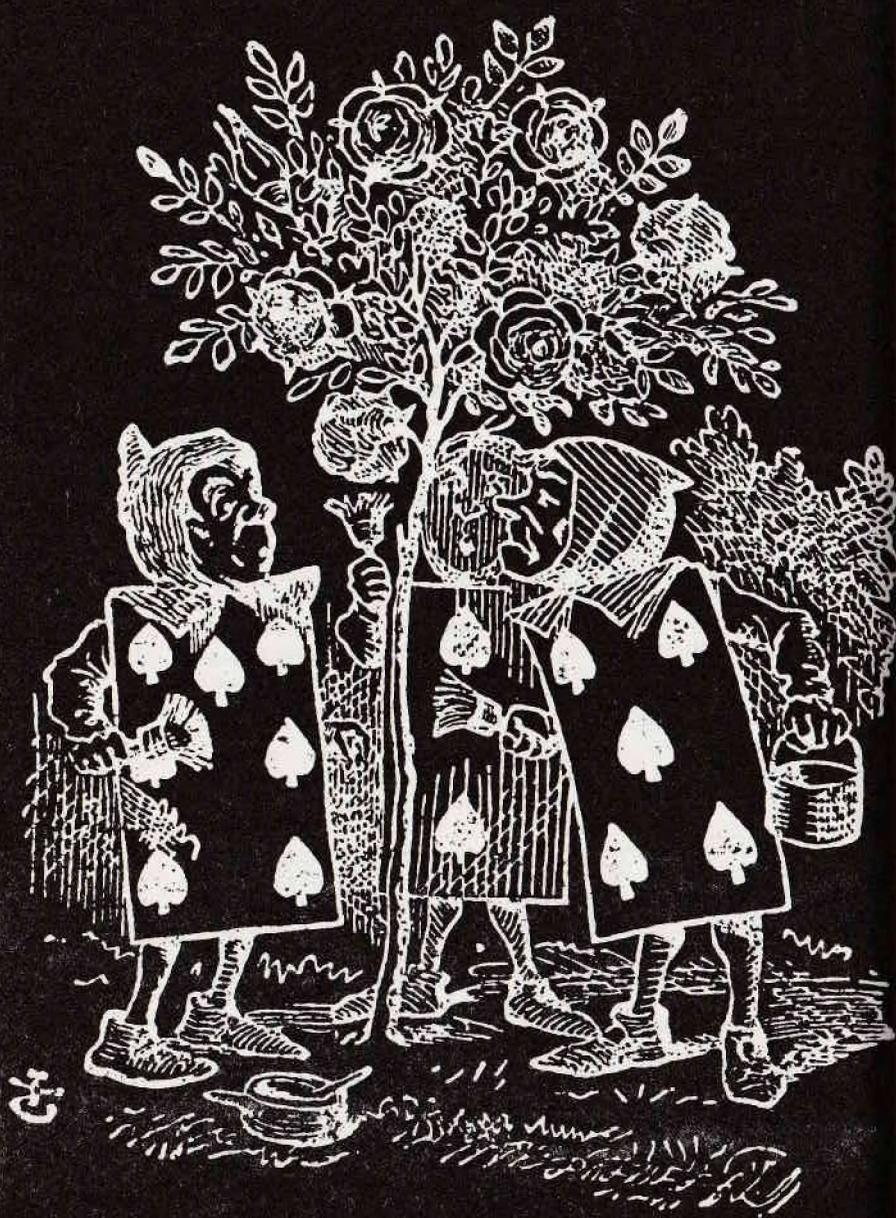
Ed ecco che, ciononostante, oggi tutto ciò sembra ricominciare per bene! Ho visto, all'inizio di quest'anno, una campagna di manifesti della Scuola di Belle Arti che è del tutto in linea con ciò che ho vissuto: l'autonomia, il colore, lo spirito libertario. Sembra che, a causa del gran numero di domande, abbiano dovuto rifiutare delle iscrizioni. Il direttore attuale era ai miei tempi responsabile di laboratorio; ha vissuto dunque tutta quell'esperienza e senz'altro su quell'esperienza andrà a costruire.

Si può dunque vedere come, a partire dall'analisi della crisi del nostro sistema culturale, noi oscuri militanti di un piccolo Paese dipendente, siamo stati capaci di costruire una nuova alternativa, realmente valida nella sua *diversità*, che ha cercato di prefigurare alcuni tratti della nuova società cui tutti aspiriamo. Ma, a quel punto; siamo ripiombati in un'altra crisi precedente, ma che per noi acquisisce una connotazione più quotidiana e molto più drammatica. È *la crisi del nostro spazio sociale*, dove ogni giorno cade uno di quei feticci che ci hanno illusi per un ventennio, dove poco a poco si vanno perdendo i valori che strutturavano la nostra convivenza. Tutta la nostra esperienza si trovò immersa in questa congiuntura critica, ne fu modellata e cercò di incidervi.(...)

Nessuna delle persone che hanno cooperato alla realizzazione di questo libro e neppure alcuni di coloro che parteciparono alla sua preparazione, nessuno, insomma, della Enba crede che i problemi che riguardano la nostra società possano essere risanati con una o con molte scuole di Belle Arti e nemmeno adottando l'intero sistema educativo ad immagine di una società nuova. *Però crediamo che nella nostra esperienza vi sia il modello di una metodologia operativa capace di svilupparsi non solo sul piano tecnico-docente ma in ogni atteggiamento dell'individuo di fronte all'ambiente in cui è immerso.* Poiché, per noi, ogni individuo è un processo integrato, ogni aspetto del quale è determinato e determinante dell'individuo stesso.

Ancor'oggi riconosco a prima vista la gente che ha frequentato la Scuola, quando vado a trovarli. C'è un uso dello spazio, del colore, degli oggetti, nelle loro case, c'è tutta un'esperienza visibilissima che permane nel loro quotidiano. Nel raccontarti tutto questo, mi sento pieno d'energia, raggiante, mi viene voglia di riprendere contatto con altre persone per fare delle cose assieme, per condividere quella preziosa esperienza. Non dovrebbe essere difficile lanciare un progetto simile a quello. E, in più, l'arricchiremmo con tutto ciò che abbiamo vissuto e imparato nel frattempo.

a cura di Marianne Enckell
traduzione di Amedeo Bertolo



Ferro Piludu / Con il gruppo è meglio ●

Ecco l'esperienza di uno dei più quotati grafici romani. La sua scelta di operare a diretto contatto con la realtà producendo opere direttamente comprensibili e utilizzabili dal contesto sociale in cui si trova a vivere. La realizzazione di una "bottega artigiana" che è anche luogo di confronto e crogiuolo di idee. Per i tipi di Elèuthera ha redatto un manuale di grafica Segno Libero (1987).

Frutto di alcuni decenni di educazione familiare, scolastica, sociale e culturale, l'iridescente scheletro dell'artista è sempre stato pronto a far capolino dagli angoli oscuri dell'armadio del mio e probabilmente del vostro immaginario. L'artista è di fatto uno dei più diffusi e definiti modelli mentali, *deus ex machina* di innumerevoli costruzioni letterarie non necessariamente romantiche.

Per prima cosa (e certamente per volere divino, del fato, di madre natura, della patria o di chi volete voi) l'artista nasce geniale, possiede fantasia, creatività, sensibilità, inventiva e qualche altro centinaio di qualità che al momento mi sfuggono. Può, in quanto artista, trasgredire. Può essere distratto, poco puntuale, inaffidabile, stravagante, puzzolente, ubriacone, trasandato, folle, persino violento e crude-

le. Sfugge alla morale corrente, a leggi, a convenzioni e, naturalmente, ai doveri. Possiede per contro un notevole e sempre aggiornato bagaglio di diritti. E' infine quasi sempre incompreso dal tempo e dalle persone con cui si trova a vivere e manifesta ribellione verso tutto ciò che in qualche modo non gli aggrada.

Questa siffatta figura (che in quanto a improbabilità non ha nulla a che invidiare a gnomi, folletti, maghi, eroi e divinità varie) ha l'essenziale prerogativa di produrre arte.

Qui vi voglio. L'arte, sempre sbirciando nell'armadio del comune immaginario, non è altro che la materializzazione su questa terra delle caratteristiche paranormali di questo essere. Deve essere trascendente, divina o, più prosaicamente, difficile, misteriosa, da "guardare e non toccare", consumabile in luoghi acconci e con modalità di rito, lontana il più possibile dalla quotidianità del comune mortale che accomuna il dovere di ammirarla con quello di capirla il meno possibile. Va da sé che tutta questa faccenda, pur risultando in qualche modo divertente, non mi ha mai convinto del tutto.

Ha incominciato, intanto, a balenarmi il sospetto, credo legittimo, che tutte le strategie di intellettualizzazione e di idealizzazione dell'artista e dell'arte non fossero altro che elementi del consueto marchingegno puntualmente messo in movimento dalle diverse situazioni e strutture di potere per confinare e allontanare nel mito le libere tensioni e aspirazioni di molte persone. Mi è poi sembrato possibile e certamente ragionevole considerare l'opera d'arte partendo da un punto di vista meno metafisico. Ad esempio Francesco De Bartolomeis la definisce molto semplicemente, e io sono davvero d'accordo con lui, "un oggetto con caratteristiche materiali atto alla soluzione di problemi reali".

In effetti l'artista, per almeno un migliaio d'anni (più probabilmente per diverse decine di migliaia di anni stando alle più aggiornate teorie scientifiche) ha svolto ruoli molto lontani da quelli poi costruitigli addosso dalla critica e dal mercato. Utilizzando con probabile umiltà le proprie capaci-

tà e competenze si è impegnato volta a volta

- a tracciare segni direzionali
- a elaborare simboli, alfabeti, linguaggi
- a raccontare storie di caccia, pesca e, ahinoi, di religione e guerre
- a rappresentare in immagini scoperte o intuizioni geografiche, scientifiche, matematiche
- a fare ritratti di potenti e umili
- ad abbellire oggetti, suppellettili e strumenti (anche inventandoli)
- a illustrare libri
- a colorare grotte, case, città.

Di fatto l'artista, con questi lavori, non ha fatto altro che risolvere tutta una serie di problemi reali che hanno riguardato esigenze di informazione (e quindi conoscenza), comunicazione, ricordo o memoria, funzione o forma, decorazione o styling, sistemazioni spaziali o di ambiente e così via. Dovendo fare queste cose, aveva poco tempo per parlarsi addosso ed ha avuto modo di diventare bravo o quantomeno abile. Ha avuto modo di acquisire un mestiere, un'arte, di diventare un artigiano, un mastro, un maestro o se preferite appunto un artista.

Questa analisi (probabilmente superficiale, semplicistica e sicuramente di parte) ha finito per farmi definitivamente condividere un punto di vista oggi sicuramente poco di moda. Quello cioè che colloca accanto all'arte di élite (di cui per altro non ho intenzione di negare validità ed eccellenza di risultati) quell'arte più umana e aperta (espressione dell'impegno e dell'operare della gente comune) che qualcuno definisce in maniera probabilmente impropria ma comprensibile povera o popolare.

Così, quando a un certo punto della mia avventura umana mi sono trovato a dover decidere quale via seguire e mentre un buon numero dei miei amici di allora migrava verso Parigi, Londra, New York, Berlino inseguendo per altro con grande coraggio ed umiltà il richiamo della "grande arte", ho avuto ben poche perplessità. Dato che a detta di alcune

persone a me vicine non risulato certo dotato di capacità intellettuali, inventive e anche motorie particolarmente acute (tardo è il più cortese aggettivo di riferimento), ho naturalmente optato per l'arte a me più congeniale. Quella che scherzandoci sopra (ma non tanto) definisco qualche volta dei cialtroni.

Essendo oltre che tardo anche pratico o se preferite pragmatico, ho deciso che l'arte avrebbe dovuto opportunamente darmi da vivere. Da vecchio libertario malatestiano infatti non posso neanche concepire di pensare a quella pratica politica e sociale che è il fare e l'operare di tutti i giorni in termini di *hobby* o di secondo lavoro. Ho pensato di conseguenza ad un'arte in qualche modo socialmente utile i cui prodotti (opere se più vi aggrada) venissero richiesti e quindi compresi dal contesto sociale in cui mi trovavo a vivere. Un'arte che, non escludendo ovviamente lo "jamme a dà mazzate primm'a buscà", si infiltrasse appena possibile nelle imperfezioni della gestione artistica ufficiale e negli interstizi del sistema culturale. Ritenevo e ritengo soprattutto ora che, per chiunque ricerchi più ragionevoli margini di libertà nei confronti delle innumerevoli situazioni di potere che ci circondano, sia necessario (più probabilmente indispensabile) disporre del più elevato potere contrattuale e di autonomia operativa. E non riesco a immaginare altro sistema per ottenerlo che diventare capaci ed efficienti, in altri termini bravi, nel proprio campo di lavoro e di impegno.

Diventare abili e competenti (non certo come lo intendono Silvio Berlusconi, Raul Gardini, Gianni Agnelli o il santo padre ma in senso assolutamente sovversivo rispetto all'imbecillità e all'inefficienza di tutte le strutture di potere) richiede a mio avviso essenzialmente una grande quantità di lavoro. Di fatto vanno messi in bilancio una fatica e un impegno costanti e proporzionali agli ostacoli e ai trabocchetti sempre posti sul nostro cammino dagli stessi apparati di integrazione che intendiamo in qualche modo scollarci di dosso. In altre parole un impegno e una fatica più che massacranti.

Per non tirarla troppo in lungo, un bel po' di anni di tirocinio e ricerca portati avanti assieme a un gruppo di stravaganti personaggi con cui ho avuto la fortuna di condividere avventure, esperienze e soprattutto interminabili diatribe ideologiche, mi hanno permesso di verificare premesse e presupposti di questo, probabilmente, poco chiaro e intricato discorso. E' nato così, dall'operare di cinque o sei persone neanche politicamente omogenee, un piccolissimo gruppo, il *gruppo artigiano ricerche visive*, che ancora oggi percorre strade che se non sono e non vogliono neanche essere quelle dell'arte con l'A maiuscola sono di queste una qualche affiliazione o alternativa.

Il gruppo si occupa di quella cosa che alcuni definiscono grafica, cioè l'impiego di aspetti e tecniche delle arti visive in settori quali la pubblicità e l'immagine di prodotti e strutture produttive, commerciali, e di servizio. Ma opera anche per l'immagine, la progettazione e la realizzazione di prodotti informativi e comunicativi (giornali, libri, diatape, film, videoregistrazioni e così via) e per l'autoformazione cognitiva (diritto allo studio, educazione permanente, didattica sperimentale). Il gruppo ha, quindi, sempre lavorato per la soluzione, certo a diversi livelli di contenuto, di problemi reali.

È di fatto una sorta di bottega d'arte, una società artigiana di fatto (quindi a responsabilità personale diretta o se preferite a irresponsabilità illimitata) attorno alla quale gravitano una grande quantità di amici. Il gruppo e la sua filosofia hanno certo dovuto affrontare le proprie contraddizioni e i controsensi di impostazione, ma soprattutto hanno dovuto confrontarsi (come tutti quelli che lavorano e producono per davvero) con le cosiddette logiche di mercato della condizione liberal-capitalistica che ci troviamo, nostro malgrado, a dover sopportare. Abbiamo cercato (con umiltà, puntiglio e, ogni volta che era possibile, con allegria) di aprire nelle muraglie di questa condizione tutti i varchi che siamo riusciti a intravedere unendoci con i più diversi compagni di avventura. Come leva abbiamo utilizzato, certo

con alterna fortuna, le caratteristiche più tipiche e a noi congeniali del lavoro e dell'impegno artigiani.

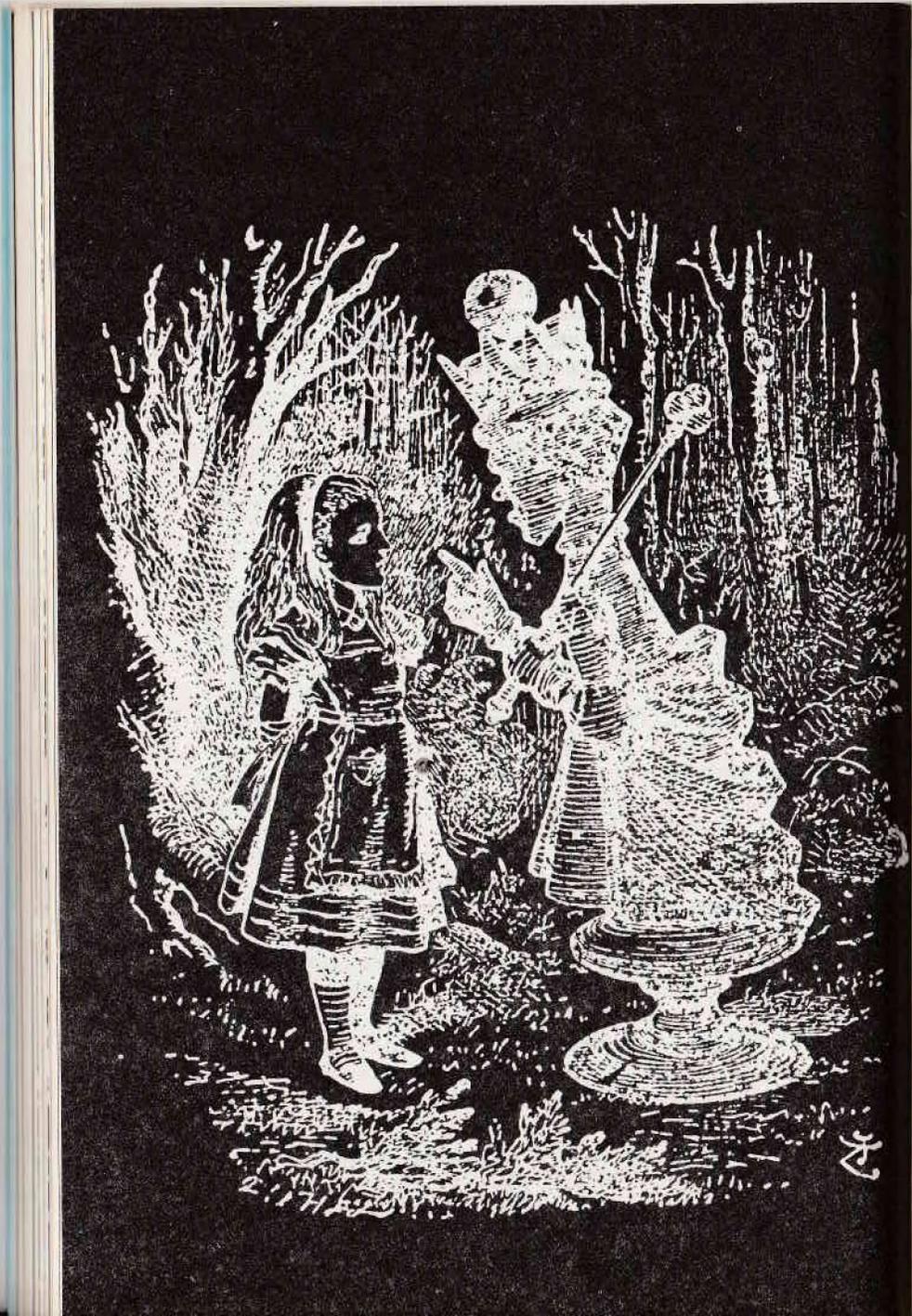
In primo luogo l'assenza di grandi verità. Poi la naturale apertura a competenze, esperienze e stimoli esterni (lavoro di gruppo o di *équipe*) con una grande attenzione e rispetto verso tutto ciò che avviene attorno a noi. E, via via, una certo poco coerente mistura di rigore professionale e informalità in un libero utilizzo di tutte le risorse mentali e manuali a cui è possibile accedere con le funzioni razionali, intuitive o inconscie che in qualche modo tutti possediamo.

Potrà ad alcuni sembrare poco credibile e convincente ma in tutta una serie di settori quali la ricerca, la documentazione, l'informazione, la comunicazione e soprattutto la didattica della comunicazione e dell'informazione, proprio le tensioni e le tendenze più libertarie hanno contribuito in maniera determinante alla valorizzazione del nostro lavoro e alla richiesta di nostri interventi per la soluzione di problemi reali. Così, mentre gran parte degli amici migrati a Parigi, Londra, New York fanno oggi gli "artisti" come secondo lavoro o come *hobby*, noi del gruppo artigiano, prendendo accurate distanze dal mondo dei musei e delle gallerie, da quello della critica, da quello dei mercanti, continuiamo a vivere d'arte, con tutta la dignità di cui siamo capaci.

Crediamo veramente che le idee e gli orizzonti libertari, le visioni e le convinzioni non verticistiche e assolutamente contrarie alle piramidi di potere ma soprattutto l'impostazione progettuale utopica ("siamo realisti, chiediamo l'impossibile") aprano ampi anche se non facili spazi nel mondo dell'arte (come del resto nella pedagogia, nella didattica).

Ci sono possibilità reali di intervento in ogni attività di ricerca scientifica, ambientale, antropologica, sociale. C'è spazio nella "grande arte" per operazioni di serio impegno e di rottura nei confronti della critica e del mercato. Ci sono ampie possibilità di recupero per tutte le forme di arte popolare. C'è infine tutto il mondo delle nuove tecnologie, della comunicazione, dell'informazione da sottrarre alle

gestioni elitarie e di potere e da impiegare in tutti i modi "proibiti" che sarà possibile immaginare. Per quanto ci riguarda siamo assolutamente intenzionati a continuare per la nostra strada e a scavare, ci auguriamo con un numero sempre maggiore di amici, i nostri cunicoli di utopia sotto tutti i Beaubourg che ci capiteranno a tiro.



Herbert Read / *Un approccio estetico all'istruzione* ●●

Solo la paura impedisce al fanciullo di essere artista. Paura che il suo personale mondo fantastico possa apparire ridicolo o che i propri segni e simboli espressivi risultino inadeguati. Ma, sostiene l'autore di Education through Art, pubblicato nel 1943 (Educare con l'arte, 1976), eliminate questa paura e libererete tutte le potenzialità di crescita e di maturazione emozionale del bambino. Read (1893-1967) è stato professore di storia dell'arte nelle Università di Edimburgo e di Liverpool, direttore dal 1933 al 1938 del Burlington Magazine, presidente dell'Institute of Contemporary Art e della British Society of Aesthetics. Tra le sue opere: Art Now (1933), Art and Society (1937), The Philosophy of Modern Art (1952). L'articolo qui pubblicato è apparso con il titolo An Aesthetic Approach to Education in The Grass Roots of Arts (1955).

Ho già avuto occasione altre volte di soffermarmi sulla sensibilità umana, intesa come qualità propria di ogni attività che richieda abilità e buon gusto, e ho sempre detto che qualunque civiltà che presti attenzione ai valori culturali necessita prioritariamente di un sistema educativo che non solo salvaguardi la sensibilità innata del fanciullo, ma faccia

di essa la base dello sviluppo intellettuale. Ritorno qui su questo argomento fondamentale.

Ogni volta che tentiamo di definire il posto dell'arte nella società, ci scontriamo con l'idea generale che l'arte sia qualcosa di innaturale, che gli artisti siano individui strani ed eccentrici, aventi ben poco in comune con le persone normali. In realtà, solo la grandezza è poco comune: solo i geni sono eccentrici. La capacità di apprezzare la bellezza formale, di percepire il ritmo e l'armonia, l'istinto di fare le cose belle e bene, tutte queste sono normali caratteristiche umane, innate più che acquisite, e comunque presenti nel fanciullo fin dai primissimi anni di vita. Che ai bambini venga insegnata l'arte o no, ciò che non teniamo mai sufficientemente presente è che per essi l'essere artisti è un fatto naturale, così come è naturale cantare o camminare, parlare o giocare. L'arte è semplicemente uno dei mezzi espressivi dell'uomo, un mezzo che fa uso di segni espressivi, di colori espressivi, o di forme plastiche. L'arte è presente nei fanciulli così come è presente nei primitivi o negli adulti. Lo sbaglio che facciamo è quello di ritenere che tale attività infantile, la cui esistenza è praticamente impossibile negare, sia equiparabile a un goffo tentativo di imitare l'attività adulta. In realtà, qualche componente di imitazione è presente in tutte le attività infantili, ma lo scopo di ciò non è tanto l'imitazione fine a se stessa, quanto il tentativo di comunicare qualcosa usando un linguaggio comune. Ciò che spinge il bambino a questo tipo di sforzi è un'esigenza soggettiva interna, non un semplice riflesso scimmiesco, uno "scimmiottamento", appunto, del comportamento adulto.

Riconoscere la veridicità di tale osservazione è molto importante, perché da ciò dipende la scelta tra insegnare ai fanciulli ad imitare i modelli adulti oppure rendersi conto che ogni fanciullo ha dei modelli suoi propri, adatti alla sua età e alle sue necessità espressive, che si evolvono man mano che il raggio della sua esperienza si allarga. Questa è una distinzione fondamentale, a qualunque livello educativo; per il momento, comunque, a me interessano le conseguenze

di essa nei confronti delle attività estetiche dei fanciulli.

Tutti siamo disposti ad ammettere che l'arte è qualcosa che ha attinenza con le emozioni e con l'intuizione, oltre che con l'intelligenza, e quindi dobbiamo accettare il fatto che essa non può essere considerata semplicemente come lo sviluppo di una facoltà a se stante, la graduale maturazione di una singola abilità. Si potrebbe paragonarla all'amore, con il quale presenta diverse analogie. L'amore infantile è qualcosa di particolare, e benché ormai la psicoanalisi abbia tolto l'idea di una completa innocenza del bambino, sappiamo tuttavia che l'infanzia, la fanciullezza, l'adolescenza, la maturità, rappresentano altrettanti stadi dello sviluppo emozionale dell'amore, *qualitativamente* diversi tra loro. Nonostante l'apparente senso di continuità, conferito dall'unicità di ogni personalità individuale, possa trarre in inganno, sappiamo che il passaggio da uno stadio di sviluppo emozionale al successivo è spesso improvviso e traumatico. Colui che ieri era un fanciullo profondamente legato ai suoi genitori può all'improvviso divenire preda di una passione che lo trasforma in un essere umano totalmente nuovo.

L'arte infantile è l'arte di un essere umano dotato di percezioni, reazioni e fantasie, di natura assai diversa dalle percezioni, emozioni, reazioni e fantasie dell'adulto. Quindi non si può giudicare l'arte infantile secondo il metro adulto, e sarebbe scientificamente più corretto paragonarla con l'arte delle popolazioni primitive. Infatti, molte delle osservazioni fatte a proposito dell'arte primitiva possono essere ritenute valide anche per l'arte infantile. In entrambi i casi siamo in presenza di ciò che Lévy-Bruhl ha definito come condizione mentale *pre-logica*, e questo spiega le numerose caratteristiche che i due tipi di arte hanno in comune. L'arte infantile, dunque, non può essere vista come un incerto tentativo di imitare i modelli espressivi tipici dell'adulto civilizzato, bensì come l'espressione diretta e spontanea del mondo emozionale del bambino. Una volta adottato questo atteggiamento verso l'arte infantile, e compreso quale sia il posto occupato dai modi espressivi plastici nella vita emozio-

nale del fanciullo, il nostro metodo di insegnamento dovrà essere radicalmente diverso, e diverso il peso attribuito all'arte in seno allo schema educativo.

Per cominciare, vediamo subito ciò che *non* rientra nei nostri obiettivi. Non pretendiamo di insegnare ai fanciulli a osservare con precisione gli oggetti esterni. Non intendiamo stimolare la loro capacità di osservazione, o di classificazione, o di memoria. Tutto ciò fa parte di un'attività pedagogica che lasciamo volentieri all'insegnante di scienze, poiché è giusto che un certo tipo di esercizi grafici, come lo scrivere e il far di conto, venga insegnato in collegamento con l'osservazione scientifica, ma solo in un secondo momento del processo educativo.

Inoltre (e questo è un punto fondamentale) non abbiamo l'intenzione di formare degli artisti di professione. Diventare un bravo pittore o scultore, a livello professionistico, richiede un lungo addestramento tecnico che può essere impartito, come in effetti avviene, solo da istituzioni specificamente volte a questo scopo. Insegniamo ai fanciulli a parlare, ma non ci aspettiamo per questo che tutti diventino degli oratori. Insegniamo loro a scrivere, ma non ci aspettiamo che diventino degli scrittori. Allo stesso modo, possiamo insegnare loro a disegnare, a dipingere e a modellare, senza peraltro aspettarci che l'arte debba diventare l'unica vocazione della loro esistenza. Ciò che vogliamo insegnare ai fanciulli, attraverso questi strumenti, è l'uso di particolari mezzi espressivi. I suoni, le parole, le linee, i colori, tutto ciò rappresenta una sorta di materiale grezzo attraverso il quale il bimbo deve imparare a comunicare con il mondo esterno. Ha a disposizione anche alcuni gesti, combinabili con i suoni, le parole, i segni grafici e i colori. Per un bambino la difficoltà di farsi capire è inizialmente enorme, quindi egli usa qualunque mezzo abbia sotto mano: il suo è un impegno totale per esprimere se stesso, i propri sentimenti e i propri desideri.

Di norma, genitori e insegnanti si sforzano di comprendere i segni *verbali* del fanciullo: ascoltiamo i primi balbettii

del piccolo e cerchiamo di ordinarli in parole e attribuire loro un senso, e con infinita pazienza incoraggiamo il bambino a continuare i suoi sforzi, prima a parlare, e quindi a scrivere. Ma il fanciullo ha a disposizione anche un linguaggio di linee e colori e può usarlo a volte per dire cose per le quali manca delle parole necessarie. Le sue emozioni, i suoi desideri, le sue sensazioni, i suoi sogni a occhi aperti, possono essere espressi attraverso segni e simboli, o rappresentazioni approssimate. Purtroppo, il più delle volte gli sforzi compiuti dal fanciullo in tale direzione non vengono incoraggiati dagli insegnanti, e ancor meno dai genitori, cosicché questo tipo di attività, che dovrebbe svilupparsi altrettanto naturalmente che il linguaggio, finisce per atrofizzarsi. E il fanciullo diventa visualmente *ottuso*, termine che all'origine aveva il senso di stupido.

Al contrario, incoraggiare queste comunicazioni visuali, questo linguaggio fatto di immagini, significa aprire al fanciullo una nuova strada per la sua espansione e la sua crescita. Potremmo dire che uno dei nostri scopi, e forse il principale, dovrebbe essere quello di dare al giovane la confidenza e l'abilità necessarie a sviluppare un nuovo, eppure del tutto naturale, mezzo espressivo, cioè dare all'uso del linguaggio simbolico lo stesso carattere di familiarità del linguaggio dei segni, dare alla pittografia il medesimo peso che viene dato all'alfabeto fonetico. Dietro questo scopo principale ve n'è uno secondario: incoraggiare il fanciullo a rivelare la propria personalità, le proprie caratteristiche innate. I disegni infantili diventerebbero così, per i genitori e gli insegnanti, una specie di finestra aperta sulla mente del bambino.

Ma la psicologia individuale del fanciullo non è l'unica cosa da scoprire. Se riuniamo insieme i diversi immaginari individuali dei fanciulli e li correliamo tra loro, possiamo apprendere anche qualcosa sui fanciulli in generale, sulle loro caratteristiche comuni e sul loro sviluppo intellettuale. Infine (fatto non meno importante, a mio avviso) possiamo imparare molto anche circa la natura dell'attività estetica,

circa il posto riservato all'arte nella vita e nell'evoluzione dell'umanità. Infatti, quanto i fanciulli producono non sono semplici linee e colori, ma linee e colori (o forme o volumi, anche) dotati di significato, espressivi, e per di più espressi in modo del tutto naturale e istintivo. In breve, possiamo imparare che gli elementi principali dell'arte (cioè i fattori che la rendono emozionalmente attiva) provengono dalla stessa natura umana e dalle esigenze umane e non sono creazioni consapevoli dell'intelletto.

E' stato dimostrato al di là di ogni dubbio che il senso estetico è un carattere innato presente in tutti i bambini, e che può venire sviluppato nei più disparati contesti, nello squallore dei quartieri industriali così come in scuole come Eton o Winchester. Naturalmente, man mano che il fanciullo cresce le sue percezioni vengono più o meno coscientemente influenzate dall'ambiente e quindi l'ambiente stesso si manifesta nei soggetti dell'arte infantile. Lo stile, però, può svilupparsi indipendentemente dal contenuto. Più che l'ambiente, quello che conta è il metodo d'insegnamento.

A questo punto, se qualcuno mi chiedesse maggiori notizie sulle caratteristiche di tale metodo, non potrei che rispondere in modo molto generico. Io non sono un insegnante e non amo dar consigli a coloro che si dedicano a questa vocazione certamente difficile. Però, osservo gli insegnanti e noto i risultati. Vedo che esistono metodi che conducono a risultati che mi sembrano buoni e altri che danno effetti che considero negativi o che non danno effetto alcuno. E' più facile descrivere i metodi negativi che quelli positivi, essendo quest'ultimi infinitamente vaghi e incerti. I metodi negativi sono sempre quelli troppo consapevoli e controllati, con una disciplina esterna imposta dagli ordini di un qualche sergente maggiore. I buoni risultati provengono invece da ciò che in apparenza sembra essere la mancanza totale di qualunque metodo o da un sistema che si limiti a fornire indicazioni e suggerimenti, dove la disciplina, che certamente esiste e deve esistere, sorga dall'attività stessa. Il buon insegnante non è un dittatore, è piuttosto una specie di allievo un po' più

preparato degli altri, che conosce gli scopi da raggiungere e gli strumenti da adoperare, e lavora insieme ai bambini, familiarizza con essi e li incoraggia, regalando loro quel bene inestimabile che è la fiducia in se stessi. Solo la paura impedisce al fanciullo di essere artista. Paura che il suo personale mondo fantastico possa apparire ridicolo all'adulto, paura che i propri segni e simboli espressivi risultino inadeguati. Togliete al fanciullo la paura e libererete tutte le sue potenzialità di crescita e maturazione emozionale.

E' chiaro che questo non è lo stadio finale dell'educazione. Dopo aver liberato il fanciullo dalla paura, è necessario poter fare riferimento a un più positivo mondo di cooperazione. Come per la liberazione dalla paura, bisogna usare la simpatia e la comprensione altrettanto si deve fare per creare legami tra gli esseri umani, e vincoli sociali, tali che il fanciullo possa trovare il proprio completamento nel mondo adulto della comunità. Questo è lo scopo generale dell'educazione e non conosco metodi così efficaci per il suo raggiungimento come quelli concretamente *creativi*. In quanto individui, noi creiamo al fine di comunicare. Creiamo un linguaggio per mezzo dei suoni, oppure per mezzo di segni grafici e di colori. Ogni linguaggio, anche quello artistico, è una creazione comune: esso rappresenta un sistema convenzionale di segni, sui quali ci siamo "messi d'accordo", e che devono essere usati in comune. L'arte è un accordo. Un accordo che non dovrebbe essere esclusivo privilegio di una classe o di un gruppo ristretto di conoscitori. L'arte dovrebbe essere una parte integrante della nostra vita associata, come era nell'antica Grecia o nel Medio Evo. E dovrebbe fare il suo ingresso nella nostra vita quando essa è al suo stadio formativo, come una normale manifestazione dei rapporti umani, un linguaggio di forme e colori altrettanto universale e innocente quanto il linguaggio delle parole.

C'è ancora un'osservazione da fare: l'arte è una disciplina naturale. Nell'accezione più ovvia, l'arte è la disciplina imposta dallo strumento o dal materiale. Un fanciullo non può usare una matita o una penna o un pennello o una ruota

da vasaio, senza scoprire che per produrre un risultato espressivo la mano o l'occhio devono lavorare istintivamente all'unisono. In questo modo, l'arte genera quell'integrazione dei sensi che chiamiamo *abilità* e che rappresenta lo scopo fondamentale di ogni sistema educativo. Ma l'arte è disciplina anche in un senso più profondo. Nel processo stesso della percezione, e nel processo complementare dell'espressione, vi è una tendenza istintiva alla *forma*. La perfezione formale delle manifestazioni artistiche più primitive, ottenuta senza alcun sistema di istruzione, è stata spesso fonte di meraviglia e di stupore. L'arte spontanea dei bambini che non hanno ancora ricevuto alcuna istruzione, presenta la medesima tendenza all'organizzazione formale: essa non è semplicemente equilibrio compositivo ed enfasi selettiva per qualche dettaglio importante, ma tende all'espressività delle linee e all'armonia cromatica. L'espressione naturale ha una sua propria forma istintiva e ciò sembra suggerire che scopo dell'educazione debba essere l'appropriazione di questo senso di disciplina innato per svilupparlo e farlo maturare e non l'imposizione al bambino di un sistema disciplinare estraneo alla sua natura e dannoso alla sua crescita.

Nei casi in cui la crescita intellettuale del fanciullo è stata frenata e la sua psiche distorta (con risultati nevrotici e spesso delinquenziali), è provato che la pratica di un'arte creativa può avere effetti terapeutici, riportando gradualmente il giovane all'equilibrio psicologico. Ma gli inviti ad attribuire all'arte un posto nell'educazione non sono motivati solo dalla necessità di realizzare nel bambino una personalità equilibrata: ciò cui si mira è l'integrazione in seno al gruppo o alla comunità di appartenenza del fanciullo. Nessuno ha mai avuto il coraggio di sottolineare le interconnessioni che esistono tra il disordine della nostra civiltà e il nostro sistema educativo. Se le nostre scuole generassero naturalmente e normalmente personalità veramente equilibrate, integrate, armoniose, non ci sarebbe possibile tollerare questa condizione di lacerazione universale e sfiducia

reciproca. E' necessario quindi riesaminare totalmente la nostra tradizione educativa a partire dal Rinascimento, e avere il coraggio di chiederci se essa abbia prodotto o no, serenità individuale e armonia sociale. E dovremo forse confessare che, preoccupati unicamente della conoscenza scientifica, ci siamo dimenticati di quelle facoltà umane legate agli aspetti emozionali e integrativi dell'esistenza e abbiamo così generato dei mostri disumani, con alcune porzioni dell'intelletto di dimensioni gigantesche e altre completamente atrofizzate. Non sto facendo asserzioni scientifiche, sto semplicemente rilevando che in certe direzioni non abbiamo osato mettere in questione i presupposti della nostra tradizione accademica, mentre invece tali presupposti hanno un rapporto evidente con le caratteristiche della nostra civiltà.

Spero sia chiaro che ciò che ho definito come lo sviluppo di una equilibrata sensibilità estetica non è un fine in se stesso. Il nostro fine è quello platonico, la pienezza morale e intellettuale dell'umanità, l'arte è per me, come per Platone, un mezzo per raggiungerlo.

traduzione di Roberto Ambrosoli



Harald Szeeman / *La speranza di Monte Verità* ● ●

E' possibile uscire dal triangolo studio-mercante-museo? Ci sono spiragli nell'arte contemporanea che permettano di intravedere una direzione in senso libertario? L'intervistato ha un progetto: ridare vita al centro che sorge su Monte Verità nei pressi di Ascona (vicino alla Baronata di Carlo Cafiero e Michail Bakunin) sulla quale soggiornarono dal 1870 artisti, letterati, poeti e vari rivoluzionari tra i quali Pètr Kropotkin e Max Nettlau. Su questa collina si sono sperimentate forme di comunismo anarchico e comunità naturiste e vegetariane. Szeeman è storico dell'arte, saggista e curatore di mostre ed esposizioni tra le quali Documenta 5 a Kassel e La Biennale di Venezia per la quale ha creato la sezione Aperto. Fondatore dell'Agenzia per il lavoro spirituale all'estero, ha pubblicato tra l'altro: Museum der Obsessionen (1981) e Individuelle Mythologien (1985) oltre a saggi e poesie.

Dopo aver passeggiato su Monte Verità e aver visto la ricca documentazione di Casa Anatta sull'invasione nordica dell'utopia, attraverso le sezioni della mostra: anarchia, utopia sociale, riforma dell'anima, riforma della vita, riforma dello spirito, riforma del corpo, psicologia, mitologia, danza, musica, lettera-

tura, non si può non riflettere sugli stretti rapporti che ci sono stati a cavallo dell'Ottocento e Novecento, tra le avanguardie artistiche e i movimenti sociali più innovativi e soprattutto il movimento anarchico nelle sue svariate componenti. Cosa pensi che rimanga oggi di questo rapporto?

Penso che in ogni artista ci sia un anarchico, almeno all'inizio della sua attività. Poi dipende se accetta di fare parte del sistema o se mantiene una sua indipendenza pur lavorando nel sistema. Perché comunque deve passare attraverso un circuito mercantile, ben in rodaggio da tempo. La concorrenza spinge ad avere i migliori musei, le migliori gallerie, e questo meccanismo assorbe molte energie agli artisti, perché se non si impongono anche attraverso l'immagine di se stessi in poco tempo vengono dimenticati. Ma il vero problema è che l'arte è una cosa strana: se si abbandonano alcune regole fondamentali e ci si muove solo per sentimento o in una direzione politica, non si produce arte. L'arte è una disciplina che allo stesso tempo dà grandi libertà, ma quando le si vuole dare uno scopo diretto, non è più arte, diventa propaganda.

Quali sono i percorsi oggi degli artisti o dei gruppi che ritieni più vicini a tematiche libertarie? Quali vorresti che lasciassero o avessero lasciato tracce qui a Monte Verità?

Devo fare una premessa. Penso che una cosa veramente importante nell'arte degli anni Sessanta sia stata l'eliminazione del basamento nella scultura e concepirla direttamente sul suolo. Questo vuol dire far cadere una vecchia nozione di monumento. In questo atteggiamento c'è una nuova dimensione di vivere anche le cose attraverso il pavimento, non solo contemplando un'immagine davanti a sé. Per quanto riguarda gli artisti che mi interessano, posso fare soltanto qualche esempio: l'arte povera a Torino, è stato un avvenimento importante, e lo è ancora. Un altro artista molto importante è stato Piero Manzoni. E va ricordato il gruppo

Fluxus degli anni Cinquanta. Mario Mertz dopo aver visto la mostra del Monte Verità, con le mammelle dell'anarchia, della teosofia, della riforma della vita, dell'università per la liberazione dell'uomo attraverso il ritorno al comunismo, in un paradiso comunista matriarcale, ha detto che questo casino è proprio la visualizzazione di tutto quello che lui ha nella testa. E' chiaro che se si fa veramente un programma di sculture su Monte Verità, e ne discutiamo da tre anni, lui ci sarà con il suo Igloo. Artisti come quelli ricordati, dovrebbero essere inseriti a Monte Verità. Il circuito museale è fatto e se io mi immagino ciò che potrebbe trovare posto su questa collina, penso ad autori di questo tipo. Rifare, però, un centro con le stesse caratteristiche di allora non è possibile, perché la proprietà è del cantone e averne il permesso non sarebbe molto facile. Dieci anni fa c'era il movimento verde presente qui nelle colline: duemila persone in tende, c'erano i "fellaghas", c'erano i gruppi per una agricoltura alternativa, c'erano i musicisti. Ed era tutta gente venuta per la mostra. La mostra ha attirato l'attenzione su questo posto. Ma oggi non vedo più la possibilità di queste grandi riunioni. Anche l'albergo di Monte Verità è una realtà, c'è una clientela, e non è certo una clientela molto avventurosa. Io vedo come unica possibilità di continuare in questo spirito, quello di agire attraverso le opere. Tra l'altro in Svizzera non esiste un giardino di sculture, potrebbe diventare una novità e nello stesso momento garantire un carattere internazionale a questa collina. Perché, anche se non è rimasto molto, qui sono passati tutti gli artisti di questo secolo. Ci sono stati tutti i componenti del Bauhaus, c'è stato Vasilij Kandiskij, Paul Klee, i quattro del Blaue Reiter, tutti dadaisti. Certo, non c'è mai stata una continuità in queste presenze. Bisogna anche considerare il fatto che Ascona è diventata alla moda e quindi la vita è diventata cara, il terreno costa caro: questo è avvenuto proprio per la sua storia. E allora i nuovi arrivati sono andati a vivere nelle valli dove si poteva vivere ancora a buon mercato. Gunter Grass, ad esempio, è andato nella valle Maggia, come tanti altri.

Secondo te, è riproponibile un'esperienza di questo genere? Monte Verità può essere proposta come un esempio, oppure si tratta di un discorso troppo specifico nato da una storia particolare?

Io penso che i fautori di questa esperienza volessero veramente cambiare la vita. Ci sono sempre due vie: una è di separarsi dalla società e dare un modello lontano, l'altra è agire nella città. E quando ho fatto la mostra alla fine degli anni Settanta, è stato chiaro che la volontà di cambiare i rapporti sociali e politici, non era più rintracciabile nella campagna, ma era della città. In ogni quartiere c'era attività, c'erano riunioni spontanee dei cittadini. Adesso di nuovo tutto si è addormentato. Però io penso sempre che su Monte Verità sia possibile ricreare un luogo attivo di memorie. Anche questa collina ha dormito. E' soprattutto il fatto della proprietà statale che impedisce di fare qualcosa. Adesso corre voce che si voglia cambiare la struttura in fondazione, certo, sarebbe un'altra cosa. Naturalmente per me è cambiato molto dopo l'esperienza di Monte Verità. Intanto, sono riuscito a creare un'alternativa al museo. E' come se avessi fatto un salto di qualità nelle mie esigenze. E' una cosa difficilmente spiegabile. Devo anche dire che mi fa molto piacere che in questo periodo si cominci ad apprezzare maggiormente la scultura. Dopo questa inondazione di quadri, subito usati e dimenticati in un mercato anonimo. La scultura, infatti, non la si muove facilmente, e allo stesso tempo il lavoro è più pesante. Inoltre la scultura è più difficilmente commerciabile. Negli anni Sessanta pensavo che si potesse far esplodere il triangolo: studio, galleria, museo. Oggi non vedo come ciò sia possibile; ma ci penso sempre e spero che ci si arrivi. Per quanto mi riguarda, in un certo modo l'ho fatto, ma non basta un'esperienza individuale. Comunque non perdo la speranza.

a cura di Franco Bunčuga





Guy Harloff / Scegliere la clandestinità ●



Ecco un artista che sfugge alle classificazioni, anzi che è sfuggito dal mondo, cioè dal mercato dell'arte. Si è isolato, dopo aver conosciuto un periodo di notorietà, preferendo la ricerca e ha trovato nel lavoro quotidiano una propria coerente e personalissima visione del mondo. Dopo aver compiuto diversi viaggi in paesi orientali e arabi (studiando riti, religioni e tradizioni esoteriche) ha lavorato a Milano, Londra e New York. Ha anche vissuto per alcuni anni su una barca da lui costruita e oggi lavora in provincia di Novara.

Varcare la soglia dello studio di Guy Harloff è come entrare in un antico tempio, si ha l'impressione di intraprendere un percorso iniziatico, dove si può avere la sensazione di poter scostare impercettibilmente il velo di Iside.

Scaffali di oggetti minuti disposti in incomprensibile ordine sacrale, pezzi di legno, ossicini levigati, resti di viaggi condensati in forme minime di oggetti. Un condominio qualsiasi di una qualsiasi squallida periferia lombarda, si sale al terzo piano accolti da una cortese e dichiarata diffidenza. Poi la prima prova: qualche litro di vino bevuto insieme come condizione per l'intervista. Secondo Harloff ci sono due modi per ottenere la conoscenza, uno è quello della

rinuncia ascetica, l'altro è quello della pratica di tutti gli eccessi. La via della mano destra e la via della mano sinistra, queste due denominazioni hanno un valore simbolico in tutte le ricerche spirituali. Harloff usa delle associazioni tra questi due modi nel suo lavoro. Ma certamente nella vita ha scelto la via della mano sinistra.

Che cosa significa, per te, bere?

L'alcol è un mondo a parte, è un altro mondo, è un modo per uscire. L'alcol ti calma i nervi: è un modo di vivere. Non sto parlando della consuetudine: la gente che si riunisce per bere e comunicare. No, parlo di un'altra cosa. Qualche volta quando ho finito il mio lavoro sento il bisogno di uscire da solo, di entrare in un bar anonimo dove non sono mai stato prima, di sedere su uno sgabello di legno e di ordinare una birra, di ordinare un whisky con del ghiaccio vicino, di mettere le mie braccia sul bancone, tirare fuori i soldi e cominciare a bere, bere, bere. Stare solo cinque o sei ore di fila senza mai smettere di bere, fin che ce la fai a ritornare a casa. È un modo di uscire dai fantasmi, per ritornare dentro me stesso come mi fossi lavato. Ritrovare le forze e le energie che non riusciamo a trovare con altri mezzi. Un poeta francese ha detto «l'alcol è un veleno lento. Ce ne freghiamo, noi non abbiamo fretta!».

Ho 52 anni e sono contento di tutto ciò che ho fatto, non rimpiango nulla, rifarei tutto. Ma sono ancora più contento perché la parte maggiore della mia vita è trascorsa e mi resta poco. Non ci sono più stimoli in giro perché non si riesce più a essere in contatto con quello che si fa. Tutti si impegnano a fare solo ciò che richiede il mercato in quel momento. Alle vernici tutti questi giovani rampanti mostrano più se stessi che le proprie opere, è un salotto mondano. Mentre per me il lavoro significa ricerca. Il concetto è quello della "voie royale" degli alchimisti. Fare un cammino spirituale. Lavorare ogni giorno e imparare, come un artigiano, con grande umiltà. Si tratta, come ha scritto Mircea, in *Le mythe de l'éternel retour*, di ricercare il mondo al di fuori della storia.

Come avviene per i popoli che vivono in un mondo storico. Io cerco quella sacralità. Ogni lavoro è terapia, ripetizione, rito, scoperta e possesso. Il lavoro nasce da una frase, da un'immagine, da un incontro e va fatto in silenzio.

Come sei capitato qui?

Dopo la malattia che non mi ha più permesso di vivere nella mia barca a Chioggia ho venduto tutto e mi sono trasferito a New York dove ho aperto un bar. Era un ritrovo di artisti e di gente dell'ambiente, critici, galleristi. Abbiamo combinato di tutto in quel periodo.

In seguito ho voluto tornare in Italia per riallacciare i rapporti con l'ambiente che avevo lasciato. Un amico mi ha mandato in questo paese dicendo che poteva lasciarmi una casa di campagna. Sono arrivato qui con gli ultimi soldi. Si trattava di un rudere isolato nei campi, senza neppure una strada decente di collegamento, allora ho preso il primo appartamento che ho trovato nel posto più vicino. Appena installato mi sono tuffato subito nel lavoro. Per me la pittura è una terapia. Se non dipingessi forse perderei la ragione. Non si tratta di fare dei bei quadri ma di sopravvivere come essere umano, come artista. Siamo in un mondo in cui bisogna puntare alla sopravvivenza. Bisogna dipingere con amore. Bisogna che ognuno di noi trovi la sua strada, la propria pittura, il proprio mondo. Per me la pittura è sinonimo di magia, di rituale. Noi abbiamo perso completamente il senso del rito. Oggi mangiamo, beviamo, guadagniamo, ci riproduciamo meccanicamente, direi quasi per abitudine. Mentre da altre civiltà abbiamo avuto le piramidi, cosa lascerà la nostra società? I sacchetti di plastica? Ogni vera arte è magia. Trascendente, direi quasi esoterica.

Novalis diceva che il vero artista è il vero mago: colui che conosce l'arte di usare arbitrariamente del mondo sensibile secondo un principio di libertà. Cosa intendi tu per magia?

Marc Chagall parla della chimica dei colori. Io preferisco

parlare di alchimia del lavoro. L'alchimia è una scienza completa, allo stesso tempo pratica, materiale (presiede alla nascita della medicina, della chimica e della fisica) e spirituale. In essa c'è una nozione di dualità. Mi spiego: tratta dell'arte di fare l'oro, di procedere alla trasmutazione di un metallo vile in metallo nobile. Ma il problema principale per l'adepto è soprattutto trasformare se stesso interiormente, spiritualmente, per mezzo della propria vita e del proprio lavoro. Le due cose, la trasmutazione dell'oro e dell'uomo erano indissolubilmente legate. È così che concepisco la pittura. Il pittore è l'alchimista. Il suo studio è il laboratorio. Gli stessi gesti si ripetono ritualmente, giorno dopo giorno, sempre uguali. Il risultato? Lo scacco, di solito. Allora, bisogna ricominciare da capo. Ti sei chiesto perché il mio tavolo di lavoro ha una forma così particolare e tutti gli oggetti che mi servono sono disposti in un modo così accurato? Io lavoro qui dieci ore al giorno, tutti i giorni. Questo è il mio microcosmo, il mio atamor, e qui io sono l'artefice. Questo è lo specchio nel quale io leggo il mondo che mi circonda.

Nei tuoi quadri compaiono spesso delle A, il simbolo dell'anarchia. È un riferimento preciso o casuale?

La A dei miei quadri è soltanto la prima lettera dell'alfabeto, forse la *aleph* dei cabalisti, la radice spirituale di tutte le altre lettere, che racchiude nella sua essenza l'intero alfabeto e perciò tutti gli elementi del discorso umano. Io uso tutti gli alfabeti nelle mie opere, frasi in tutte le lingue, simboli sacri che ho scoperto nelle mie ricerche e che sono ancora attivi in noi. E anche i colori. Per gli occidentali i colori sono tre, mentre i colori sono quattro, c'è anche il nero e gli orientali lo sanno benissimo! Le mie tecniche, l'uso dei colori, dei materiali, non è mai casuale. Quella A è una A. Non voglio avere a che fare con la politica perché ho avuto tristi esperienze in passato. Anni fa in Italia alcuni militanti di un gruppo di estrema sinistra hanno voluto dei miei disegni, gratis naturalmente, per tirar su soldi, ecco tutto il loro interesse. Non c'è in fondo molta differenza con quei

politici e industriali che, dopo una collettiva, volevano in regalo un'opera da ogni artista. In fondo, pensavano, che cosa ti costa farne uno di più, fare l'artista non è un lavoro, perché è piacevole. Certo per i cattolici e i marxisti il lavoro deve essere sofferenza. Invece per me il lavoro è un baluardo dal quale difendo la mia individualità.

Quindi da mistico laico vorresti risacralizzare il mondo e il fare arte, scacciando i mercanti dal tempio?

Penso che la pittura dovrebbe entrare in clandestinità, come i primi cristiani scendevano nelle catacombe. Sarebbe una cosa salutare farla ridiventare, almeno per un certo tempo, sotterranea, proibita. Bisognerebbe così dipingere di nascosto, senza mostrare ciò che si fa. In effetti il nostro lavoro deve sopportare troppe difficoltà. Siamo preda dei mercanti, oggetto di speculazione. Bisogna produrre per il mercato, accettarne le tendenze, la tirannia, le conseguenze, oppure restare nell'ombra e morire di fame. La gran parte dei pittori lavora in condizioni disastrose. Siamo sollecitati da ogni parte, assaliti, vilipesi o portati in palmo di mano. Da ciò deriva un generale abbassamento della qualità della pittura e molte opere iniziate in nome della verità e della realtà finiscono in modo ignobile. Oggi c'è troppa cattiva pittura. Vediamo dappertutto quadri e disegni, anche firmati da grandi nomi, che sarebbe meglio strappare o almeno non far mai uscire dallo studio.

a cura di Franco Buncuga



24X74

光

Luciano Caprile / *La rivolta futurista* ●

L'impegno politico dei divisionisti e dei futuristi nasce come risposta alle diseguaglianze sociali determinate dalle condizioni di lavoro del capitalismo di fine secolo. Un impegno che, soprattutto nella fase iniziale, ha connotazioni libertarie e anarchiche. L'autore, critico d'arte e collaboratore di numerose testate (Il lavoro, Il mattino, Arte, Alfabeto, Millelibri), ricostruisce le fasi di quei movimenti artistici attraverso l'opera dei suoi protagonisti. Tra le opere di Caprile: Guttuso a Genova nel Nome della Ragione (1985), Carlo Carrà disegni 1908-1923 (1983).

La rivoluzione industriale che si stava attuando alla fine del secolo scorso in alcune nazioni europee aveva sollevato quei problemi sociali che si trascineranno per gran parte del Novecento. Limitandoci all'Italia, sappiamo delle lotte operaie, delle rivolte dei contadini, delle sperequazioni che l'avvento delle macchine incominciavano a determinare non solo nelle fabbriche. Il movimento di ispirazione socialista si faceva carico di questi fermenti, sostenuti dallo spirito di libertari che accendevano con gesti clamorosi il fuoco del dissenso. L'arte non rimaneva estranea alla nuova realtà e alle immagini decretate dagli attriti quotidiani tra

chi pretendeva il diritto a un lavoro regolato da giuste leggi e chi invece puntava esclusivamente al sempre maggior profitto. Qualche esempio? Nel 1896-99 Augusto Majani presentava *Disoccupati*, un grande e desolato olio su tela; Angelo Morbelli in *Per 80 centesimi!* coglieva nel 1895 il pesante compito delle mondine nelle risaie del vercellese; in quello stesso anno Angiolo Tommasi con *Gli emigranti* puntava il dito su un esodo decretato dall'indigenza; Vincenzo Vela nel bassorilievo in bronzo *Le vittime del lavoro*, databile al 1882-83, scandiva il ritmo di olocausto dei minatori. Sono solo alcuni dei numerosi esempi utili a sottolineare i disagi e le fratture di una società prodiga di contraddizioni. Ma altri decidevano di coniugare più da vicino la pittura a un diretto impegno politico. Giuseppe Pelizza da Volpedo, prendendo spunto da una protesta contadina levatasi nel paese nativo, aveva dipinto nel 1895 il quadro *Fiumana*, in un primo tempo battezzato *Ambasciatori della fame*. Con Morbelli si era abbonato alla rivista *Critica Sociale* e aveva pertanto aderito a idee socialiste, dapprima di tipo umanitario e poi via via più coerentemente scientifiche fino ad accettare quel «modello turatiano che aveva fatto sperare ai socialisti locali di poterlo avere con loro e come loro candidato nelle elezioni del 1902» (4, p. 16). Pelizza, che aveva già ricoperto una importante carica nella «Società agricola operaia» di Volpedo, rifiuterà l'offerta. Comunque *Il cammino dei lavoratori*, ovvero *Quarto Stato*, terminato nel 1901 dopo «dieci anni di sforzi e di fatiche non solo fisiche ma anche mentali e psicologiche» (4, p. 16), e di cui *Fiumana* appare un prototipo, rimane il quadro sociale più imponente di quel periodo.

Se Pelizza con i suoi atteggiamenti politici non intendeva passare per anarchico, a Plinio Nomellini, amico suo e come lui innovatore della pittura italiana nel solco del divisionismo e del simbolismo, non dispiaceva partecipare alle riunioni dei libertari che egli frequentava a Genova, dove si era trasferito da Firenze nel 1890. Nel capoluogo ligure dipingerà nel 1891 un quadro come *Piazza Caricamento* che, nel-

l'impostazione e negli intendimenti, precorre addirittura *Quarto Stato*. Nel 1894 Nomellini rimane coinvolto in un processo intentato contro l'anarchico Luigi Galleani e «viene trattenuto in prigione nel carcere di Sant'Andrea, dove esegue una serie di disegni. Al processo, dal quale uscirà assolto, Telemaco Signorini imposterà un'appassionata difesa della sua figura di uomo e di artista» (2, p. 71).

Nel 1900 il diciannovenne Carlo Carrà, pervenuto a Londra dopo aver lavorato a Parigi come decoratore per l'allestimento dell'Esposizione Universale, capitava in mezzo a un gruppo di anarchici italiani. Il luogo degli incontri si identificava con la pensione Tedeschi: «il proprietario era un profugo dei moti del 1898 venuto da Lugano con la moglie e le due bambine in seguito ad espulsione dalla Confederazione Elvetica» (3, p. 26). Tra costoro spiccava Emidio Recchioni, un toscano che, «scontata la prigionia per aver lanciato delle bombe nel parlamento inglese, si era dato al commercio del carbone» (3, p. 26).

La notizia dell'uccisione di re Umberto a Monza trova il giovane Carrà in una posizione decisamente critica: non condividendo i metodi terroristici, pensa di stampare e di distribuire un volantino che esprima il dissenso della maggior parte degli immigrati italiani verso quel gesto. Tale atteggiamento determina la rottura, poi ricomposta, con Errico Malatesta, considerato a Londra il leader degli anarchici in Italia. Se in Inghilterra le sue letture erano indirizzate a *Utopia* di Thomas More, a *La città del sole* di Tommaso Campanella e agli scritti di Charles Fourier, Robert Owen, Henri de Saint Simon e Michail Bakunin, il ritorno a Milano avvicina Carrà ad altri gruppi della medesima fede politica (i luoghi d'incontro e di disputa sono ancora le osterie e le trattorie, in particolare quella condotta da Lazzeri a Porta Tenaglia) dove si discute su *L'Unico* di Max Stirner, ritenuto il principale teorico dell'individualismo anarchico, oppure su *La conquista del pane* di Pëtr Kropotkin, che egli aveva conosciuto durante il soggiorno in terra albionica. Senza naturalmente trascurare Friederich Nietzsche e Karl

Marx. Tra i pensatori italiani riscuotevano allora particolare successo Carlo Pisacane per il *Saggio sulla rivoluzione* e Antonio Labriola. Ma anche in alcune opere dei grandi narratori russi dell'Ottocento, soprattutto in Lev Tolstoj, Ivan Turgeniev e Fëdor Dostoevskij, «nelle drammatiche condizioni sociali dei loro personaggi, noi volevamo allora ritrovare motivi di una radicata e cosciente fede rivoluzionaria e chiari preannunci di un mondo nuovo» (3, p. 38).

Ma come si comporta di conseguenza l'artista Carrà? Intanto illustra la rivista *Sciarpa Nera* dell'editore Monanni e il giornale *La Rivolta*; per la copertina di un libro di Paolo Valera disegna quindi due pagliacci che rinfrescano i colori sbiaditi dello stemma di casa Savoia. E arriviamo al 1904, alle manifestazioni popolari di malcontento, alle richieste di revisione delle norme che regolavano i rapporti tra datori di lavoro e sottoposti. Allora come oggi, Milano era un centro nevralgico di idee e di tensioni. Durante uno sciopero generale erano accorse all'Arena migliaia di persone per udire i discorsi rivoluzionari di Arturo Labriola e Walter Macchi. La giornata conosce un tragico epilogo con l'uccisione dell'anarchico Ambrogio Galli in via Farini. I funerali che, per ordine della polizia avrebbero dovuto svolgersi entro la piazza antistante il cimitero del Musocco per evitare ulteriori disordini, diventano occasione per una imponente manifestazione anarchica. Un corteo, allo sbocco di viale Sempione, irrompe sul cordone delle truppe a cavallo che rispondono con una carica. Carlo Carrà si trova in mezzo alla mischia, vicino alla bara coperta di garofani rossi, che ondeggia sulle spalle dei portatori. «Vedevo i cavalli imbizzarrirsi, i bastoni e le lance urtarsi, sì che a me parve che la salma cadesse da un momento all'altro in terra e che i cavalli la calpestassero. Fortemente impressionato, appena tornato a casa feci un disegno di ciò a cui ero stato spettatore» (3, p. 41). Questi appunti rimarranno nel cassetto fino al 1910 allorché l'artista ne ricaverà uno studio definitivo, un bozzetto ancora di ambito divisionista. Nel 1911 si sprigionerà da questa idea l'olio che si intitola appunto *I funerali dell'anarchico Galli*,

un'opera fondamentale del futurismo¹.

Che cosa era successo nel frattempo? Nel febbraio del 1910 era avvenuto il fatidico incontro tra Carrà, Umberto Boccioni, Giovanni Russolo e Filippo Tommaso Marinetti per la stesura di un proclama indirizzato «ai giovani artisti italiani per invitarli a scuotersi dal letargo che soffocava ogni più legittima aspirazione» (3, p. 72). E in tale circostanza, a ricordo di quell'evento drammatico, Carrà fa inserire nel *Manifesto tecnico della pittura futurista* la frase: «Noi metteremo lo spettatore al centro del quadro».

Lasciamo per un attimo Carrà alle soglie del futurismo e andiamo a recuperare un altro protagonista eccellente: Umberto Boccioni. Boccioni aveva probabilmente guardato a Pelizza da Volpedo, oltre che a Previati, nell'interpretare il paesaggio urbano, quella periferia milanese nel segno del divisionismo. Venendo da Padova a Milano nel 1908 si era stabilito ai bastioni di Porta Romana 37 dove si alternavano ciminiere, case in costruzione e tralicci. Il paesaggio è desolante. Egli viene direttamente coinvolto nei temi sociali, nei problemi che vive ogni giorno, basta affacciarsi alla finestra oppure specchiarsi nella personale indigenza. D'altro lato lo attrae questo fervore che pare travolgere e consumare la città: stavano infatti sorgendo e si ampliavano fabbriche come la Pirelli, la Breda (allora si chiamava Elvetica) costruiva locomotive; alla Bovisa sorgevano nuovi gasometri; l'industria chimico-farmaceutica Carlo Erba. Ecco, Carlo Erba, un altro uomo da aggiungere alla schiera degli artisti innovatori. Beninteso non il Carlo Erba dell'azienda, ma un suo omonimo, nipote del fratello, che, proprio in quegli anni, getta alle ortiche gli studi universitari per iscriversi all'Accademia di Brera. E fa di più e di peggio nei confronti dell'augusta famiglia: ama farsi fotografare in compagnia di anarchici e nasconde bombe nel giardino della casa paterna. Lo troveremo a fiancheggiare i futuristi,

1. A distanza di più di mezzo secolo, nel 1972, Enrico Baj si collegherà idealmente a questo quadro con *I funerali dell'anarchico Pinelli*.

quindi a polemizzare con loro, in un alternarsi di alleanze e di distacchi, secondo la regola di una gioventù artistica alimentata da creatività e da contrasti.

E torniamo al 10 febbraio 1910 allorché Carrà, Boccioni e Russolo si recano nella casa milanese di Marinetti in via Senato, dove verrà redatto il famoso manifesto futurista. Milano e Marinetti erano rispettivamente la città e la persona più adatte per la nascita di questo movimento veramente rivoluzionario. Agli inizi del secolo «la spinta dell'economia capitalistica trasformava Milano da città ancora agricola e artigianale in città di civiltà industriale, con tutti gli inevitabili dissidi, inquietudini, scontri, improvvisi vuoti di identità, riprese che tale trasformazione implicava» (1, p. 11). Marinetti, dal canto suo, era reduce da una lunga esperienza "trasgressiva" iniziata a Parigi con *Le roi Bombance*, tragedia satirica scritta in lingua francese e ispiratagli dall'*Ubu roi* di Alfred Jarry, dove si esalta l'anarchia del protagonista, fino a *Mafarka il futurista*, pubblicato nel primo "manifesto" sul *Figaro* del 20 febbraio 1909. Marinetti voleva stupire la gente, intendeva affrancarla dal torpore di certa cultura trita e ritrita. «In questo bisogno di azione, di sovvertimento per scuotere da ogni inerzia, si sviluppa l'atteggiamento anarcoide di Marinetti, che tenderà a sovvertire il costume anche politicamente: nel manifesto esalta *il gesto dei libertari*, ma in quanto carica di energia che sconvolge la quiete pacifista: esalterà infatti la guerra, l'interventismo e anche il nazionalismo attivo» (1, p. 32). Anche Marinetti si era abbeverato a particolari autori: il poeta Walt Whitman ed Émile Verhaeren, con la sua *Città tentacolare*, gli avevano offerto motivi di riflessione.

Il manifesto del futurismo, nell'esordio transalpino del 1909 proclamava: «Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie di ogni specie e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica e utilitaria. Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere e dalla sommossa: canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali

moderne» E via di seguito con sguardi a Nietzsche, Marx, Friederich Engels, al socialismo umanitario, a Bakunin, a Georges Sorel. Erano, come abbiamo visto, i nomi ricorrenti nelle discussioni di questi personaggi, degli stessi Gino Severini e Giacomo Balla, che però non guardavano a un partito in particolare, ma preferivano perseguire un individualismo vissuto talora attraverso equivoci, alcuni di loro sentendosi ancora un po' borghesi (Marinetti per esempio), altri contrabbandando una simile origine (Boccioni si faceva passare per figlio di un impiegato di prefettura, mentre il padre era invece un usciere). "Da qui l'atteggiamento anarcoide, che coincideva con l'ansia di rottura di un passato ormai soffocante" [1, p. 33].

Viene poi la guerra e i futuristi si battono per l'intervento. Sarà l'ultimo gesto comune, "rivoluzionario". Quindi il movimento prenderà un'altra via, Marinetti opererà un tale crescendo metamorfico da condurlo in grembo al regime fascista. Nel frattempo Boccioni ed Erba erano morti, Carrà, consumata anche l'esperienza metafisica, aveva deciso di "ritornare alla pittura", al pari di Balla, Russolo, e Severini. Il clima era cambiato, la gioventù era passata e con essa quello spirito anarchico che aveva infiammato i loro cuori.

Riferimenti bibliografici

1. Guido BALLA e altri, *Boccioni a Milano*, Mazzotta, Milano, 1982.
2. Gianfranco BRUNO, *La pittura in Liguria dal 1850 al divisionismo*, Stringa, Genova, 1982.
3. Carlo CARRA, *La mia vita*, Feltrinelli, Milano, 1981.
4. Aurora SCOTTI, *Pelizza da Volpedo*, Catalogo generale, Electa, Milano, 1986.



Manifesto degli anarco-futuristi russi / La felicità non è un'utopia



Ah-ah-ah, ha-ha, ho,ho!
Riversatevi nelle strade!
Chi è ancora fresco e giovane
e non disumanizzato, nelle
strade! Il panciuto mortaio
delle risate è sceso in piazza,
ebbro di gioia. Il riso e l'amore
si accoppiano con la melanconia
e l'odio, stretti l'uno contro
l'altro nella possente convulsa
passione del piacere bestiale.
Viva la psicologia dei contrasti.
Spiriti intossicati e ardenti
hanno innalzato la bandiera
fiammeggiante della rivoluzione
intellettuale. Morte alle
creature della routine, ai
filistei, ai sofferenti di gotta!
Fracassate con un rumore
assordante la coppa delle
tempeste vendicatrici! Abbatte-
tete le chiese e i musei,
loro alleati! Fate saltare in
mille pezzi i fragili idoli della
civiltà! Ehi, voi, decadenti
architetti del sarcofago del
pensiero, guardiani del ci-

mitero universale dei libri:
fatevi da parte! Siamo venuti
per togliervi di mezzo!
Tutto ciò che è vecchio va
sepolto, gli archivi polverosi
vanno bruciati con la torcia
di vulcano del genio creativo.
Davanti alle ceneri svolazzanti
della devastazione mondiale,
davanti alle tele sbruciate dei
pomposi dipinti, davanti ai
grossi, panciuti volumi dei
classici, ormai bruciati,
marciamo noi, gli anarco-
futuristi! Spiegheremo orgogliosi
lo stendardo dell'anarchia sulla
vasta distesa devastata della
nostra terra! Lo scrivere non
ha alcun valore! Non c'è mercato
per la letteratura! Non ci sono
prigioni, non ci sono limiti per
la creatività soggettiva! Tutto è
permesso! Nulla è vietato!

I figli della natura ricevono
con estasi gioiosa il cavalleresco
bacio dorato del sole

e il ventre grasso, nudo e lascivo della terra. I figli della natura, sboccianti dalla nera terra, incarnano le passioni di corpi nudi e lussuriosi. Li comprimono tutti in un'unica coppa generatrice, gravida! Migliaia di braccia e di gambe si intrecciano in un unico mucchio soffocante ed esausto! La pelle s'infiamma di calde, insaziabili, mordenti carezze. I denti affondano con odio nella carne tiepida e succulenta degli amanti! Occhi spalancati, attoniti seguono l'ardente pregnantante danza della lussuria! Tutto è strano, disinibito, elementare. La convulsione, la carne, la vita, la morte, tutto! Tutto!

Questa è la poesia del nostro amore! Possenti, immortali e terribili siamo nel nostro amore! Il vento del nord infuria nella testa dei figli della natura. È apparso qualcosa di terrificante - un vampiro della malinconia! Perdizione - il mondo sta morendo! Prendilo! Ammazza! No, aspetta! Grida frenetiche, penetranti lacerano l'aria, aspetta! La melanconia! Nere,

sbadiglianti ulcere d'agonia coprono il volto pallido e terrorizzato del cielo. La terra trema di paura sotto i colpi possenti e colmi d'odio dei suoi figli! Oh, cose maledette, spregevoli! Essi ne lacerano la carne tenera e grassa e seppelliscono la propria sfiorante e affamata melanconia nel fiume di sangue e nelle fresche ferite del suo corpo. Il mondo sta morendo! Ah! Ah! Ah! Gridano milioni di tossine. Ah! Ah! Ah! Ruggisce il gigantesco cannone dell'allarme! Distruzione! Caos! Melanconia! Il mondo sta morendo! Questa è la poesia della nostra melanconia! Siamo privi di inibizioni! Il lamentoso sentimentalismo degli umanisti non fa per noi. Piuttosto vogliamo creare la trionfante fratellanza intellettuale dei popoli, forgiata con la logica ironica delle contraddizioni, dell'odio e dell'amore. Difenderemo con i denti la nostra libera unione dall'Africa ai due poli, contro ogni amicizia sentimentale. Tutto ci appartiene! Al di fuori di noi non c'è che la morte! Innalzando la bandiera nera del-

la ribellione, chiamiamo a raccolta tutti gli uomini che non sono stati disumanizzati e rimbecilliti dall'alito venefico della civiltà! Tutti per le strade! Avanti! Distruggete! Ammazzate! Solo la morte non ammette ritorno! Estinguete tutto ciò che è vecchio! Il tuono, il fulmine, gli elementi: tutto ci appar-

tiene! Avanti!

Viva la rivoluzione intellettuale internazionale! Via libera agli anarco-futuristi, agli anarco-iperborei e ai neo-nichilisti! Morte alla civiltà mondiale!

*Gruppo degli
anarco-futuristi
Kharkov, marzo 1919*

Volontà

i numeri precedenti

1-2/88 Differenza che passione

scritti di E. Amodio / H. Barclay / J. Biehl / J. Clark /
E. Colombo / E. Donini / R. Di Leo / E. Dio Bleichmar /
A. Guiducci / Y. King / P. Manacorda / M. Matteo /
G. Paley / P. Violi /

3/88 La dimensione libertaria del Sessantotto

scritti di R. Ambrosoli / P. Bellasi / F. De André /
R. de Jong / M. Enckell / R. Lourau / E. Morin /
C. Oliva / C. Semprun Maura / S. Vaccaro

Le altre pubblicazioni dell'Editrice A

A rivista anarchica

mensile / 44 pagine /
in vendita nelle edicole e nelle librerie /
una copia 2.500 lire /
abbonamento annuo 25.000 lire /
versamenti ccp 12552204 intestato a Editrice A

Elèuthera

volumi pubblicati

Felice Accame, Carlo Oliva / Transazioni minori
René Lourau / Lo stato incosciente
Murray Bookchin / L'ecologia della libertà
Albert Meister / Sotto il Beaubourg
Enrico Baj / Cose, fatti, persone
Ashley Montagu / Il buon selvaggio
Ursula K. Le Guin / L'occhio dell'airone
Noam Chomsky / La quinta libertà

VOLONTÀ

4/88



Enrico Baj
Arrivano i funzionari

Luciano Caprile
La rivolta futurista

Mario Carrión
**L'antiaccademia
di Montevideo**

Lawrence Ferlinghetti
A che serve la poesia

Guy Harloff
Scegliere la clandestinità

Jean Jacques Lebel
Dadaizzare la società

Marc Le Bot
L'arte mediatica

Ferro Piludu
Con il gruppo è meglio

Michel Ragon
L'idolatria della pittura

Herbert Read
**Un approccio estetico
all'educazione**

Arturo Schwarz
La creatività e il mercante

Harald Szeeman
La speranza di Monte Verità

*Lire 10.000
n. 4/ 88 anno XLII
spedizione
in abbonamento postale
gruppo IV - Forlì
tassa pagata - taxe perçue*