

AUTOBIO
VARI

ARTISTE

dall'avanguardia
al contemporaneo

A cura di
Antonio Dentale e Ciro Esposito

Guida

2011 © Alfredo Guida Editore
Napoli - Via Port'Alba, 19
www.guidaeditori.it
elites@guida.it

Il sistema di qualità della casa editrice
è certificato iso 9001/2000



ISBN 978-88-6042-921-6

L'Editore potrà concedere a pagamento l'autorizzazione a riprodurre una porzione non superiore al 15% del presente volume.
Le richieste di riproduzione vanno inoltrate all'Associazione Italiana per i Diritti di Riproduzione delle Opere dell'Ingegno (AIDRO),
Corso di Porta Romana, 108 - 20122 Milano - segreteria@aidro.org

INDICE

- 9 • Note introduttive di **A. Dentale**:
Transiti d'arte. Dall'avanguardia al contemporaneo
- 20 • Cara Daniela Pellegrino... | **A. Abruzzese**
- 24 • Dialogo a tema con **R. Barisani** a cura di **A. Dentale**
- 28 • La Napoli di Anish Kapoor: interventi e progetti | **E. Biancotti**
- 31 • Ad Antonio Neuwiler | **A. Biasiucci**
- 32 • Guido Biasi: lettera a Fiamma Vigo (1956 - 1959) | **M. Bignardi**
- 44 • Il tempo dovuto | **F. Boenzi**
- 48 • 1968 - 2008. Dalla fine dell'avanguardia alla fine del contemporaneo:
appunti per una sceneggiatura | **M. Bonuomo**
- 49 • L'uomo si è perso, è solo... | **F. Borrelli**
- 50 • Transretroguardia del capitale | **E. Brancaccio, R. Brancaccio**
- 53 • "Pensavamo di avere anche il fascino discreto della cultura,
invece abbiamo scoperto di essere soltanto degli stupidi" | **E. Bugli**
- 58 • Il paradosso dell'avanguardia | **L. Caramiello**
- 63 • Continuità nell'arte 1968-2009. Da Berlino | **A. Carlini**
- 67 • Microstoria di un luogo e di un tempo | **G. Carnevale**
- 69 • Il bradipo e la spirale. Segni e frammentazione tra '68 e "autoritarismo diffuso" | **S. Casaburi**
- 72 • Un lungo viaggio | **A. Casciello**
- 74 • Esca | **P. Cassandro**
- 73 • De trasformazione | **G. Castaldo**
- 77 • Dialogo a tema con **G. Cavalcanti** a cura di **Oreste Zeuber**
- 78 • L'arte nel laboratorio platonico del vero | **G. Cilento**
- 90 • E voi che dite che sia? Interrogazioni del contemporaneo | **F. Cipriano**
- 98 • Il vento del '68 spira ancora | **R. Dalisi**
- 100 • Dialogo a tema con **R. De Fusco** a cura di **A. Dentale**
- 107 • Arte e politica durante il '68 | **G. de Martino**
- 110 • (S)ragionamenti d'avanguardia contemporanea su un piede solo | **S. De Matteis**
- 112 • Una "minuscola repubblica" ancora in movimento:
la storia, in breve, della saletta rossa | **M. De Vivo**
- 114 • Contro l'arte. Contro gli artisti | **M. De vivo**
- 117 • Indizi per uno sguardo lungo un secolo o poco più | **A. Dentale**
- 128 • Dialogo a tema con **G. Di Fiore** a cura di **C. Esposito**
- 129 • Dalla mia biografia si legge che sono andato via da Napoli molto presto... | **B. Diodato**
- 131 • Il '68 e l'architettura: una rivoluzione tradita? | **B. Discepolo**
- 135 • La scelta è di cominciare dal '68 | **F. Donato**
- 138 • Ordine e caos nell'arte a Napoli da Barisani alle Brigataes | **A. Elefante**
- 139 • Senza titolo "25" | **C. Esposito**
- 142 • L'artista e il costruttore scenico | **C. Fiorillo**
- 148 • Il '68 e le arti figurative. Riflessi napoletani | **M. Franco**
- 153 • Come funziona uno spopolatoio.
A proposito dei *Disegni del disonore* di **Erico Ruotolo** | **G. Frasca**
- 160 • Sulla valutazione delle opere d'arte figurativa a Napoli, ricordando **Fiedler** (e **Loos**) | **S. Gallo**
- 166 • Io, l'arte e la politica degli anni sessantotto | **E. Giliberti**
- 171 • Per una storia ancora tutta da fare | **D. Giugliano**
- 173 • Senza titolo (Appunti su **V. Avella, R. Dalisi, M. Persico, R. Petti**) | **M. Grasso**
- 178 • Dalla trasgressione nietschiana alla spettacolarizzazione decostruttivista | **B. Gravagnuolo**

INDICE

- 9 • Note introduttive di **A. Dentale**.
Transiti d'arte. Dall'avanguardia al contemporaneo
- 20 • Cara Daniela Pellegrino... | **A. Abruzzese**
- 24 • Dialogo a tema con **R. Barisani** a cura di **A. Dentale**
- 28 • La Napoli di Anish Kapoor: interventi e progetti | **E. Biancotti**
- 31 • Ad Antonio Neiwiller | **A. Biasiucci**
- 32 • Guido Biasi: lettera a Fiamma Vigo (1956 - 1959) | **M. Bignardi**
- 44 • Il tempo dovuto | **F. Boenzi**
- 48 • 1968 - 2008. Dalla fine dell'avanguardia alla fine del contemporaneo:
appunti per una sceneggiatura | **M. Bonuomo**
- 49 • L'uomo si è perso, è solo... | **F. Borrelli**
- 50 • Transretroguardia del capitale | **E. Brancaccio, R. Brancaccio**
- 53 • "Pensavamo di avere anche il fascino discreto della cultura,
invece abbiamo scoperto di essere soltanto degli stupidi" | **E. Bugli**
- 58 • Il paradosso dell'avanguardia | **L. Caramiello**
- 63 • Continuità nell'arte 1968- 2009. Da Berlino | **A. Carlini**
- 67 • Microstoria di un luogo e di un tempo | **G. Carnevale**
- 69 • Il bradipo e la spirale. Segni e frammentazione tra '68 e "autoritarismo diffuso" | **S. Casaburi**
- 72 • Un lungo viaggio | **A. Casciello**
- 74 • Esca | **P. Cassandro**
- 73 • De trasformazione | **G. Castaldo**
- 77 • Dialogo a tema con **G. Cavalcanti** a cura di **Oreste Zeuber**
- 78 • L'arte nel laboratorio platonico del vero | **G. Cilento**
- 90 • E voi che dite che sia? Interrogazioni del contemporaneo | **F. Cipriano**
- 98 • il vento del '68 spira ancora | **R. Dalisi**
- 100 • Dialogo a tema con **R. De Fusco** a cura di **A. Dentale**
- 107 • Arte e politica durante il '68 | **G. de Martino**
- 110 • (S)ragionamenti d'avanguardia contemporanea su un piede solo | **S. De Matteis**
- 112 • Una "minuscola repubblica" ancora in movimento:
la storia, in breve, della saletta rossa | **M. De Vivo**
- 114 • Contro l'arte. Contro gli artisti | **M. De vivo**
- 117 • indizi per uno sguardo lungo un secolo o poco più | **A. Dentale**
- 128 • Dialogo a tema con **G. Di Fiore** a cura di **C. Esposito**
- 129 • Dalla mia biografia si legge che sono andato via da Napoli molto presto... | **B. Diodato**
- 131 • Il '68 e l'architettura: una rivoluzione tradita? | **B. Discepolo**
- 135 • La scelta è di cominciare dal '68 | **F. Donato**
- 138 • Ordine e caos nell'arte a Napoli da Barisani alle Brigataes | **A. Elefante**
- 139 • Senza titolo "25" | **C. Esposito**
- 142 • L'artista e il costruttore scenico | **C. Fiorillo**
- 148 • Il '68 e le arti figurative. Riflessi napoletani | **M. Franco**
- 153 • Come funziona uno spopolatoio.
A proposito dei *Disegni del disonore* di **Enrico Ruotolo** | **G. Frasca**
- 160 • Sulla valutazione delle opere d'arte figurativa a Napoli, ricordando **Fiedler** (e **Loos**) | **S. Gallo**
- 166 • Io, l'arte e la politica degli anni sessantotto | **E. Galiberti**
- 171 • Per una storia ancora tutta da fare | **D. Giugliano**
- 173 • Senza titolo (Appunti su **V. Avella, R. Dalisi, M. Persico, R. Petti**) | **M. Grasso**
- 178 • Dalla trasgressione nietschiana alla spettacolarizzazione decostruttivista | **B. Gravagnuolo**

TRANSITI D'ARTE

dall'avanguardia
al contemporaneo

AUTORI VARI

A cura di
Antonio Dentale
Ciro Esposito

Promozione e Organizzazione
Generoso Pignalosa

Segreteria di Redazione
Daniela Pellegrino

Progetto grafico
Union Grafreaks

Art director
Gaetano Gravina

Creative designer
Rino Sorrentino

Guida



Luigi Caramiello IL PARADOSSO DELL'AVANGUARDIA

Che cos'è l'avanguardia? Con quali tratti si identifica, come la si può riconoscere? Quale ruolo interpreta sulla scena sociale, in rapporto al mutamento storico? Insomma, quale influenza concreta esercita nel divenire umano? Evidentemente, interrogarsi sulla funzione delle avanguardie è cosa che apre orizzonti euristici semplicemente sconfinati (cfr. Krauss, 2007), e chiama in causa ambiti disciplinari e teorici numerosi e diversi. Con questo contributo intendo limitarmi a toccare solo alcune questioni, sviluppando delle riflessioni espressamente finalizzate ad allentare, se non a sciogliere, alcuni nodi teorici a mio parere essenziali.

Ci si è chiesto tante volte se il fenomeno delle avanguardie, o i fenomeni d'avanguardia (cfr. De Micheli, 1985), fossero da considerare come dispositivi capaci di mettere in moto, autonomamente, ampi meccanismi di variazione, in campo culturale, scientifico, estetico, oppure se di contro essi siano da interpretare come derivazioni, portato, conseguenze, di trasformazioni di fondo che si sono già prodotte sulla scena sociale complessiva (Cfr. Abuzzese, 1973). Insomma, l'avanguardia, è una variabile indipendente, oppure, di contro è una variabile dipendente? Si tratta di una questione non di poco conto, che costituisce, in vari ambiti dialogici, un crocevia concettuale, uno snodo dialettico, una contraddizione, perlopiù irrisolta. E si tratta di una questione che è ben lungi dal riguardare unicamente la sfera dell'espressività. Si tratta di un problema che investe complessivamente l'analisi riguardo ai modi, ai tempi, ai caratteri complessive dell'evoluzione sociale (cfr. Alberoni, 1989). Anzi in alcuni ambiti culturali il nesso, soprattutto ideologico, stringente, fra avanguardia artistica e avanguardia politica

è stato considerato essenziale e variamente tematizzato (cfr. Mariategui, 1975; Fè, 1980).

Non bisogna essere marxisti (e io non lo sono) per riconoscere nel pensiero del filosofo di Treviri uno dei più noti e diffusi fra i tanti sistemi concettuali che si sono rivolti alla costruzione di una teoria della trasformazione sociale, cui molti, anche dopo il crollo del muro di Berlino e nonostante i fallimenti e le negazioni prodottesi nelle dimensioni sociali ispirate a quel modello, continuano a fare riferimento in vario modo. Bene, in quello scenario concettuale, il nodo che richiamavamo in esordio si rivela estremamente aggrovigliato, ancorché al centro delle fondamenta di supposta epistemologia sulle quali tenta, perlopiù senza riuscirci, di sorreggersi l'intero edificio (cfr. Lucacs, 1973). Vorrei mostrarlo con una formulazione di carattere assai schematico, che riguarda, appunto, la funzione, sul terreno del mutamento politico e sociale che incarna l'avanguardia (rivoluzionaria).

L'interrogativo che si pone, in questo senso, è, almeno in apparenza, assai semplice: il ribaltamento dei rapporti di classe, la trasformazione radicale della forma sociale, è conseguente all'azione di un'avanguardia (il partito), capace di fornire coscienza per sé a una massa proletaria, in sé inabilitata ad assumere piena consapevolezza dei suoi bisogni e delle sue aspirazioni? Oppure, al contrario, è la radicalità del cambiamento, la grande trasformazione, per dirla con Polanyi (1974), che investe la scena produttiva, economica, tecnologica, sociale, a rendere ineluttabile, come nelle teorie del caos, la genesi di una possibile *proprietà emergente* (cfr. Kauffmann, 2001) l'avanguardia, appunto, destinata a scatenare il processo rivoluzionario e immetterlo scientificamente sulla via del cambiamento radicale del mondo? Insomma, è il mutamento incombente della realtà economica e sociale a generare l'avanguardia della rivoluzione? Oppure è questa, ovvero la forma organizzata

prodotta dall'acquisita coscienza di classe, insomma il Partito, ad agire nel senso di rendere praticabile il progetto rivoluzionario?

Il pensiero di Marx ha ondeggiato lungamente fra queste due opposte e antitetiche possibilità. E il filosofo si è dato non poco da fare per dimostrare entrambe le tesi. Con la teoria della *caduta tendenziale del saggio di profitto*, derivante dall'automazione che sostituiva forza lavoro, unica fonte di plusvalore, ha preteso, non senza l'ausilio di complessi algoritmi, di conferire un solido fondamento razionale, alla tesi dell'ineluttabilità del crollo capitalistico. Ma altre larghe parti della sua opera sono rivolte, invece, a sostanziare fortemente l'ineludibile necessità di dare vita a un'organizzazione di classe in grado di costruire la coesione e il punto di coagulo delle masse oppresse e fungere da vero e proprio agente del cambiamento.

Fra gli anni '60 e '70 in ambito neomarxista il dilemma si è variamente riproposto, in contesti intellettuali impegnati a indagare le possibilità *autonome* delle masse proletarie (cfr. Tronti, 1966) di innescare il detonatore del ribaltamento dello *stato di cose esistente*, ma anche questa riflessione ha dovuto considerare, più volte, il tema della eventuale *maturità* relativa alle condizioni storico sociali, in funzione del mutamento politico. L'interrogativo di fondo rimane aperto ed è, sostanzialmente, ancora lo stesso: l'avanguardia è la locomotiva del convoglio, come il più delle volte si tende a pensare, oppure il vagone di coda?

Anche la sociologia e le altre scienze positive si sono a lungo interrogate su questo tema. Si tratta in realtà di un dilemma teorico che si colloca al crocevia di numerose questioni, e che ha riguardato tanti aspetti della vita sociale: l'economia e l'ideologia, la religione e l'arte, l'evoluzione tecnologica e i consumi, le mode e i comportamenti collettivi (cfr. Ragone, 1974). In fondo, è proprio delle complesse caratterizzazioni assunte dalla relazione avanguardia-masse, fino alla loro splendida trasfigurazione

nella complessa dialettica movimento-istituzione (cfr. Alberoni, 1977) che si sono occupati quei tanti studiosi impegnati a comprendere la funzione delle élite sulla scena sociale, sia dal punto di vista della loro valenza *istituzionale*, come negli artefici delle differenti declinazioni della teoria delle élite in campo politico, da Mosca a Pareto a Mills, sia dal versante della nascita e della diffusione di consuetudini e costumi di massa, come hanno indagato Veblen, Duesenberry, fino a Granovetter.

Ma il tema delle avanguardie si declina in modo assai peculiare in rapporto alla dimensione dell'espressività, anzi, possiamo dire che, in epoca moderna, il termine avanguardia ha, in gran parte dei casi, evocato fenomeni decisivi e caratteristici che si sono manifestati in campo estetico ed artistico. In epoche contemporanee, poi, si può certamente affermare che la vicenda dell'arte, praticamente, ha finito per coincidere con quella delle avanguardie. Ma andiamo con ordine.

Walter Benjamin (1977) colse un aspetto di grande rilievo, mostrando l'impatto determinante che l'epoca industriale aveva esercitato sulla sfera della creatività: l'artista, perduta l'aura, aveva concluso il suo eremitaggio aristocratico, contaminandosi con la realtà *mercantile* del mondo moderno. Una realtà in cui l'opera, non più *unicum*, faceva i conti con le logiche della *riproducibilità tecnica*. Le cose, in realtà, stavano in modo un po' più complesso. Intanto perché la riproducibilità tecnica era cominciata qualche millennio prima col conio della moneta, coi calchi, e poi perché l'artista, nella torre d'avorio, dalla quale viene sbrigativamente sloggato dalla rivoluzione industriale, in effetti vi era appena entrato.

La vicenda dell'arte è, da questo punto di vista, assai controversa. Intanto bisogna distinguere, quando si parla di arte, come aveva fatto Aristotele, fra arti nobili (poesia, letteratura, filosofia), e arti meccaniche (pittura, scultura, musica), cioè fra arti che richiedevano unicamente l'esercizio di doti intellettuali e arti che invece avevano un'implicazione di tipo *manuale*. Insomma, l'artista della seconda categoria, di cui mi interessa prioritariamente parlare, aveva sempre occupato, salvo qualche fase luminosa in epoca classica, una posizione sociale subalterna. Pensate alla pittura: con l'avvento della Chiesa di Stato, dopo una fase addirittura iconoclasta, l'artista è *condannato* per secoli a una funzione pedagogica: dipingere e scolpire unicamente santi e madonne. È solo alla corte di qualche illuminato mecenate che si colgono indizi di *autonomia* espressiva dell'artista, e persino di una sua parziale identità sociale, finché in epoca rinascimentale cominciano ad essere riconosciuti, in modo più compiuto, il valore dell'opera e quello del suo artefice (Cfr. Gombrich, 2008). Non è il caso di intrattenerci qui a mostrare con quanta problematicità e fra quante contraddizioni questo fenomeno si affaccia, pur tuttavia qualcosa di importante avviene.

La rottura più radicale si determina in contesto centroeuropeo e coincide con la riforma protestante. L'artista si era rassegnato da secoli a dipingere pale d'altare, affrescare pareti di navate e transetti, era il modo principale col quale riusciva a mettere il piatto in tavola. E si badi era una sicurezza non da poco. A occuparsi di pittura e scultura, salvo rari casi, erano solo poveracci o *sportati*. Quale giovine nobiluomo sarebbe mai andato a bottega a fare l'apprendista per imparare il mestiere? I nobili potevano pure essere artisti, cioè poeti e letterati, ma la creatività *manuale*, quella è stata, per secoli, *arte proletaria*.

Come che sia, il nostro artista aveva conquistato il suo posto fisso, alle dipendenze del Vescovo, nella Cattedrale, quando, con la rivoluzione luterana, si ritrova, da un giorno all'altro, praticamente disoccupato. La chiesa riformata doveva essere austera, senza fronzoli. Niente dipinti, niente sculture: niente pranzo, niente cena. Ci voleva un'idea. È così,

il nostro artista si specializza nel dipingere paesaggi, nature, morte e vive, ritratti. A volte mette in mostra le sue tele per strada, nelle zone commerciali, ad Amsterdam, o nei paraggi delle aree portuali, a Rotterdam, e spera in un possibile acquirente. È diventato un imprenditore. Il capitale di rischio è il suo lavoro, la tecnologia è la sua abilità. La possibilità di profitto? È nel gusto del fruitore: nel *mercato*. Non ha più un reddito sicuro, ma è un uomo che l'aria della città (protestante) ha reso finalmente *libero*, dal punto di vista creativo e sociale. E andrà avanti così per tre secoli, che non sono molti, ma non sono neanche pochi.

Finché un giorno si abbatte su di lui una catastrofe persino più sconvolgente di quella che aveva subito con la riforma, ma stavolta non si tratta di un cambiamento culturale, è l'avvento di una nuova possibilità tecnologica: la fotografia. Ritratti e paesaggi si potevano realizzare ora in modo assai più semplice e certamente meno oneroso di quanto non avvenisse coi pennelli. Non solo nobili e borghesi, chiunque ora poteva immortalarsi, rapidamente e con modica spesa. Il pittore, paesaggista, ritrattista, come i contadini espulsi dalle campagne, sostituiti dalle macchine, è uno dei soggetti sociali più colpito dall'innovazione tecnologica, una delle vittime della rivoluzione industriale. Secoli e secoli di ricerca, per carpire i segreti dell'immagine, scoprire il modo di *rappresentare*, costruire l'*analogia* artificiale, un lavoro immane per spingersi sui sentieri della verosimiglianza, della similitudine, frontiere concettuali e tecniche oltrepassate (cfr. Wolflin, 1999), guerre ideologiche e culturali sul campo del *formalismo*, battaglie perse e vinte, dall'ocra rossa ai graffiti, dall'incisione al bassorilievo, alla scultura, dal carboncino alla prospettiva, scoperta, negata, dimenticata, ritrovata, e poi la tempera, l'olio di trementina, il declino di Bisanzio e il trionfo definitivo del virtuosismo *naturalistico*, assoluto, maturo. E ora, per colpa di un click, era tutto da rifare! Un click? In realtà agli esordi il botto era proprio forte. E nel suo fragore un'identità sociale,

così faticosamente costruitasi, era letteralmente esplosa (cfr. Caramiello, 2003).

L'artista per eccellenza, il pittore, era di nuovo deprivato di ruolo e funzione sociale. Era letteralmente finito in mezzo alla strada, o forse dobbiamo dire che si era ritrovato *en plein air*? Il fatto è che l'emersione della vera prima avanguardia artistica dell'era moderna è troppo contigua all'invenzione del Dagherrotipo per non sospettare un nesso causale fra i due fenomeni. Quale strumento può fornirci un prodotto più *naturalistico* della fotocamera? Se si tratta di riprodurre immagini, in modo fedele e verosimigliante, la lotta fra il pittore e il fotografo è impari, possiamo tranquillamente dire che, in questa battaglia, l'artista della tradizione ha già perso, prima di cominciare. La mano dell'uomo non potrà avere mai la precisione e la velocità della macchina. Ma proprio questa sua approssimazione, questa sua arbitrarietà, la sua logica parziale, imperfetta, *fuzzy*, gli verranno in soccorso. Certo, se il suo potenziale utente è, semplicemente, in cerca di un ritratto fedele, ora può rivolgersi a un fotografo, ma il pittore, adesso, si è dislocato su un altro terreno. Egli si propone quale ermeneuta di una possibilità emozionale, propria o dell'altro, si candida a fissare un movimento dell'animo, la sensazione di un attimo, l'impressione, appunto.

Il pittore dell'Ottocento varca una frontiera decisiva dell'estetica moderna (cfr. Argan, 1990) diviene impressionista, ed è con questa nuova *patente* identitaria che si rimette sul mercato. L'artista ha così individuato la strategia della sua sopravvivenza quale ruolo sociale, alla stregua di un soggetto che, posto in un vicolo cieco, avesse individuato, comunque, una via d'uscita, o, se vi piace di più, stretto nella morsa di un *doppio legame* (cfr. Bateson, 1985), fosse stato costretto a elaborare una strategia creativa: bisognava violare i codici tradizionali, mettere in discussione il canone, reinventare un linguaggio. L'avanguardia moderna nasce così, in quel salone dei rifiutati, ineluttabilmente contiguo allo spettacolo della tecnica e della produzione,

allo show business dell'industria e della merce: l'esposizione universale. È la scena primaria dell'avanguardia, la memoria rimossa delle sue ossessioni, la radice ultima di tutte le sue nevrosi. Quella contraddizione per la quale l'arte, come la vita, in fondo, liberata da antiche tutele, posta di fronte alle possibilità inedite e ai vincoli peculiari della tecnologia, dei saperi, del *mercato*, alla libertà della società aperta (cfr. Popper, 1973), è travolta da una piacevole ebbrezza, ma allo stesso tempo avverte un senso di spaesamento, cade in preda all'insicurezza e all'inquietudine.

La vicenda delle avanguardie si snoderà tutta lungo questo crinale. Ma oramai la strada è aperta. L'espressionismo si farà presto specchio di una tragedia esistenziale e collettiva, e finalmente il futurismo vedrà nell'evoluzione della scienza, nel divenire della tecnica, come dell'azione, attrezzature essenziali per operare le radicali trasformazioni del mondo di cui l'arte si fa paladina (cfr. Notte, 1996). Ma l'ideologia ha sempre uno strano effetto sull'arte. Sia quando la spinge a incarnare il sentimento del progresso, sia quando le sue istanze di rivolta e ribellione si colorano del negativo, peggio ancora se nella sua versione vittoriosa del *costruttivismo* di stato. Lo stesso nichilismo dadaista ci mette poco a trasfigurarsi nell'ideologia dei surrealisti. Ma l'arte è un fenomeno troppo individuale perché possa risolversi semplicemente in un progetto di comunità, la psiche soggettiva, il *perturbante*, l'inconscio, fanno irruzione sulla scena razionale dell'utopia, e così, per amore o per forza, l'avanguardia storica ci consegna alcuni fra i momenti più intensi e sublimi dell'intera storia dell'arte: Magritte, Ernst, Dalí....

Ma il sentiero sul quale si snoda il viaggio delle avanguardie resta impervio. Le questioni poste al suo esordio sono destinate a ritornare innumerevoli volte (cfr. Eco, 1978). A partire dalla dialettica che costantemente si apre fra la tensione dell'arte a incarnare pulsione erotica o sentimento distruttivo, angoscia individuale o sogno collettivo (cfr. Freud, 1993). L'espressionismo si fa *astratto*, mentre il filone pop rivendica, giustamente, il diritto a intessere il suo legame con gli oggetti e con la logica del consumo, e così l'arte diviene

trasmittente e destinataria di una estetica di massa. Wharol ricomponne furbescamente la frattura fra unicum e seriale, però, per quanta innovazione, trasgressività, eccesso si possa praticare, siamo ancora, eccome, sul terreno della creazione materiale dell'opera d'arte, del manufatto, del prodotto, del mercato. Ma il *new dada* è in agguato e si avvertono alcuni sintomi di informale, il *ready made* è il primo taglio netto con una dimensione codificata della creatività, poi ve ne saranno molti altri. L'opera comincia a perdere la sua centralità. L'importante è l'idea, anzi il concetto. Da questo momento l'arte si volge progressivamente ad affermare un suo carattere transitorio ed evenemenziale. Dall'*action*, alla *performance*, fino all'*happening*, fisico o pur anche virtuale, di simulazione (cfr. Pecchinenda, 2003), come in diverse manifestazioni di *Net-art*. Allo stesso modo che in teatro, l'opera si produce in un tempo e in un luogo, è un dispositivo di cui si fa esperienza (cfr. Carpi, 1985). Quale cosa più bella di un processo creativo che si sottrae ai vincoli materici, agli imperativi della consistenza, che rivendica la sua natura di oggetto volatile, transitorio, impermanente, come la vita del resto. L'arte è ormai *living*, in dimensione micro e macro, è gesto, è *body art*, è *land art*, e quant'altro (cfr. Danto, 2008).

L'artista ha finalmente raggiunto uno stadio di completa indipendenza. Egli è oramai libero, totalmente autonomo, persino dal vincolo dell'arte stessa. E l'Accademia, che aveva un tempo concorso a emanciparlo dalla sua condizione socialmente subalterna e persino servile, aprendo il territorio dell'arte a una dimensione interclassista, si piega rapidamente a questa tendenza. Gli anni della contestazione forniscono poi alibi e patenti definitive a questa trasgressività fino a istituzionalizzarla. Al punto che oggi, se qualcuno si azzarda a chiedere a uno studente le tecniche che ha studiato riguardo all'uso del colore, ci sono buone probabilità di leggere sul suo volto l'espressione sbigottita, di chi sta pensando: ma da dove viene questo troglodite? Di che parla? Già, perché parlare di arte, oggi, facendo riferimento alla natura del prodotto, alle tecniche della sua realizzazione, oggi, in gran parte degli ambienti non è affatto trendy. Vorrei aggiungere che non è neppure abbastanza politically correct (cfr. Hughes,

1994), ma questo è un tema meritevole di una trattazione specifica e che qui vorrei accuratamente evitare persino di toccare. Ma di cosa si parla, oggi, quando si parla di queste avanguardie artistiche dell'espressività evenemenziale, performativa, immateriale? Si parla di una quantità di cose sterminata, che si mette in scena nelle dimensioni e nei contesti più diversi, da parte di artisti dalla provenienza e ispirazione più varia. Ma qui per rendere più chiaro il mio ragionamento voglio far riferimento a due operazioni artistiche, che sono, a mio parere, assai emblematiche e largamente rappresentative della tendenza, vorrei dire *mainstream*, verso la quale intendo appuntare la mia riflessione.

Tempo fa mi è capitato di assistere alla proiezione di un documentario che Antoine De Roux ha dedicato al lavoro di un noto esponente della Land-art, l'artista francese Felice Varini. Il filmato propone un accurata ricostruzione delle fasi di realizzazione dell'opera dal titolo *Suite de triangles*. Di cosa si tratta? L'artista, nel 2007, ha ricoperto con materiale adesivo, di colore rosso, tetti, muri, pareti, facciate, ciminiere, capannoni, di un'ampia area industriale di oltre 1 Kmq. nella zona del porto di Saint Nazaire, fino a formare una particolare composizione geometrica, la quale si rivela complessivamente, però, solo guardando il paesaggio da un preciso punto di osservazione. Da qualsiasi altra postazione si osservi si vedono semplicemente macchie di colore distribuite in maniera casuale, solo collocandosi su una determinata terrazza, lo spettatore può percepire il mosaico nel suo insieme e la configurazione unitaria dell'opera. Il regista ha seguito Varini in tutta la difficile fase di realizzazione dell'intervento, raccogliendo testimonianze sue e dei suoi collaboratori sulla natura e le difficoltà di esecuzione del lavoro. Fino al gran giorno della presentazione, in cui il Sindaco e altri esponenti politici e amministrativi, hanno presentato agli addetti ai lavori il *vernissage*.

Ora, la cosa in se può apparire anche tenera, in fondo, come esplicitamente dichiara il regista: «i comuni mostrano spesso interesse ed anche così ci si può guadagnare da vivere».

Ovviamente, nessuno può obiettare, sul fatto che un artista si diletta a rivestire con spigolose chiazze di rosso un'area di qualche kilometro quadro, posto che abbia avuto l'autorizzazione dai proprietari degli immobili e dalle amministrazioni locali. Come diceva Breton, «bisogna pur vivere». Questo non vuol dire che non si possa esercitare la libertà di discutere sul senso estetico e sul valore artistico di talune operazioni. Un tempo, quando un'artista dipingeva un quadro, alla maniera tradizionale, modalità che per fortuna non è mai scomparsa, generalmente utilizzava lo spazio di una tela, che so, di 2 metri quadri, spesso più piccola, raramente più grande. Solo una piccola frazione della parete di un appartamento, di una galleria, o di un museo, per un lavoro che si offre alla fruizione di molta gente e che è osservabile da differenti distanze e angolature per coglierne il carattere tecnico, i particolari, l'effetto di insieme, le evidenze e le nuances.

Si tratta di una fruizione libera, plurale, e in un certo senso, persino democratica. Va da se che se il quadro è proprietà privata di qualcuno, può fruirne solo coloro cui il suo detentore consente l'accesso al suo appartamento. Ma se l'opera è posta in uno spazio pubblico, allora il suo godimento è consentito a chiunque, e dalla posizione che più gli aggrada. Nel caso dell'intervento di Varini la prospettiva di fruizione è, nei fatti, *totalitaria*: l'opera è fruibile, nella sua composizione definita, soltanto da una postazione, insomma, ammette un unico punto di vista. A questo si aggiunga il fatto che l'artista non potrà mai ricavare un utile dal suo prodotto, perché esso non è tecnicamente proponibile sul mercato. Un lavoro del genere può realizzarsi solo se l'artista è finanziato da un Ente, da un Organismo politico, da una Pubblica Amministrazione, che si collocherebbe, in tal guisa, nella posizione di un odierno mecenate. La qual cosa, come vedremo, ha delle serie implicazioni.

Ma c'è ancora una considerazione che mi preme. Forse che si vuole, con un po' di

rotoli di carta adesiva, spalmata sui muri, restituire la dignità di paesaggio a un'area produttiva funzionante o dismessa? Se *land art* deve essere, merita ricordare allora che il panorama tecnologico di un'area industriale, lungi dall'essere una violenza sull'habitat (qualunque azione umana è tale) si rivela intrinsecamente connotato da una complessità culturale, sociale, tecnologica (cfr. Morin, 1975), in cui si riassumono migliaia di anni di storia, una realtà e un immaginario che non hanno certo bisogno di essere imbellettati con qualche triangolo colorato di cellofan, per recuperare un senso estetico (Cfr. Modica, 2000). Un paesaggio costruito, un panorama tecnologico, è già arti-ficiale, arte-fatto: è già arte, insomma. E forse è il caso di aggiungere che, da un certo punto di vista, persino l'ambiente, l'habitat, l'ecosistema, ovvero, la natura tecnologica (Cfr. Caramiello, 1996), può essere considerata portatrice dello stesso carattere. Certo, Varini potrebbe obiettare che la sua performance è semplicemente un modo per sottolineare gli elementi cruciali delle architetture preesistenti, ma è sicuro che questa centralità non fosse già manifesta prima dell'arbitraria ermeneutica dell'artista? Ancora più interessante è la performance realizzata da Spencer Tunick a Città del Messico, nel maggio del 2007. L'artista, noto per le sue fotografie collettive di corpi svestiti, realizzate in varie parti del mondo, è riuscito a coinvolgere più di 18 mila persone che hanno posato nude nella piazza dello Zocalo. Una massa enorme di individui, inquadri militarmente, e sapientemente diretti nei movimenti e nella gestualità da una coreografia impeccabile, una roba da far invidia alla Riefenstahl. Ma stavolta non si celebrava il mitologema classico di un popolo in adorazione davanti al suo Führer. La cronaca dell'evento, sapientemente ricostruita dalla regia di Javier Garcia Rivera, è dall'inizio alla fine un inno alla liberazione del corpo, alla naturalezza, all'emozionalità, non più imbrigliata dalle convenzioni e dal conformismo delle logiche omologanti del sistema. Era già tutto accaduto a Woodstock, quarant'anni prima, e in modo assai più libero e spontaneo. Insomma, a Mexico City

una mandria di sciampiste ed elettrauto, comandata a bacchetta dal microfono, avendo mostrato un pò di pelo pubico, è certa di aver compiuto la sua rivoluzione, se non politica perlomeno interiore, spirituale. Ed è tutto un fiorire di esperti, studiosi, critici, professori e giornalisti, che si abbandonano alle letture più originali e creative dell'happening e delle sue valenze dirompenti e alternative. Per non parlare delle surreali interviste ai partecipanti ai quali lo spogliarello telecomandato pare abbia cambiato radicalmente il senso dell'esistenza. Il tutto, ovviamente, condito dalle dichiarazioni dei soliti politici e amministratori, perennemente in campagna elettorale, che hanno fornito i permessi di occupazione degli spazi e finanziato l'intera operazione.

Sia detto del tutto incidentalmente, per non turbare, il sentimento liberatorio che pare abbia fatto vibrare all'unisono migliaia di corpi, che in quello stesso spazio, in quella medesima piazza, durante l'epoca del dominio Azteco, effettivamente venivano portati migliaia e migliaia di corpi, quelli dei prigionieri legati in infinite file indiane, che poi, condotti sulla cima delle piramidi (ora interrate) venivano sacrificati, dai sacerdoti che gli strappavano il cuore. Dopodiché venivano squartati e mangiati, attraverso una rigorosa distribuzione delle parti pregiate alle classi aristocratiche, mentre le frattaglie venivano distribuite al popolo. Insomma, una cerimonia di santificazione del corpo libero, in quello spazio, non so fino a che punto sia espressione di buon gusto. È un po' come se si scegliesse di celebrare il lavoro (che, in fondo, rende liberi) nello spiazzato di un campo di concentramento, insomma, come se si organizzasse il concerto del primo Maggio dentro i reticolati di Auschwitz.

Ma questa è solo una notazione riguardo al contenuto, alla cornice concettuale e fisica, dell'operazione sulla quale non vorrei insistere. Il tema che invece mi preme sottolineare è ancora una volta quello che vede l'arte proporsi come pura evenemenzialità, esperienza transitoria e

immateriale. Che vede l'opera rinunciare completamente alla sua dimensione materica, di oggetto, di manufatto. Quelle caratteristiche che la rendevano proponibile, immediatamente, in quanto prodotto (unico o seriale, poco importa), insomma in quanto merce, la cui allocazione sul mercato costituiva la possibile condizione di autonomia e libertà dell'artista. Ho parlato di Varini, di Tunick, ma potrei parlare dei pacchi che da anni va facendo Christo nelle più importanti città d'Europa e del mondo, che non vanno confusi con quelli dei "magliari" di Francesco Rosi. Intanto perché questi non avevano alcun carattere storico o monumentale, ma, soprattutto, erano di dimensioni contenute e potevano essere facilmente "commercializzati". In fondo anche quelle erano performance, di "artisti" cui certo non mancava il talento. Quanto all'onestà, non so proprio se erano più truffatori di altri. Di sicuro, il loro budget non proveniva dalle casse dello Stato.

Ironia a parte, una cosa è sicura, l'avanguardia ha compiuto nel suo divenire una singolare traiettoria, dalla dimensione della ricerca e della libertà, dal territorio della originalità e della sperimentazione, dallo spazio dell'autonomia creativa dell'artista, faticosamente conquistata grazie al mercato, essa è ritornata nello stesso palazzo da cui era riuscita a fuggire, nella *dependance* feudale delle odierne signorie istituzionali, che ne fanno largo uso strumentale, a fini di propaganda e foraggiamento di clientele. Rinunciando a fabbricare opere, ripudiando la vocazione a realizzare prodotti, condannandosi alla performance, all'evento, all'action, al gesto, all'happening, l'artista è ritornato di nuovo alle dipendenze del Vescovo e del Mecenate, solo che oggi questi si fanno chiamare onorevoli e assessori, con il loro tradizionale codazzo di maestri cerimonieri e poeti di corte. E l'arte? Non voglio generalizzare, ovviamente, ma molti dei suoi momenti contemporanei più celebrati, finanche in dimensione virtuale, in chiave di cyber cultura, si sono, troppo spesso, rivelati semplicemente strumenti, al servizio dell'ideologia, della politica e persino della (cattiva) amministrazione locale, per piegare l'estro, l'immaginazione e finanche il sublime (a volte c'è pure quello) alla salvaguardia e alla strutturazione del consenso, alla conservazione del potere.

Come nelle stagioni peggiori della storia. Ma, probabilmente e per fortuna, si tratta di un ciclo già concluso. È tempo che si faccia avanti un'arte realmente contemporanea, una corrente radicalmente nuova, perché capace di interpretare i significati più profondi di quel sentimento autentico di trascendenza e di libertà, che, dal più lontano passato, dal nostro mondo, continuamente si proietta nel futuro.

Febbraio 2010

Riferimenti bibliografici

- Alberoni F., *Movimento e istituzione*, Il Mulino, Bologna, 1977.
 Alberoni F., *Genesi*, Garzanti, Milano, 1989.
 Argan G.C., *L'arte moderna*, RCS Sansoni, Milano, 1990.
 Barilli R., *Il ciclo del postmoderno*, Feltrinelli, Milano, 1987.
 Bateson G., *Mente e natura*, Adelphi, Milano, 1985.
 Bechelloni G., *La conversione dello sguardo*, Ipermedium, S. Maria C.V., 2009.
 Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1877.
 Bonito Oliva A., *Antipatia. L'arte contemporanea*, Feltrinelli, Milano, 1987.
 Calabrese O., *Il linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milano, 1986.
 Caramiello L., *Il medium nucleare*, Edizioni Lavoro, Roma, 1987.
 Caramiello L., *La natura tecnologica*, Curta, Napoli, 1996.
 Caramiello L., *La droga della modernità*, UTET, Torino, 2003.
 Carpi U., *L'estrema avanguardia del Novecento*, Editori Riuniti, Roma, 1985.
 Danto A., *Dopo la fine dell'arte*, Bruno Mondadori, Milano, 2008.
 De Micheli M., *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 1985.
 Dollfus G., *Il leticchio quotidiano*, Feltrinelli, 1988.
 Eco U., *La definizione dell'arte*, Garzanti, Milano, 1978.
 Fè E., *Il surrealismo e la critica*, Marsilio, Venezia, 1980.
 Freud S., *Psicanalisi dell'arte e della letteratura*, Newton, Roma, 1993.
 Gombrich E.H., *La storia dell'arte*, Phaidon, Milano, 2008.
 Hughes R., *La cultura del piagnisteo*, Adelphi, Milano, 1994.
 Kaulmann S., *A casa nell'universo. Le leggi del caos e della complessità*, Editori Riuniti, Roma, 2001.
 Krauss R., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi, Roma, 2007.
 Kristeller P.O., *Il sistema moderno delle arti*, Alinea, Firenze, 2004.
 Lucacs G., *Storia e coscienza di classe*, Mondadori, Milano, 1973.
 Mariategui J.C., *Avanguardia artistica e avanguardia politica*, Mazzotta, Milano, 1975.
 Modica M., *Che cos'è l'estetica*, Editori Riuniti, Roma, 2000.
 Morcellini M., *Passaggio al futuro*, Angeli, Milano, 1997.
 Morin E., *Il paradigma perduto*, Feltrinelli, Milano, 1975.
 Notte R., *La razza stellare*, SEAM, Roma, 1996.
 Pecchinenda G., *Videogiochi e cultura della simulazione*, Laterza, Bari, 2003.
 Polany K., *La grande trasformazione*, Einaudi, Torino, 1974.
 Popper R.K., *La società aperta e i suoi nemici*, Armando, Roma, 1973.
 Ragone G., *Psicosociologia dei consumi*, ISEDI, Milano, 1974.
 Tronti M., *Operai e capitale*, Einaudi, Torino, 1966.
 Wofflin H., *I concetti fondamentali della storia dell'arte*, Neri Pozza, Vicenza, 1999.

RA
NSITI
D'ARTE

9 12274 09888 6
€ 65,00

