

Alma Mater Studiorum- Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE

CICLO XXVII

Settore concorsuale di afferenza: 10B1

Classe Scientifico Disciplinare: L-ART/03

LA CITTÀ READY-MADE. PARTECIPAZIONE, RELAZIONE E AZIONE NEL '900

Presentata da: Claudia D'Angelo

Coordinatore Dottorato

Prof. Guglielmo Pescatore

Relatore

Prof. Fabriano Fabbri

Esame Finale anno 2015

INDICE

INTRODUZIONE	p. 3
PARTE PRIMA. LA RECESSIVITÀ	
1. 1 <i>La Grande Saison</i> fa le presentazioni. I protagonisti: Pubblico e Città	p. 9
1. 2 La Città da misurare in passi	p. 15
1. 3 <i>Narra la leggenda</i> , ovvero la versione dei Lettristi	p. 24
1. 4 La variante dell'Internazionale Situazionista, o di come appropriarsi della Città	p. 34
1. 5 <i>La Caverna dell'Antimateria</i> e lo slancio estetico dell'Internazionale Situazionista. Il Pubblico	p. 41
1. 6 Jorn, Constant e gli strumenti operativi dell'Internazionale Situazionista	p. 49
1. 7 Della Psicogeografia o della possibilità di seguire percorsi epifanici	p. 58
1. 8 <i>Il Situazionismo dimenticato</i> . Superare Debord	p. 63
1. 9 Happening o <i>Anti-happening</i> : le due facce della <i>situazione</i>	p. 77
PARTE SECONDA. LA DOMINANZA	
2. 1 Cambiano le coordinate. New York City reinventa la Città	p. 95
2. 2 Gordon Matta-Clark e l'architettura come ready-made	p. 103
2. 3 <i>Un-specific sites</i> . Partecipazione e Arte Pubblica in orbita	p. 114
2. 4 Spazi alternativi e <i>storefront</i> . Le modalità <i>sotterranee</i> di Abc no Rio e Group Material	p. 127
2. 5 <i>People's Choice</i> . Group Material e l' <i>altra</i> arte pubblica	p. 135
2. 6 <i>Education and Politics</i> . Il <i>Pubblico-Comunità</i> di Tim Rollins & KOS e di Tania Bruguera	p. 144
2. 7 A volte ritornano. <i>Derive</i> e mappature 2.0	p. 151
BIBLIOGRAFIA	p. 158

INTRODUZIONE

Ricostruire il corredo genetico di un'intera famiglia non è cosa semplice. È necessario isolare linee ereditarie e individuare i cromosomi responsabili dei caratteri dominanti, magari andandoli a scovare anche nei tratti genetici delle generazioni che a prima vista non sembrano manifestarli. In ambito organico, infatti, l'alternanza generazionale appare sempre implacabile nel dettare quali caratteristiche privilegiare — se non addirittura fortificare — nel tempo e quali minimizzare fino ad estinguerle. Con pari rigore, è possibile riportare questo schema alle vicende artistiche che si sono susseguite nel tempo e che hanno sostanziato il corso della storia dell'arte con accelerazioni e frenate, con eccezionali passi avanti e inaspettate battute d'arresto. Tutte dinamiche che a tempo debito sarà lecito ricondurre principalmente ai dati anagrafici dei protagonisti in questione, unitamente all'influenza di determinate condizioni esterne: anche quando si tratta di manifestazioni estetiche — è il caso di dire — i geni non mentono.

Accantonando per un attimo questa inconsueta metafora genetica, ci si avvedrà di come nella pratica dell'arte di tutto il '900 sia possibile riscontrare la persistenza di un'attitudine, una vera e propria coazione all'interazione che, sulla scorta della fortunata indagine dello studioso francese Nicolas Bourriaud, sarà bene definire fin da subito *relazionale*. Sebbene sia stata identificata e studiata con questo nome solo nei recenti anni '90, a un'osservazione più ampia è possibile individuarne le premesse storiche già nella prima metà del secolo. Anche se non deve essere confuso l'afflato interattivo a suo tempo avviato dalle Avanguardie storiche con questa ampia compagine di pratiche estetiche definite relazionali: mentre l'interattività delle avanguardie negli anni dieci e venti aveva come fine il coinvolgimento dello spettatore principalmente sul piano sinestetico (al fine di affrancarsi da una tradizione artistica che aveva relegato il pubblico ad un ruolo di passività), l'estetica relazionale coinvolge il pubblico nella creazione del fatto artistico in sé, affidandogli un ruolo da protagonista nella costruzione di senso dell'opera d'arte. Il pubblico, dunque, si emancipa dal ruolo di destinatario delle attenzioni estetiche dell'artista, acquisendo uno status ibrido di coprotagonista; al punto che spesso la sua partecipazione coincide con un impegno finalizzato alla risoluzione di problemi di ordine collettivo e alla ridiscussione di istanze di natura etica e sociale.

Stando così le cose, non sembrerà azzardato parlare in termini biologici di un *cromosoma socio-relazionale* che attraversando il '900 si è trasmesso da una generazione all'altra influenzandone le pratiche; restando su un piano metaforico, è come se le ideali

manifestazioni di questo cromosoma abbiano affrontato fasi di recessione in cui — per le ragioni che vedremo — non si sono verificate le condizioni per l'affermazione del fenotipo socio-relazionale e fasi di dominanza in cui le intenzioni hanno coinciso con le finalità, spianando la strada alla sua piena manifestazione¹.

Per conferire ulteriore validità scientifica a questi concetti preliminari sarà bene fare alcune considerazioni sull'ambiente che si è dimostrato adatto ad accogliere mutazioni generazionali di tale portata. Scorrendo in maniera trans-storica le manifestazioni di questa singolare unità genetica, è possibile riscontrare come la gran parte di esse abbia riconosciuto l'ambiente urbano come il luogo ideale per sviscerare certe pulsioni di natura sociale. Come si vedrà, la città contemporanea con le sue evoluzioni, i suoi arredi e la sua dimensione labirintica ha saputo fornire nei decenni importanti spunti di riflessione, funzionando da solido contraltare estetico.

Andando per ordine va brevemente chiarito come nella prima metà del secolo scorso questo fantomatico gene non riesca ad affermarsi completamente perché, pur nell'esplosività delle rivoluzioni estetiche avviate da Dada e Futurismo prima e dal Situazionismo poi, nella produzione artistica prevale per lo più una dimensione plastico-visiva e con essa la finalità, il risultato, in breve l'oggetto. Detto ciò, è indiscutibile come questo periodo sia stato gravido di invenzioni estetiche che hanno rivoluzionato la pratica dell'arte influenzando pesantemente i decenni successivi; i cromosomi *recessivi* del gene socio-relazionale, infatti, manifestano già il loro potenziale nelle modalità con cui spingono ben due generazioni di artisti ad appropriarsi della città. Tra le più incisive, la *camminata urbana* e la *deriva*, così come praticate dai Dadaisti e dai Situazionisti della prima ora, la cartografia applicata agli spazi urbani con finalità estetiche e gli svolgimenti ambientali di installazioni e mostre-evento che cominciavano ad aprirsi alle potenzialità espressive del pubblico. Le fitte trame del tessuto cittadino si costituiscono per statuto come la dimensione sociale per eccellenza, fornendo a questi artisti un pubblico casuale che non è più quello di nicchia dei musei ma è costituito da passanti e camminatori prima, e da comunità etniche dopo. È esattamente in queste inedite sfumature che risiede il movente socio-relazionale, l'ansia di interazione che caratterizza l'operato estetico di tanta parte degli artisti che verranno.

¹ Per la similitudine con le dinamiche biologiche si veda F. Fabbri, *Il buono il brutto il passivo. Le tecniche dell'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano, 2011, p. IX.

Come vedremo, si dovrà aspettare la fine degli anni cinquanta perché le invenzioni estetiche di cui si è detto possano dirsi pienamente realizzate e *normalizzate*²; continuando a usare termini sottratti alla genetica, perché le generazioni successive escano potenziate e venga assicurato il cambiamento (e l'evoluzione) è necessaria l'alternanza. Infatti, superato il giro di boa degli anni cinquanta, le condizioni culturali cambieranno e il cromosoma di cui si è detto avvierà una lunga fase di dominanza, dovuta a un epocale cambiamento negli orizzonti dell'arte contemporanea: nella sua pratica di fatto prevarrà l'ampia compagine performativo-concettuale, contribuendo a definire cruciale nella valutazione del fatto artistico l'aspetto processuale.

E così le stesse pratiche che si erano già viste caratterizzare quella prima lunga fase di latenza, esplodono con vivacità investendo la città contemporanea di connotazioni socio-relazionali che ben si sposteranno con le congiunture di natura socio-politica tipiche degli anni sessanta e settanta: l'installazione assume ruoli e finalità mutevoli, facendo eco all'ansia di partecipazione del pubblico cittadino; il moltiplicarsi di *storefronts* e collettivi artistici ridefinisce la collaborazione e il coinvolgimento del pubblico come la pratica più diffusa e riuscita e, infine, la deriva urbana e la cartografia si potenziano di una dimensione nomadica che coincide in ultima istanza con un'esponenziale applicazione *high tech*. Per inquadrare la sostanza di tutte queste manifestazioni è indispensabile continuare a tenere a mente l'importanza del fattore ambientale; ognuna di esse, infatti, si alimenta di percorsi, si sostanzia del via vai quotidiano, si realizza nella mutevolezza sociale che caratterizza il tessuto urbano della seconda metà del '900.

Tra l'altro, ciascuna delle tipologie estetiche in cui si declinano le potenzialità cromosomiche della relazionalità autentica la sua forza propulsiva tra le strade della città contemporanea in forza di uno schema, di una puntuale compresenza triangolare dei principali protagonisti di questa lunga storia artistica: il pubblico, l'ambiente e l'opera d'arte. Questa triangolarità si sovrappone a strade e piazze in virtù di una totale mancanza di fissità, di una tendenza dichiaratamente *nomadica* che sembra lecito indicare come aspetto saliente di questi fenomeni; non avrebbe senso situarli in un museo dal momento che la loro buona riuscita appare vincolata al movimento e ai risvolti spontanei della quotidianità.

Nei corredi cromosomici però, a volte si verificano delle alterazioni, dei cambiamenti che agiscono in maniera evidente sulle successive manifestazioni genetiche. Allo stesso modo, nell'alternarsi cadenzato delle generazioni artistiche e del loro *modus operandi*,

² Per il concetto di *normalizzazione* si veda R. Barilli, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Il Mulino, 1997 [1982], Bologna, p. 58.

varcata la soglia degli anni novanta si presenta una *variabile impazzita*. Con la mostra *Traffic* del 1996 Nicolas Bourriaud mette insieme un gruppo nutrito di artisti i cui lavori conciliano la già solida dimensione concettuale con quella sociale e interattiva, coniando la fortunata etichetta di *estetica relazionale*. Tutti nati intorno agli anni '60, questi protagonisti dimostrano di ereditare a pieno il cromosoma socio-relazionale invitando il pubblico a partecipare alla realizzazione e al completamento di senso dei loro lavori, con una differenza sostanziale che ne determina l'eccezionalità rispetto al percorso genetico fin qui delineato: l'irrilevanza dell'ambiente urbano nella loro buona riuscita.

La città che nel corso del secolo aveva costituito il filo rosso di questa variegata compagine estetica viene meno, innescando delle modalità operative che si allontanano notevolmente da quanto già brevemente descritto: il pubblico di Bourriaud di fatto non è il passante o la comunità chiamata a mettere in discussione il quotidiano per le strade, ma si identifica con il visitatore del museo o della galleria e agisce esclusivamente in questo contesto.

Per usare un'espressione del critico francese, questi artisti mettono a fattore comune «la sfera dei rapporti umani»³ ribaltando orizzontalmente il legame tra artista e pubblico; a questo scopo, usano gli spazi istituzionalmente deputati all'arte per creare il contesto in cui consolidare e certificare tali legami. Seppur in maniera transitoria, il visitatore è dunque chiamato a partecipare alla creazione stessa dell'opera d'arte, a volte prendendo parte a uno *happening* culinario in cui è incoraggiato a *relazionarsi* agli altri, altre ringalluzzendo le sue capacità percettive o sensoriali. Certamente poi, in alcuni di questi casi la partecipazione si articola in una manipolazione letterale dell'opera d'arte, contribuendo di fatto a una riconfigurazione che continua a riguardare l'aspetto fisico, la sua dimensione oggettuale.

Se è vero che l'opera d'arte relazionale è identificata da un momento di socialità o di scambio è pur vero che gli artisti in questione — tutti sulla cresta dell'onda e presenti in buona parte delle occasioni espositive di successo degli anni novanta — sembrano tenere ben presente la dimensione espositiva; in definitiva, sanno che a prescindere dal percorso concettuale che li ha portati alla realizzazione di quell'opera, a prescindere dal terreno di confronto che ambiscono ad attivare, sono chiamati a *esporre* il risultato del loro lavoro e a farlo in un contesto museale. In breve, l'ambiente espositivo si configura come la condizione necessaria affinché abbia effettivamente luogo l'*incontro* tra l'artista e il pubblico che è chiamato a convalidare il suo operato.

³ N. Bourriaud, *Estetica Relazionale*, Postmedia Books, Milano, 2010 [1996], p. 44.

Si tratta quindi di un'eccezione ben riuscita: se, in questo ideale percorso genetico che coincide con il lungo corso del '900, si è riconosciuta la dominanza del cromosoma socio-relazionale in tutte quelle pratiche in cui la processualità sostanziava le scelte estetiche indipendentemente dai risultati tangibili, allora si riconoscerà la variabile inquadrata da Bourriaud come un intoppo genetico, un'affascinante alterazione dovuta a un cromosoma in difetto, ovvero la mancanza di quel contesto urbano che nella normale alternanza generazionale ha costituito un'importante condizione per l'affermazione del *sociale* come nuova categoria critica. Ma questa è una storia che parte da lontano ed è da lì che è necessario iniziare per ricostruirne il percorso.

PARTE PRIMA. LA RECESSIVITÀ

1. 1 La *Grande Saison* fa le presentazioni. I protagonisti: Pubblico e Città

«Non tutto è perduto ma bisogna agire in fretta». Con queste parole, dense di allarmismo e ansia di cambiamento, i dadaisti parigini capeggiati da André Breton (1896) e Louis Aragon (1897) inauguravano la *Grande Saison Dada* nell'Aprile del 1921⁴. In effetti a queste date il movimento Dada viveva un periodo di transizione che segnerà l'insorgere di allontanamenti e cambiamenti di rotta, costringendo il gruppo a scorgere nella massiccia partecipazione del pubblico alle ormai celebri serate del Cabaret Voltaire di Zurigo lanciate tra il 1915 e il 1917, addirittura il sintomo di una rivoluzione culturale in atto. E così quello che per alcuni rappresentava soltanto il tentativo maldestro di salvare il gruppo e rilanciare il suo buon nome di garante parigino del *non sense*⁵, si rivelerà la prima occasione concreta di segnare ufficialmente il passaggio a modalità operative inedite e di lì a poco decisamente influenti. In breve si trattava di traghettare l'intera brigata dadaista da una dimensione estetica legata alla fruizione finale di un oggetto, sia esso *già fatto* o bidimensionale, a una in cui a contare sarebbe stata la processualità e quindi la performance, con tanto di investimenti concettuali annessi. Lo si vedrà a tempo debito.

Sono senz'altro anni delicati, come si è detto segnati da divergenze operative e ripensamenti che di lì a poco convinceranno Breton a farsi carico di nuove istanze teoriche definitivamente distanti dal nichilismo estetico del primo dadaismo, per addentrarsi in atmosfere letteralmente più cerebrali, per la precisione psicanalitiche. In termini tecnici questo si tradurrà in una ritirata strategica sui terreni ben saldi della pittura e della figurazione, nel tentativo di dar corpo a ricerche che nel caso di Breton si erano svolte sempre su un piano letterario. Quello del Surrealismo, però, è un capitolo di là da venire, peraltro del tutto irrilevante nella costruzione della nostra architettura genetica proprio perché impermeabile alla sua viscosità biologica: qui il cromosoma che guida il nostro discorso non è soltanto nascosto o schiacciato sotto il peso di una recessività forzata, di fatto è del tutto assente. Gli anni '20 costituiscono il trampolino di *ri-lancio* del mestiere, della pittura tradizionalmente intesa e di quel ritorno all'ordine che guiderà le scelte stilistiche di quanti riterranno esaurite le istanze esplosive delle avanguardie, non c'è spazio per alcun afflato relazionale, men che meno sociale.

⁴ A. Breton, *Conversations: the autobiography of Surrealism*, Marlowe & Co, New York, 1995, pp. 59-60.

⁵ A. Breton, 'Entretiens Radiophoniques, IV' [1952], in *Ouvres Complètes*, vol. 3, Ed. Gallimard, Parigi, 1999, p. 462. Citato in C. Bishop, *Artificial Hells*, Verso, London-New York, 2012, p. 67.

Tornando al 1921 e alle iniziative di Breton è necessario fare una precisazione. Quale dimensione plastica si intendeva superare? Di che oggetto si sta parlando? Certo non di quadri o sculture tradizionalmente intesi che mal si concilierebbero con le attitudini di questa generazione, già alleggerita dal pesante fardello della pittura *fin de siècle* e trasversalmente imbevuta di concettualità, piuttosto di un oggetto scelto dall'artista per le sue qualità estetiche, da risemantizzare traslocandolo in un altro contesto, non senza dimenticare di addizionarlo di rinnovate connotazioni estetiche. In soldoni un *ready-made*, di cui si avrà ampiamente modo di approfondire il ruolo e i significati. È probabilmente il caso di sottolineare che con la *Grande Saison Dada* non siamo affatto alla sua rottamazione, di fatto il *ready-made* avrà davanti molti decenni per dimostrare la sua capacità di adattamento concettuale alle modalità operative di diverse generazioni di artisti, bensì all'inaugurazione di un nuovo tipo di fruizione da parte del pubblico, di uno sbilanciamento inedito nella storia dell'arte verso le ragioni della partecipazione. L'oggetto dunque non accenna a scomparire, anzi mette a frutto la sua poliedricità imbevendosi ancora una volta di significati altri che riescano ad accompagnarlo il più velocemente possibile al limite dell'installazione, se non addirittura nei territori inesplorati della *collaborazione*.

Lo si è premesso, il nostro metodo di indagine si avvale di fugaci affondi nei meandri della biologia e della genetica con l'ambizione di rintracciare nell'arco del secolo scorso i cromosomi responsabili dei cambiamenti operativi più incisivi. Per questo, ancora prima di addentrarsi nel cuore della trattazione e di sondare i contorni di questa insolita metafora, è necessario isolare il principale protagonista di questa avventura, per saperne riconoscere a tempo debito l'affermazione ma anche per valutarne le evoluzioni successive. Ed eccola qui la *star* della contemporaneità *tout court*: il Pubblico⁶, senz'altro la costante della pratica artistica del '900 in forza di una propensione sempre più spiccata da parte degli artisti a sovrapporre l'arte e la vita, ad affermare e diffondere un'estetica polisensoriale che riuscisse ad «assediare la vita da vicino»⁷, come avrebbero detto i futuristi appena qualche anno prima di questo 1921 che assumiamo come termine *ante quem*. Qui sì, che salterà agli occhi quell'atteggiamento comportamentale che costituisce il principale *marker*⁸ del cromosoma che ricerchiamo. Sottoponendo al microscopio

⁶ Al quale si concederà l'iniziale maiuscola, come si conviene ai protagonisti di una storia su carta stampata.

⁷ R. Barilli, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano, 2002 [1984], p. 199.

⁸ Il termine *marker* viene utilizzato in biologia per indicare, soprattutto, una molecola che identifica la presenza di un determinato tessuto. Qui lo si utilizzerà per indicare il complesso di caratteristiche fenomenologiche che manifesta il nostro cromosoma socio-relazionale.

ciascuna delle manifestazioni artistiche che incontreremo, sarà infatti possibile individuarne la presenza ricorrente e procedere a sistematizzarne ogni aspetto fenomenico.

Continuando a dare una sbirciata ai manuali di biologia, teniamo a mente che un cromosoma è responsabile dell'ereditarietà di determinati caratteri e che nel passaggio di testimone da una generazione all'altra non è detto che questi siano sempre facilmente riscontrabili; per traslato anche nei fatti artistici si verificano delle circostanze in cui l'incontro con altri più potenti cromosomi avrà la meglio sulla nostra unità socio-relazionale, sottoponendola a lunghi periodi di latenza. Periodi di fermentazione che non passeranno invano ma contribuiranno alla messa a fuoco di quei caratteri e alla loro rielaborazione con obiettivi ben più ambiziosi, come dimostrano le iniziative previste da questa *Grande Saison Dada*. Si trattava, lo si è detto, di una chiamata alle armi di tutte le forze dadaiste per consacrare definitivamente l'*irrelevante* come marchio di fabbrica del gruppo; per questo diventava fondamentale cambiare scenario, abbandonare le sale di teatro e i suoi pur vivaci momenti di interazione con il pubblico per spostarsi in ambienti nuovi che non richiamassero in alcun modo l'arte *tout court* ma che anzi ricordassero quanto la vita potesse rivelarsi senz'altro più interessante e mordace. Affezionati alle imprese del Cabaret Voltaire, è opportuno trattenersi ancora in teatro, perlomeno linguisticamente.

Atto I: i Barrès Trials evento farsesco progettato per processare l'imperdonabile cambio di rotta politica nel pensiero di Maurice Barrès⁹, colpevole di aver espresso in vecchiaia pensieri reazionari molto distanti dalle ammirate posizioni giovanili decisamente più rivoluzionarie. Si apre il processo con tanto di finte aula di tribunale e giuria ed è qui che il nostro cromosoma fa capolino una prima volta: i giurati non sono professionisti o attori ma sono reclutati direttamente dal pubblico avventore, per la prima volta reso protagonista di una messinscena dai contorni insieme politici ed estetici; una giuria popolare — è il caso di dire — che prende parte al fatto artistico contribuendo in maniera sostanziale alla sua riuscita. Per non parlare della formula del processo, già di per sé una riconosciuta pratica sociale rimaneggiata e adattata alle esigenze estetiche di questa rinnovata versione di Dada in cui la vita andava sovrapposta all'arte e viceversa¹⁰. Non è necessario approfondire oltre per scovare il *marker* che stiamo cercando, perché il *comportamento* seppur orchestrato e studiato a tavolino, costituisce di fatto il fulcro di

⁹ Maurice Barrès (1862-1923) autore francese del saggio *Un Homme Libre* (1889).

¹⁰ T.J. Demos, 'Dada's Event. Paris, 1921', in J. Manssor, *Communities of Sense*, Duke University Press, Durham, 2010, p. 143.

questa azione collettiva. Nonostante le rivoluzionarie premesse però converrà ammettere sin da subito il sostanziale insuccesso di questa prima iniziativa, giudicata senza mordente e consegnata al registro delle attività fallimentari.

Atto II: la conquista della strada attraverso la *Premiere Excursion & Visite Dada*. Come da programma partenza giovedì 14 Aprile 1921 alle ore 15 davanti alla chiesa parigina di Saint Julien Le Pauvre. Anche qui sembra necessario un chiarimento perché compare il secondo dei protagonisti di questa lunga vicenda, la strada e il suo contenitore, la Città¹¹. A ben vedere, già i futuristi l'avevano eletta ambiente ideale in cui affermare la modernità, in cui idolatrare la velocità e dichiarare guerra al *passatismo* ma si erano limitati a pensarla come una Musa, al massimo come un variegato scenario dall'andamento meccanomorfo in cui ringalluzzire i sensi e costruire un presente degno del futuro incalzante. Mai come l'opportunità definitiva di mettere a frutto le brillanti intuizioni percettive e sinestetiche già teorizzate nel manifesto del 1909. In breve, i futuristi non erano interessati a sovrapporre l'arte e la vita su scala urbana, non avevano mai considerato la possibilità di trasformare una passeggiata in una pratica di per sé degna di attenzione estetica. Ci riusciranno i dadaisti.

Ad avviare la rivoluzione sarà il fuoriclasse del movimento, Marcel Duchamp (1887). Dall'altro lato dell'oceano, il Re Mida della contemporaneità già da qualche tempo trasformava tutto ciò che attirava la sua attenzione in *ready-made*. Dopo la celebre *Ruota di bicicletta* (1913), nel gennaio del 1916 il caso volle che decidesse di aggiungere alla sua nutrita collezione il Woolworth Building¹² di New York: addirittura un edificio si apprestava a diventare altro da sé perché presentato al pubblico in una nuova veste concettuale. Ovviamente non siamo ancora alla conquista del tessuto urbano e soprattutto non c'è traccia di pubblico in questo singolare episodio, però siamo senz'altro di fronte alla messa a fuoco dello spazio cittadino come luogo della potenzialità estetica. Si tratta tuttavia di un accenno; perché lo spazio urbano venga considerato fonte inesauribile di *ready-made* con cui interfacciarsi e ben oleato motore di connessione sociale, si dovrà attendere almeno la metà del secolo. Nel frattempo, però, anche la *Visite* di Saint Julien Le Pauvre del 1921 costituisce un'importante occasione per chi volesse isolare le prime mosse del cromosoma socio-relazionale che stiamo cercando, dal momento che i nostri protagonisti indiscussi compaiono contemporaneamente (e in dialogo) per la prima volta. Vediamoli all'opera, allora, e valutiamone le evoluzioni.

¹¹ Anche per questo termine valgono le considerazioni espresse nella nota 3.

¹² A. Schwarz, *The complete works of Marcel Duchamp*, Delano Greenidge Ed., New York, 2000, p. 46.

A queste date non esiste luogo più adatto per prendersi gioco della società borghese e dei suoi ruoli farseschi, basta uscire per strada per intasare orecchie e sinapsi di luoghi comuni e *routine*. Sempre gli stessi percorsi e sempre le stesse angolazioni per osservare la città e la propria vita. Aragon e i suoi compagni infatti offrono ai partecipanti accorsi sul selciato di Saint Julien la possibilità di rovesciare la realtà e i suoi meccanismi ingolfati proponendo una visita guidata di Parigi; i nostri si tengono alla larga dalla Tour Eiffel e da Notre Dame e preferiscono invece, dizionario Larousse alla mano¹³, partire dall'insulso per riscoprire il banale. La folla si raduna numerosa ma di lì a poco scoppia un temporale¹⁴. I curiosi si disperdono e il programma della giornata salta, costringendo al fallimento questa prima importante iniziativa urbana.

Dal nostro punto di vista privilegiato, non importa granché attribuire responsabilità o assegnare meriti. Basti rilevare come nelle intenzioni dei dadaisti la priorità assoluta fosse la dissacrazione dell'arte e della sua pratica, da cui la scelta di una chiesa semiconosciuta per inaugurare la *Saison*: sarebbe stato inefficace ricorrere ai luoghi eccellenti della modernità quando erano a disposizione le ampie *distese* viarie del rimosso e del trascurabile.

Il concetto, di per sé scontato se si pensa che di lì a poco sia Breton che Aragon si sarebbero buttati con entusiasmo tra le braccia del Surrealismo, non è da sottovalutare: scegliendo di perlustrare la città i dadaisti che avevano da tempo affermato il loro interesse per il *già-fatto*, dichiaravano ufficialmente anche quello per il *già-dimenticato*, per quegli spazi di mezzo, quei ritagli di vita scartati dai più ma carichi di significati e promesse estetiche. Per quegli elementi urbani magari appena inaugurati in pompa magna come immagini della modernità, ma già superati dalle ragioni del mercato o rimossi dagli abituali percorsi della massa. Del resto se Duchamp aveva scelto il Woolsworth Building, perché non fare altrettanto coi marciapiedi e con le chiese poco note di Parigi? Non si trattava di intervenire manipolando o lasciando una traccia perché i nostri agitatori non agivano in alcun modo sui luoghi che sceglievano di svelare, si limitavano a scortare gli interessati senza indugiare oltre in rielaborazioni successive (documentazione fotografica *di fortuna* a parte). Di fatto sceglievano di lasciar perdere la rappresentazione e le sue ragioni, preferendole invece la presentazione al fine di porre il pubblico di fronte «ad un nuovo processo di identificazione»¹⁵. Accade spesso nella vita di tutti i giorni di assuefarsi a

¹³ M. Sanouillet, *Dada à Paris*, J.J. Pauvert Ed., Parigi, 1965, pp. 246-247.

¹⁴ H. Richter, *Dada. Art and Anti-Art*, Thames & Hudson, London, 1965, p. 184.

¹⁵ F. Fabbri, *Op. cit.*, 2011, p. 13.

comportamenti, a odori, a oggetti, a ciascuno dei numerosi aspetti che gremiscono di ripetizione le nostre vite; nel decalogo del buon artista del '900 compare però un divieto inaggirabile: vietato accontentarsi dell'aspetto e dei significati dettati dalla consuetudine e dal tempo. È esattamente questa certezza che guida i dadaisti dell'ultim'ora e che li porta per mano a includere in questa missione persino gli edifici, i lampioni, la Città e tutto quello che contiene, suggerendo al Pubblico di guardare una seconda volta in direzione delle cose di ogni giorno per riscoprirle depositarie di nuovi spunti estetici, da rinegoziare ancora e ancora nel tempo.

Lo si sarà compreso, la Città si candida a coprotagonista in forza di un potenziale estetico pressoché infinito e del progressivo rilievo concettuale che l'arte contemporanea saprà concedere all'ambiente nella valutazione del fatto artistico. Col senno del poi, un successo. Fine secondo atto, sipario e applausi.

Prima di addentrarsi nell'esplorazione dell'ambiente e degli scenari che faranno da sfondo alle evoluzioni del cromosoma in questione, sarà bene fare un'ulteriore riflessione sui destinatari delle attenzioni estetiche degli eventi del 1921. È lo stesso Breton ad avvertire un cambiamento nell'atteggiamento del Pubblico: « Al primo evento Dada (...) aspettavamo invano la lettura di una poesia che avevano invece sostituito con quella di manifesti; al posto del pubblico silenzioso che avevamo sperato di galvanizzare, ci siamo trovati di fronte un pubblico ribelle. Un pubblico che aveva acquisito un certo gusto per le nostre performance. (...) Si potrebbe dire che questo pubblico è ampiamente responsabile della nostra audacia»¹⁶. Rispetto al passato, agli eventi del Cabaret Voltaire a Zurigo e alle serate futuriste di Marinetti, i partecipanti assumono un ruolo diverso, non sono più testimoni casuali su cui sfogare ogni afflato *non sense* ma si candidano al ruolo di volontari aderendo spontaneamente alle iniziative degli artisti. Il Pubblico di fatto partecipa fisicamente alla visita guidata di Saint Julien, e aderisce di sua iniziativa al processo contro Barrès — con tanto di condanna a venti anni ideali di lavori forzati — segnando il passaggio a una fase in cui il confine tra pratica estetica e sociale si sarebbe fatto sempre più labile.

Uno dei motivi per cui si è deciso di iniziare questa indagine partendo dai dadaisti e dai loro primi passi per le strade di Parigi sta nel titolo del saggio con cui André Breton

¹⁶ «At the first Dada event (...) we waited in vain for new poetry reading but they had been replaced by manifestoes; in place of the silent auditorium we had long lost hope of galvanizing, we found ourselves in front of a rebellious public. And this public aquired a taste for our performances. (...) One may say that this public is largely responsible for our audacities» [trad. mia nel testo] in A. Breton, *Artificial Hells. Inauguration of the 1921 Dada Season* [*Les Enfers artificiels. Ouverture de la 'Saison Dada 1921, Maggio 1921*], in «October», n. 105, Estate 2003, p. 138.

fece un bilancio a caldo di quegli esperimenti: *Artificial Hells*¹⁷ racchiude l'essenza di quegli eventi, ammiccando a un disordine costruito, alla creazione di situazioni caotiche in cui ritrovare la carica rivoluzionaria delle avanguardie da aggiornare a nuovi orizzonti estetico-sociali.

È in questo frangente che cominciano a delinarsi i termini teorici che sostanzieranno gli studi sulla partecipazione nella seconda metà del '900: conclusasi l'epoca in cui l'esito del fatto artistico era attribuibile esclusivamente alle capacità manuali e alla volontà dell'artista, è bene familiarizzare con un assetto critico che contempra due punti di vista alternandoli di volta in volta su base binaria. Per intendersi: a una valutazione degli obiettivi dell'artista corrisponderà sempre la verifica critica da parte dei fruitori coinvolti; quando Breton ammette di ritenere il Pubblico responsabile dell'audacia delle operazioni del gruppo non sa di inaugurare nei fatti una nuova *Saison* in cui la riuscita concettuale e fisica del loro lavoro non sarà più solamente il frutto di un atto di volontà artistica, ma più verosimilmente il risultato di un compromesso tra le parti coinvolte. Gli *inferni artificiali* che aveva in mente Breton non erano altro che situazioni costruite a bella posta per innescare questo genere di confronti, per questo è qui che va ricercato il cromosoma responsabile delle potenti attivazioni relazionali che ci interessano; non sarà un caso che gli eventi del 1921 si sovrappongano perfettamente alle situazioni costruite che qualche decennio dopo saranno proprie dei Situazionisti, altra tappa rilevante della nostra avventura genetica.

1. 2 La Città da misurare in passi

Per chiarire il ruolo e i significati che tali azioni urbane hanno rivestito in questo scorcio di secolo nella messa a fuoco dei contorni di Pubblico e Città, è necessario sviscerare i cambiamenti e gli smottamenti concettuali della città d'avanguardia per eccellenza. È a Parigi infatti che si verificano gli stravolgimenti socio-culturali funzionali all'affermazione dell'orizzonte estetico che si cerca di delineare. Restiamo dunque sulle frequenze crepitanti della capitale francese per scovarla in una di quelle importanti congiunture storiche che abbondano nella memoria contemporanea. La fine del XIX secolo è un momento segnato da euforia e rabbia popolare da attribuire anzitutto alla testarda battaglia contro la *vecchia* Parigi che si era intestata il barone Haussman,

¹⁷ *Ibidem.*

stravolgendone drasticamente l'apparenza non senza lederne anche la sostanza. La descrizione più puntuale di questo prodotto è in effetti da attribuire a Walter Benjamin ed è da quella analisi che conviene partire per mettere a fuoco gli aspetti più calzanti della coprotagonista di questa vicenda, la Città.

«Il surrealismo è nato in un *passage* (...) Il padre del surrealismo fu Dada, sua madre un *passage*. Quando la conobbe, Dada era già vecchio. Verso la fine del 1919, per antipatia verso Montparnasse e Montmartre, Aragon e Breton trasferirono i loro incontri con gli amici in un caffè del *Passage de l'Opéra*, la cui fine fu decretata dall'irruzione del boulevard Haussmann»¹⁸. Nel cuore dell'indagine incompiuta su *I Passages*, Benjamin aveva individuato nei cambiamenti urbani e sociali della Parigi del XIX secolo la nascita di una contemporaneità sancita da una percezione inedita dello spazio, non più *ereditato* e per questo inattaccabile dal tempo e dai suoi stravolgimenti, né pensato come *scarto* tra gli edifici ma disegnato dalle dinamiche sociali scaturite naturalmente dalla partizione geometrica dei nuovi grandi assi viari e dall'istituzione di luoghi *di mezzo* come i *passages*. Né piazze gravide di memoria storica, né eleganti *boulevards* aperti sventrando interi quartieri popolari, ma gallerie in ferro e vetro che avevano la funzione di coprire e connettere tra loro strade pedonali e negozi, i *passages* diventano il simbolo della rivoluzione urbana voluta da Haussmann ma anche la scenografia adeguata a salutare la comparsa del *flâneur* e delle categorie sociali che segnano il passaggio al nuovo secolo. A partire dal 1852, di fatto, Parigi cambia faccia e i suoi abitanti sono costretti a starle dietro inaugurando nuovi ritmi commerciali per abituare gli acquirenti alla sensualità delle merci, ma anche assecondandone le indicazioni urbanistiche: il reticolo pressoché infinito di strade fresche di asfalto suggerisce in effetti la possibilità di errare, di perlustrare la città per misurarne i confini a grandi o piccoli passi; chi potrà permetterselo potrà addirittura vagare senza meta osservando con curiosità quasi antropologica gli altri concittadini al fine di coglierne vizi e abitudini. Esattamente questa è la sostanza del *flâneur*, un colto benestante che si immerge quotidianamente nella folla andando a zonzo e facendo della città la sua casa, il suo ambiente naturale. Per lui: «(...) le splendide insegne pubblicitarie sono un ornamento pari e, forse, superiore a un dipinto ad olio in un salotto borghese e le mura con *defense d'afficher* sono il suo scrittoio, le edicole la biblioteca, le cassette delle lettere i bronzi, le panchine i mobili della camera da letto e le terrazze dei caffè la veranda,

¹⁸ W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo: i Passages di Parigi*, Einaudi, Torino, 1986, p. 128.

da cui osserva la sua vita domestica. (...) Il *passage* è il suo salotto. In esso più che altrove, la strada si dà a conoscere come l'*interieur* ammobiliato e vissuto dalle masse»¹⁹.

Le parole di Benjamin danno la misura del modo in cui la città, trasformandosi per raccogliere le sfide della modernità, con i suoi arredi e il suo carattere metropolitano, sia stata capace di plasmare la vita dei suoi abitanti, diventandone parte integrante. Il *passage* in particolare presentandosi per suo statuto come luogo di transito e ovviamente di incontro riesce nel tentativo di coniugare due degli aspetti salienti della città contemporanea: da un lato intricato crocevia di strade e di distanze da coprire finalmente a piedi, dall'altro inedito luogo di socialità. Questo, va da sé, l'aspetto che più rileva, che desta le nostre attenzioni di investigatori genetici e fa istintivamente riflettere sulla possibilità che le premesse biologiche per la manifestazione del cromosoma socio-relazionale siano da rinvenire proprio in questo frangente storico. È qui che Città e Pubblico compaiono insieme per la prima volta, dunque è da questa compresenza che diviene necessario approfondire.

A guardar bene, ciò che rende tanto influente l'interpretazione dello studioso tedesco e il suo riferimento insistito ai *passages* ha a che fare con la rilevazione della dimensione estetica disegnata dal nuovo assetto urbano e guadagnata dai suoi spazi: in quest'ottica le gallerie in ferro e vetro diventano i corridoi architettonici che accelerano la fruizione visiva dell'ambiente in cui si muovono quotidianamente i moderni cittadini. Non più stipato nelle strette e maleodoranti vie del tessuto storico, chi cammina per le ampie vie della città ha finalmente la possibilità di misurarla con lo sguardo, affidandone la percezione al movimento stesso. È esattamente in questo interstizio concettuale che può essere collocata la nascita del *fotografico*: nel suo girovagare senza meta il *flâneur* inaugura la cultura visiva del '900 riempiendosi gli occhi di immagini e momenti *liquidi* che, in un attimo, scivolano via; il semplice passaggio da un isolato all'altro produce nuove percezioni che si sommano nella creazione di un archivio visivo pressoché infinito.

Precisamente la *selezione* di queste visioni sfuggenti fa del moderno cittadino un collezionista di immagini, pronto com'è a catturare equilibri e accostamenti che fondano sullo straniamento le ragioni della loro scelta. In fin dei conti è agli altri cittadini che è destinata questa cernita, questa immane selezione di vita vissuta; è al Pubblico che il *flâneur*, novello ibrido di intellettuale e artista, rivolge ogni tentativo di stravolgimento visivo della realtà dedicandosi a misurare la Città a grandi e piccoli passi, esperendone in prima persona le potenzialità.

¹⁹ W. Benjamin, *Op.cit.*, 1986, p. 553.

Non è certo un caso se scomodiamo i coprotagonisti della contemporaneità perché proprio in questi esperimenti estetici, in questi timidi tentativi di manipolazione della realtà risiedono i prodromi dello slittamento concettuale che costituirà la forza propulsiva delle Avanguardie storiche: quel dirompente smottamento operativo che costringerà le generazioni successive a svolgere i loro compiti artistici anche su un piano sinestetico.

Indagando ulteriormente nella direzione della Città e delle sue risorse, sarà opportuno soffermarsi ancora sulle evoluzioni storiche del concetto di spazio, proprio perché rilevanti nel consolidamento dell'ampia compagine di pratiche estetiche che hanno avuto origine tra le maglie del tessuto cittadino.

A ben vedere, la rivoluzione urbanistica cui si accennava oltre ad alterare l'aspetto di Parigi ha contribuito di fatto ad affermare una nuova percezione dei suoi luoghi pubblici: non più terre di nessuno risultanti da un processo di sottrazione architettonica, ma spazi attivi perché praticati dai cittadini. Affidarne l'attivazione al Pubblico non è cosa da niente, significa infatti attribuirgli potenzialità che appartengono già alla maturità artistica del XX secolo; costituendosi come una dimensione anzitutto concettuale, il tessuto urbano mette a frutto le possibilità offerte dall'ambiente quotidiano presentandolo come uno spazio che può esistere solo in forza di una sua attivazione o risemantizzazione. La visita guidata che Dada organizza partendo dalla chiesa di Saint Julien Le Pauvre, non può che confermare: prima di quel pomeriggio del 1921 il suo sagrato era stato assorbito dalla noia visiva di un paesaggio urbano anonimo ma non meno degno di attenzione. L'intervento di Breton e dei suoi compagni dunque corrisponde a un'attivazione di quel luogo in virtù di un investimento concettuale che viene dal basso; decidendo di usare la chiesa come tappa monumentale di una visita guidata quantomeno *sui generis*, i dadaisti avviano quel processo di estetizzazione della realtà che li porterà a pensare alla città come ad un gigantesco *ready-made*.

Proprio la volontà estetica degli artisti sulle strade, sui vicoli e sugli arredi urbani quindi rivitalizza gli spazi inerti, non soltanto rendendoli degni di un vissuto estetico ma addizionandoli della dimensione sociale di cui si diceva. Prevale dunque, nella comprensione e nella relazione alla città, una propensione all'esperienza diretta, alla fruizione di uno spazio cittadino da personalizzare attivandolo di volta in volta con azioni di natura anzitutto comportamentale.

Per comprenderne appieno i significati, concediamoci un ideale salto temporale e seguiamo lo spazio urbano nelle sue evoluzioni future, scovandolo perfino in metropoli lontane. Riflettendo sulla natura mentale che sostanzia questa moderna percezione della città, non si può evitare il riferimento al filosofo francese Michel De Certeau e alla sua

*Pratica della vita quotidiana*²⁰ proprio perché costituisce un prezioso elemento di raccordo tra le vicende *spaziali* che segnano la nascita della contemporaneità e quelle delle più recenti *critical spatial practices*²¹, ovvero dell'insieme di studi sulle pratiche artistiche che dichiarano ormai esaurita l'idea di spazio come un luogo delimitato da confini fisici e contribuiscono a riconfigurarlo invece come un luogo attivo, incrocio di entità sociali ed estetiche mobili e vitali.

Quando De Certau scrive sono già gli anni ottanta del '900 e Parigi non è più la Città per eccellenza: tutta l'esplosività delle avanguardie artistiche ha già da tempo cambiato latitudine e abbandonato definitivamente il *vecchio mondo*. La sua gustosa narrazione della *nuova* dimensione urbana, infatti, abbandona il punto di vista stradale del *flâneur* per abbracciare uno sguardo *aereo* che non esita a definire «degno di una divinità»²²: stando così le cose non è più necessario misurare una città percorrendone le strade, è sufficiente salire all'ultimo piano del World Trade Center per godere della più completa delle viste di New York. Da questo punto di osservazione privilegiato, di fatto il passeggiatore ottocentesco si trasforma a pieno titolo in un *voyeur* capace di catturare in un istante tutte le complicate trame del tessuto urbano senza necessariamente restarne invischiato; è proprio qui, nelle differenze tra il *flâneur* e il *voyeur*, tra l'esperienza e la visione che si consuma una delle principali polarità concettuali della contemporaneità. Da un lato, l'immersione nella flagranza delle cose, la conoscenza diretta consegnata da tutti i sensi; dall'altro, la fruizione passiva, filtrata da uno sguardo dispotico che si attesta come unico responsabile della percezione. Lo si era detto, i protagonisti della contemporaneità sono la Città e il Pubblico, non stupirà allora pensare come l'ambivalenza dell'esperienza contemporanea si consumi tutta nella dimensione spaziale dell'ambiente urbano.

In piedi sulla sommità onnipotente del grattacielo, l'osservatore sente di possedere con lo sguardo la città che ha ai suoi piedi, può seguire da lontano i movimenti dei microscopici passanti laggiù tra le strade intasate dal traffico, ha come l'impressione di riuscire addirittura a mappare i loro tragitti e così facendo sente di viverli, percorrendoli a sua volta. Ma non è così, perché nelle vesti di *voyeur* è possibile essere testimone

²⁰ M. De Certau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1984, p. 92 [*L'invention du quotidien. Vol. 1, Arts de faire*, Union générale d'Éditions, Parigi, 1980].

²¹ Con questa formula ci si riferisce alle ricerche dell'ampia compagine di studiosi di area anglosassone che a partire dagli anni novanta si sono dedicati a questo tema come momento di riflessione interdisciplinare tra sociologia, arte e architettura. Si ritornerà su questi argomenti nella seconda parte della trattazione. Per approfondimenti si rimanda a: F. Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino, 2002 e J. Rendell, *Art and Architecture. A place between*, I.B.Tauris, London-New York, 2006.

²² M. De Certau, *Op. cit.*, p. 92.

esclusivamente di una città mentale, frutto panoramico di un progetto urbanistico di cui solo il passante è il più fedele interprete, animatore di una città che esiste solo sulla carta; col senno del poi non si fatterà a ricondurre questo predominio della visione alle ragioni dispotiche dello *spettacolo* che i Situazionisti si impegneranno a demolire negli anni sessanta, nel tentativo di porre fine a una stagione iconica stritolata dall'eccesso.

Questa *pratica della vita quotidiana* in effetti non è altro che un gioco di ruoli, il risultato di un compromesso tra due modi universali di intendere la spazialità della città contemporanea: da un lato, luogo concettuale, pensato in termini urbanistici e funzionali — e per questo valido solo in termini progettuali e mentali — dall'altro, spazio vissuto, inteso come luogo animato dall'approccio ludico e personale dei passanti. Per cercare ulteriore conferma, ritorniamo al livello stradale e accodiamoci nuovamente ai percorsi imprevedibili del *flâneur* della prima metà del secolo.

L'analisi del filosofo francese non si limita a definire i due livelli di percezione della città ma aggiunge un tassello importante al racconto dello spazio urbano come luogo delle *potenzialità*. L'azione del camminare, dice De Certeau, non può più essere manifestazione di elitarismo o curiosità intellettuale com'era a fine '800, ma si evolve nell'attivazione fisica di uno spazio di per sé inerte e privo di significati; una passeggiata, dunque, non è mai fine a se stessa ma funziona sul contesto urbano esattamente come la parola agisce a livello linguistico. Insistendo sul fortunato terreno della similitudine è infatti possibile scoprire come l'enunciazione, ovvero la produzione del significato costituisca il fine ultimo dell'espressione linguistica proprio perché corrisponde a una sua animazione: a livello orale, parole e lettere in fila non bastano a comunicare, è sempre necessaria l'interpretazione di chi ne scandisce i suoni. Allo stesso modo la camminata costituisce per lo spartito urbano un'importante occasione di attivazione concettuale: quest'azione discorsiva apre parentesi e digressioni semplicemente svolgendosi e amplificandosi tra marciapiedi e piazze affollate perché è lì che acquista significato.

Continuiamo adesso a sviscerarne le implicazioni concettuali. Sulla scorta delle considerazioni già fatte intorno ai significati del ready-made, sarà agevole individuare nella camminata una pratica talmente ordinaria da sovrapporsi perfettamente al paragone con l'oggetto. È vero, si tratta di un'azione — e per questo suscettibile di variabilità — perché camminare significa anzitutto spostarsi, il più delle volte con uno scopo preciso per arrivare da un punto A a un punto B. Il guaio è che non si tratta di un'esperienza a sé, isolata nella sua eccezionalità, ma dell'azione in assoluto più frequentata dall'uomo per ottemperare ad attività basilari della sua esistenza; talmente replicata e imitata da

accettare di essere reificata, ridotta ad apparato decorativo di esistenze piegate alla *routine*.

I Dadaisti per primi comprendono le potenzialità della camminata e faranno in modo di applicare le operazioni concettuali alla base dei ready-made anche alla più comune delle azioni. In soldoni si trattava di gettare uno sguardo vergine verso sé stessi e verso il proprio modo di vivere quotidianamente la città. Da questo momento in poi, come si vedrà, camminare diventerà insieme azione spontanea e gesto meditato perché capace di rappresentare un'istanza estetica talmente istintiva e universale da interessare le pratiche future di diverse generazioni di artisti.

Ciononostante, la prima *visite* dadaista — lo si è accennato — non si rivelò un successo e nell'immediato non vi furono altre repliche; è ironico ma ciò che fece presa sulla storia è da ricercare proprio nelle ragioni di questo fallimento. Non era la prima volta che il Pubblico, di cui stiamo seguendo le tracce e le evoluzioni, veniva coinvolto direttamente, solo che i precedenti lo vedevano ancora incollato alle sedie dei cabaret. Quella di Saint Julien le Pauvre è tutta un'altra storia: il Pubblico è talmente motivato a partecipare da presentarsi in una giornata di pioggia a un appuntamento *al buio*, da abbandonare il ruolo di spettatore per diventare parte integrante di un'azione di cui ignorava i contorni. Nonostante le buone intenzioni, l'azione progettata in ogni dettaglio era finita scemando, probabilmente per un eccesso di zelo nei confronti del Pubblico e molto poco nei confronti dell'ambiente. Teniamo a mente che nel nostro ideale percorso cronologico, siamo ancora alle prime battute del graduale trionfo dello spettatore in seno agli equilibri del fatto artistico, perché nelle visite dadaiste il Pubblico funzionava ancora da espediente, da spalla, per lo spettacolo itinerante che si consumava interamente nelle azioni e nelle intenzioni degli artisti. Vedi la lettura del dizionario Larousse. Certamente il pubblico cominciava a pieno titolo a essere coinvolto ma, a guardar bene, esclusivamente come destinatario del solito *shock* estetico a cui le avanguardie lo avevano abituato e che provavano a rilanciare con voli pindarici e accostamenti mentali del tutto inaspettati. Il tutto a scapito delle reali motivazioni estetiche che sostanziano lo svolgimento ambientale di queste operazioni comportamentali, ovvero l'investimento spazio/azione.

Concentrati sullo spiazzamento del Pubblico, pur dichiarandolo, i dadaisti non erano ancora sufficientemente pronti a valorizzare il banale urbano legando concretamente le loro azioni agli spazi pubblici della città; ci avevano provato, certo, ma senza la convinzione giusta per spingere il Pubblico a relazionarsi spontaneamente con gli arredi urbani e con le tracce diffuse della modernità. Spazio e azione, dunque, avrebbero

continuato a scorrere su binari paralleli, destinati a incontrarsi e sovrapporsi soltanto a metà del secolo quando i tempi sarebbero stati maturi per mettere a frutto la loro collaborazione.

A dimostrazione dell'immatùrità della *visite*, sia a livello urbano che in relazione alla capacità di coinvolgimento del Pubblico, resta il quasi leggendario viaggio a piedi da Blois a Parigi che Breton realizzò nel 1924 in compagnia della frangia *eretica* dell'ultimo Dada, Aragon, Vitrac e Morise²³. Si trattava di un esperimento d'obbligo dopo i primi fuochi del 1921, al fine di tastare con mano i confini e le potenzialità della camminata, sottoponendola questa volta ad una nuova variante: il *caso*.

Col senno del poi lo si leggerà certamente come l'anticamera del nascente Surrealismo ma prima di arrivare a quel manifesto i pensieri di Breton erano ancora agganciati al richiamo dadaista della Città: «Il fascino che la strada là fuori aveva da offrire era centinaia di volte più reale»²⁴ (di un qualsiasi viaggio nella dimensione onirica, verrebbe da aggiungere). E così per quasi dieci giorni questo manipolo di camminatori seriali vagò per strade e campagne sorretto dalla totale assenza di un obiettivo da raggiungere e dalla voglia di abbandonare il conosciuto per l'ignoto, per la prima volta senza un copione cui dar conto. Soprattutto senza dare appuntamento al Pubblico, con la volontà di farne apertamente a meno.

Partiti dadaisti incerti arrivarono alla fine di questo viaggio surrealisti convinti, avvedendosi di come il *banale* potesse essere soppiantato dal *meraviglioso* e di come il sonno spesso potesse avere la meglio sulla veglia. Camminando compatti si accorsero di riuscire anche a ribaltare le sentenze pronunciate da dadaisti contro il *pittoresco* e contro qualsiasi altro elemento urbano di interesse storico o sentimentale, semplicemente ripensandoli come appendici del *meraviglioso*: connettendo il loro subconscio a quello della città (ma successivamente anche della periferia e della campagna), Breton & co. si resero conto di percepirne meglio la sostanza perché finalmente liberi di accedere alle zone urbane apparentemente più impenetrabili, dimenticate o semplicemente *rimosse*. Da qui, ci addentriamo in un terreno scivoloso, dominato da categorie che rifuggono il protocollo della tradizione artistica per trovare libero sfogo in discipline che si allontanano a gamba tesa dai nostri interessi: più gli artisti si accartocciano su posizioni personalistiche o votate all'indagine interiore, più il cromosoma che miriamo a rintracciare si rimpicciolirà,

²³ A. Breton, *Entretiens 1913-1952*, Gallimard, Paris, 1952, p. 75.

²⁴ A. Breton, 'Surrealism and painting', in *Surrealism and Painting*, [1928] (a cura di) S. Watson Taylor, MFA Publications, Boston, 2002, [traduzione mia] p. 3.

fino a scomparire dai nostri orizzonti microbiologici. Perché si possa individuare un germoglio di relazionalità è necessaria la compresenza e la *collaborazione*, elementi che qui cominciano vistosamente a scarseggiare.

Di fatto, da questo momento in poi Breton non tornerà indietro: deciderà di abbandonare la Città e addirittura di poter fare a meno del Pubblico, convinto di poter scovare stimoli e riscontri in un orizzonte mentale che però, come vedremo, non riuscirà a scollarsi del tutto da quello oggettuale. Si tratta certamente di un ripensamento che riporterà tutti indietro nel tempo e li condannerà all'amnesia, cancellando il tentativo di Saint Julien Le Pauvre e consentendo un ritorno in forze dell'oggetto e del pittoricismo. Sebbene nei primi anni trenta Breton scriverà su «Cahiers d'Art» della *Crise de l'objet*, risulta davvero difficile individuare tentativi estetici che se ne discostino in maniera netta o che si orientino nuovamente verso il comportamento. Tanto più che nella primavera del 1935 il dioscuro del neonato movimento dichiarerà: «Ci proponiamo nell'immediato di concentrarci maggiormente sull'oggettificazione e l'internazionalizzazione delle idee surrealiste»²⁵.

Con la Mostra Internazionale del Surrealismo del 1938 alla *Galerie des Beaux-Arts* di Parigi, Breton tiene fede ai suoi impegni manifestando al contempo tutta l'indecisione operativa contenuta in un movimento tanto eterogeneo. Da un lato, l'attrazione per la strada che aveva suggestionato la fine degli anni venti culminando nel viaggio da Blois a Parigi; dall'altro, la propensione generalizzata verso la produzione dell'oggetto, peraltro congrua con il clima artistico del periodo. Nel cortile di ingresso si veniva accolti dal *Rainy Taxi* di Salvador Dalì (1904), un'automobile occupata da due manichini opportunamente posizionati per venire inzuppati dall'acqua che pompava di continuo all'interno²⁶; continuando lungo uno stretto corridoio era possibile passare in rassegna ben sedici manichini, ciascuno in piedi di fronte alla caratteristica segnaletica che caratterizza le strade parigine; una stanza piena di sabbia e quattro letti perfettamente rifatti negli angoli, e così via continuando²⁷.

Non si fa fatica a rintracciare i due filoni contenuti in questa mostra ideata dall'amico Duchamp: si tratta solo di scegliere con determinazione quale via imboccare. A

²⁵ A. Breton, *What is Surrealism? Selected writings*, (a cura di) F. Rosemont, Monad, New York, 1978, p. 141. Riportato in L. Kachur, *Displaying the Marvelous*, MIT Press, Cambridge-London, 2001, p. 10 [Trad. mia].

²⁶ *Ibidem*, p. 31.

²⁷ S. Lackey, 'Subversive Spaces: Surrealism and Contemporary Art. An Introduction', in A. Dezeuse, S. Lackey, D. Lomas, *Subversive Spaces: Surrealism and Contemporary Art*, Whitworth Art Gallery, Manchester, 2009, p. 3.

ben vedere, la Città è solo evocata, contenuta tutta in un'automobile e qualche targa; molto più incisiva, invece, è la presenza fisica degli oggetti e della loro fruizione. «Iperbolicamente calda» direbbe Marshall McLuhan, perché quella dell'artista spagnolo è sì un'installazione tridimensionale, ma caratterizzata da effetti speciali che è possibile soltanto osservare. Idealmente è come se fossimo ancora di fronte all'onnipresente monito da museo SI PREGA DI NON TOCCARE, lontani anni luce dall'inclusivo *marker* dell'interazione che cerchiamo.

Così il periodo successivo alla *visita* del '24 da Blois a Parigi funzionerà in effetti da laboratorio per la fase matura del volto più noto del Surrealismo, quello legato alle dimensioni liquide e immaginifiche di Dalì o alle *mise en abyme* di Magritte (1898) che riescono a coniugare il ritorno alla figurazione con la necessaria presenza delle cose. Certo, non le cose così come ci si presentano, ingrigite dalla vita e impolverate dallo scorrere dei giorni, ma quelle che infilandosi di soppiatto nei nostri sogni fanno uscirne ricoperte di una veste irrealistica o appunto surreale, abdicate dalla loro funzionalità e potenziate della leggerezza che solo l'onirico è in grado di aggiungere²⁸. Traggettato il gruppo sulle solide sponde della rappresentazione, non avrà più senso individuare il meraviglioso tra le maglie sgranate della città, tra i suoi vicioletti lerci e impregnati di realtà; ben più soddisfacente scovarli in brani sconnessi di sogno, dove anche gli aspetti più crudi e meno estetizzanti della vita si prestano ad essere ribaltati e sgravati dei loro fardelli mondani.

Per queste ragioni è necessario fare marcia indietro e allontanarsi a grandi falcate da questi celebri episodi della storia dell'arte, inadatti a testimoniare a nostro favore rivelandoci magari nuovi dettagli della lunga relazione che qui rileva, quella tra Pubblico e Città.

1. 3 Narra la leggenda, ovvero la versione dei Lettristi

Narra la leggenda (I) che durante la messa di Pasqua del 1950 il raccoglimento di Notre Dame sia stato bruscamente interrotto da un eccentrico monaco domenicano che salendo sul pulpito comunicò con tono solenne la morte di Dio ai fedeli. Seguono un gran

²⁸ M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 1988, p. 184.

trambusto, la sospensione della cerimonia e l'arresto del *monaco* e dei suoi complici²⁹. A dispetto della natura anticlericale, si trattava senz'altro di un'operazione concertata e non soltanto il frutto della mente di un esaltato. A spingere Michel Mourre (1928) sull'altare per leggere un discorso scritto da Serge Berna (1925) probabilmente sotto l'effetto dei litri di vino già consumati a Saint-Germain-de-Prés, fu Ivan Chtcheglov (alias Gilles Ivain) [1933] giovane protagonista del Lettrismo parigino.

Quella di Notre Dame però non era stata la prima di queste azioni di disturbo, nel 1946, infatti, a venire interrotta fu addirittura la lettura di «La Fuite» di Tristan Tzara³⁰, già protagonista della fase rampante del Dadaismo e certamente non un rappresentante del clero né della borghesia da sovvertire. A chiedere la parola questa volta era stato l'agitatore numero uno del movimento che mirava a riformulare la realtà sgretolando la parola e le sue vuote costruzioni; il Lettrismo di Isidore Isou (1925) era nato a Parigi nel 1946 per poi collezionare nel tempo diverse identità, tante quante saranno le sue componenti interne: in prima battuta purista del linguaggio, poi, all'incrocio di influenze incendiarie, conquistatore della strada.

Nell'ideale percorso evolutivo delle avanguardie, Isou aveva già superato la deriva onirica della pittura surrealista prendendone invece in gestione la vocazione trascurata — o sviluppata su base troppo letteraria e certamente troppo poco estetica — per la notte, la Città e i suoi marciapiedi. Non solo. Perché quando i tempi saranno maturi i lettristi saranno in grado di conquistare persino i muri di queste strade, traghettando le istanze estetiche su un terreno autenticamente sociale e alla portata di tutti. Perché questo avvenga, però, sarà necessario mettersi comodi negli anni '50 e attendere che le inclinazioni pittoriche dei più si evolvano prima su base comportamentale.

Andando per ordine, sarà il caso di verificare debiti e crediti che Isou e compagni manterranno con il Dadaismo a partire dal già citato 1946. Se *Dada non significa nulla* aveva costituito il principale alibi di Duchamp & co. per giungere più o meno indisturbati al sovvertimento dell'arte costituita, *la parola non significa nulla* invece è certamente il credo cui i lettristi affidano la gran parte delle loro argomentazioni³¹. E non a caso perché, più che dal precedente diretto del Surrealismo, è proprio dagli esperimenti linguistici di Dada

²⁹ M. Wark, *The beach beneath the street. The everyday life and the glorious times of the Situationist International*, Verso, London-New York, 2011, p. 20.

³⁰ Così riporta Maurice Lemaitre in occasione della conferenza "The Creation of Letterism in Poetry and Music" tenuta al Lewis & Clark College di Portland (Oregon) il 24 Maggio del 1976. Citato da S. Home, *Assalto alla cultura*, Shake, Rimini [1991] 2010, p. 12.

³¹ G. Marcus, *Tracce di rossetto: percorsi segreti nella cultura del Novecento da Dada ai Sex Pistols*, Odoja, Bologna, 2010 [1989], p. 222.

che Isou prende le mosse capitalizzandone la carica rivoluzionaria, ma anche smorzandone con decisione gli accenti nichilisti; a queste date infatti il *non sense* andava senz'altro riveduto e corretto per essere addizionato delle infinite potenzialità del linguaggio. L'obiettivo era smantellare il periodo e le frasi che linguisticamente compongono il significato per sublimarne i singoli aspetti grafici, apparentemente senza senso e per questo infinitamente fecondi. In questo ambizioso progetto, ogni lettera dunque allude alla possibilità di immaginare un suo *alter ego* con cui poter giocare a *travestirsi* da arte concettuale. Si intende, il percorso cerebrale che porterà a lettere e numeri come interfaccia di dimensioni mentali è ancora lungo ma questa è senz'altro una di quelle tappe intermedie che sarebbe sbagliato trascurare. Soprattutto perché una delle dimensioni ideali per il rinvenimento del cromosoma socio-relazionale è senza dubbio quello della comunicazione verbale: prima messaggi su muri sbrecciati, poi, come si vedrà, poster e campagne pubblicitarie.

Questo metodico processo di sovvertimento non si limitava alle regole codificate della comunicazione ma aveva l'ambizione di estendersi indifferentemente a tutte le arti: non bastava ridurre poesia e prosa alla consistenza rarefatta delle lettere, i lettristi pretendevano di riformare allo stesso modo la pittura, trasformandola in una sorta di romanzo metagrafico, e il cinema, spogliandolo gradualmente ma impietosamente delle immagini (o privandolo dei suoni, della colonna sonora, della sincronizzazione e così via). Intento non facile, anche se in fondo si trattava di dare sistematicità a uno dei propositi più lucidi già avanzati dalle Avanguardie storiche. Basti pensare ad *Anémic Cinéma* (1926) di Marcel Duchamp, costruito su base *optical* e dall'andamento decisamente ipnotico, già affrancato drasticamente dal vincolo iconografico.

Superati gli anni cinquanta i lettristi decidono all'unanimità di spostare queste ambizioni dalla scrittura alla realtà, con il fine ultimo di appropriarsene; è così che si compie quel passaggio di testimone — che tanto influisce negli equilibri di questa ricerca — tra l'opera d'arte, intesa nella sua dimensione plastica (e in parte nella sua traduzione monetaria) e il fruitore, finalmente protagonista del fatto artistico: «Il richiamo di un ordine superiore alla *pittura pura* deve condurre al legame con il pubblico. [...] Raggiungere non soltanto l'occhio, ma anche il cervello dello spettatore; agire sul suo comportamento sociale quotidiano, didattico»³².

Ciò nonostante, tra gli anni cinquanta e sessanta i brillanti propositi di Isou di fatto si traducono in una verbosa progettazione sociale attraverso cui immaginare un futuro da

³² M. Bandini, *Per una storia del Lettrismo*, TraccEdizioni, Gavorrano, 2005, p. 57.

consegnare alla creatività, una società costruita utopicamente sulle spalle di cittadini destinati a vivere in un «perpetuo accrescimento»³³ derivante dalla progressiva scomparsa del lavoro e delle sue frustrazioni. Certamente un'architettura filosofica politicamente figlia del suo tempo, ma anche vistosamente legata a filo doppio al vivace concetto di *creazione*, forse nel tentativo di resuscitare certe fasi cruciali dell'avventura estetica della prima metà del '900. Con le dovute differenze generazionali, infatti, i lettristi lottavano per una «ricostruzione integrale della vita»³⁴ che i futuristi già nel 1915 avevano invece messo in pratica con un'altrettanto visionaria *Ricostruzione futurista dell'universo*. Se il Secondo Futurismo sognava di poter permeare ogni aspetto della realtà adattandola alle istanze e alla visionarietà futurista, i lettristi lavoravano al progetto ben più ambizioso di smontare la società pezzo per pezzo e ricostruirla a partire dal modo in cui relazionarsi alla Città. Da qui il baluginare del *marker* cromosomico che cerchiamo, anche se bisognerà attendere la fine del decennio e l'intervento deciso dei situazionisti per vederlo brillare con convinzione.

Per rivoluzionare noi stessi e la Città sarà opportuno partire dai luoghi che frequentiamo e che costruiamo intorno a noi. È per questa ragione che nel 1953 Ivan Chtcheglov, autore del già citato *Assalto a Notre Dame*, dà alle stampe un *Formulaire pour un urbanisme nouveau*, seguito da Isou con la sua *Architecture Infinitésimale* del 1956. Le riflessioni di entrambi i lettristi partono dalla riconsiderazione dell'architettura come unica disciplina in grado di influire sulla percezione dello spazio e di essere al contempo mezzo di conoscenza e azione, chiavi di volta di una rivoluzione anche sociale. Ripudiando le coeve prove funzionaliste di Le Corbusier disseminate per la Francia, in breve i lettristi auspicavano l'inaugurazione di un'architettura che si prestasse a essere modificata sulla base delle esigenze dei suoi abitanti. «Bisogna spogliare l'architettura dal suo senso abituale, reale (...) il fine sociale della costruzione non deve essere deciso dall'architetto ma dal promotore o meglio dal proprietario della costruzione»³⁵. Inoltre, nel suo *Formulaire*, Chtcheglov tratteggiava nel dettaglio una città in cui dare forma concreta a «nuove visioni del tempo e dello spazio»; si trattava soltanto di individuare quali di queste *visioni* privilegiare e quali comportamenti sperimentali mettere in pratica negli spazi

³³ M. Lemaitre, *Le lettrisme devant dada et les nécrophages de dada*, Centre de Créativité, Paris, 1967, p. 67. Citato in M. Bandini, *L'estetico e il politico. Da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948/1957*, Costa&Nolan, Milano, 1999, p. 33.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ M. Bandini, 'Lettrismo e Internazionale Situazionista', in Poli F, Bandini M., Zanchetti G., Bignami S., *Verbovisuali. Ricerche di confine fra linguaggio verbale e arte visiva*, MART-Quaderni dell'Archivio di Nuova Scrittura, Skira, Milano, 2003, p. 28.

urbani³⁶. Il tempo mostrerà che queste visioni altro non erano che forme acerbe di situazioni, di eventi, di happening, insomma di tutta l'ampia compagine di pratiche sperimentali e performative che gremiscono la storia artistica del '900 e che sostanziano la gran parte delle prove socio-relazionali che stiamo analizzando.

Era deciso, i primi passi verso la riforma della società dovevano passare dall'architettura, potenziata anche da nuovi accorgimenti teorici, oltre che operativi. «Prendi un edificio, pensa al motivo per cui è stato costruito, immaginane un altro e relazionati a ciascuno dei suoi elementi come se fossero diversi da come appaiono, come se rispondessero alla tua immaginazione»: così probabilmente Isou descriverebbe una delle sue intuizioni più fortunate e longeve, il *detournément*. Concepita come mezzo di sovvertimento dei valori dominanti, questa tecnica si rivelerà idonea sin da subito a captare nuovi orizzonti estetici, rendendosi utile anche in tutti gli altri campi in cui i lettristi avevano investito, anche grazie al largo uso che ne farà Guy Debord di lì a qualche anno.

Trattenendoci nel cuore degli anni cinquanta sarà forse il caso di sottolineare come Isou avesse introdotto il *detournément* proprio per supplire alle carenze immaginifiche dell'architettura: esattamente come aveva progettato di scardinare il linguaggio per capitalizzarne gli elementi costitutivi in un più redditizio metodo di significazione, allo stesso modo nei suoi progetti sarebbe stato possibile scomporre gli elementi portanti di ogni edificio per rimontarli a piacimento, assecondando l'istinto e il suggerimento dei sensi. Il *detournément*, dunque, non esauriva i suoi compiti nel perimetro della concettualità ma puntava alla concretezza, spingendo il pubblico a cambiare sul serio gli aspetti architettonici indigesti o poco stimolanti; e anche qui si è di fronte a un timido indicatore del cromosoma socio-relazionale. Qualche anno più tardi la visione lettrista di una città ready-made andrà rafforzandosi, incalzando Chtcheglov e anticipando le teorie urbanistiche dei futuri situazionisti: «Le metropolitane dovrebbero restare aperte durante la notte (...) i tetti di Parigi dovrebbero essere aperti al traffico pedonale (...) i lampioni dovrebbero essere dotati di interruttori in modo da permettere alla gente di sistemare le luci a suo piacimento». Di fatto la città contemporanea avrebbe dovuto accogliere le sfide della modernità e modellarsi sulle esigenze dei suoi cittadini, non più il contrario³⁷.

È in frangenti del genere che è il caso di trascinare nuovamente sotto i riflettori di questa ricerca la categoria della *potenzialità* come aspetto saliente del momento teorico di cui si dà conto; come osserverà Michel De Certau, così come il linguaggio per trasformarsi

³⁶ S. Home, *Op. cit.*, [1991] 2010, p. 28.

³⁷ Lettrist International, *Proposals for rationally improving the city of Paris*, 1955, citato in S. Johnstone, *The everyday*, Whitechapel Gallery, MIT Press, Cambridge, 2008, p. 93 [Trad. mia].

in significato necessita di un'attivazione da parte del discorso, la città tutta necessita di essere animata dai suoi abitanti per attestarsi come luogo della contemporaneità.

La polisensorialità e la voglia di interazione introdotte dalle Avanguardie storiche andavano dunque rispolverate per essere impiegate ancora una volta nella valorizzazione di elementi quotidiani; lo si è detto, i protagonisti che dobbiamo tenere a mente sono Pubblico e Città, ogni volta che agiscono insieme si è autorizzati ad approfondire le ricerche, con la certezza di poter isolare con puntualità il cromosoma responsabile di un loro ipotetico svolgimento relazionale. Qui siamo nel pieno della compresenza, siamo anzi di fronte alle origini ufficiali di un fenomeno, quello della partecipazione estetica, talmente figlio di questo tempo da riuscire a tenere banco per diversi dei decenni che verranno.

Entrando nel dettaglio, *L'Urbanisme Unitaire* di Chtcheglov ha il merito di riuscire nel sempiterno tentativo di unificare architettura e arte non soltanto, come era stato fino ad ora, da un punto di vista plastico o visivo ma proprio sul piano comportamentale. Lo si è detto, il coefficiente di novità risiede tutto qui: nella capacità di presentare al Pubblico gli edifici e gli arredi urbani come fossero un ready-made da manipolare concettualmente e non. L'avversione per il funzionalismo da parte dei letteristi nasceva infatti proprio dalla consapevolezza che quel genere di architettura era destinata a restare schiacciata sotto il peso autoritario della pittura astratta, innescando tra le due discipline un rapporto di subordinazione che nulla di buono avrebbe portato alla causa della *creazione* cui Isou dimostrava di tenere particolarmente.

Siamo sempre lì, al punto in cui si rende necessario fare una scelta tra rappresentazione e presentazione e quindi tra dimensione plastica e comportamento. I letteristi, nonostante un inizio messo in sordina da pratiche verbo-visuali ancorate ai passi autorevoli delle avanguardie, si erano dimostrati pronti a compiere quella scelta e a salire in massa sul carro vincente della contemporaneità e del *comportamento*. Da qui l'introduzione di concetti scottanti come la *dérive*, il *detournément* e la costruzione di situazioni, tutte occorrenze che richiedono in forze la compresenza dei nostri protagonisti col fine ultimo di rinnovare la società su basi di natura anzitutto estetica.

Narra la leggenda (II) che il film di Isou del 1951 *Trattato di bava e di eternità* proiettato al IV Festival di Cannes sia stato un vero colpo di fulmine oltre che per il pubblico che si era riunito, anche per un celebre parigino che cambierà le carte in tavola

nelle riflessioni teoriche del movimento, riuscendo nel tentativo di rilanciarle ed evolverle³⁸. Così come era stato per la poesia, in questo film Isou chiamava al banco degli imputati lo stesso linguaggio cinematografico per accusarlo e farlo a pezzi, dichiarando l'esaurimento del suo potenziale. Proprio questa veemenza invoglierà le giovani leve a partecipare all'ambizioso progetto di scardinamento generale e indifferenziato dello *status quo* dell'arte e ad un certo punto perfino a contestarlo, ribellandosi contro i padri del primo Lettrismo attraverso una Internazionale Lettrista indipendente. Non vale la pena puntualizzare sulle ragioni dei dissapori interni, ci si perderebbe facilmente in una ragnatela di ragioni e puntualizzazioni del tutto irrilevanti nella nostra storia; ciò che conta è sottolineare l'entrata in scena di Guy Debord (1931) e con lui il successivo emergere del Situazionismo.

Elemento certo di discussione, a queste date, doveva essere la posizione ambigua nei confronti dell'arte; nonostante le dichiarazioni incendiarie della prima ora che alludevano a un superamento dell'arte *tout court*, nel 1950 Isou aveva pubblicato sulla rivista del movimento «Ur» un saggio dal titolo *Elements de la Peinture Lettriste* in cui lontano dal prendere le distanze dalla pittura, annunciava la comparsa di un nuovo tipo di rappresentazione debitrice di un legame di natura *metagrafica* tra lettera e immagine, unione definitiva di letteratura e rappresentazione.

A qualche anno di distanza, per i più giovani lo scollamento con la pittura tradizionalmente intesa invece non era più procrastinabile: il tempo per convertire le istanze artistiche nelle già discusse pratiche sperimentali era scaduto. Basti guardare a *Hypergraphie Polylogue* (1952) o a *Les Hommes XXXII* dello stesso anno, retaggi di una cultura pittorica ancora vistosamente compromessa con le finalità iconologiche della tradizione e, quindi, incapaci di rappresentare l'acerbo afflato comportamentale e gli interessi estetici di gran parte del movimento. Per la maggioranza era giunto il momento di agire.

Tali dispute interne sulle tesi del primo Lettrismo vivevano principalmente sulla carta stampata di «Potlatch»³⁹, organo ufficiale del movimento che Debord e la frangia più estremista usavano come cassa di risonanza di teorie estetiche e puntualizzazioni di natura soprattutto politica negli anni successivi al 1952, anno della scissione e della fondazione dell'Internazionale Lettrista. È da queste colonne che per la prima volta si introdurranno i rivoluzionari concetti legati alla *situazione*, *all'urbanismo unitario* ma anche

³⁸ S. Gonzalvez, *Guy Debord ou la beauté du négatif*, Parigi, Mille et une nuits, 1998, p. 19. Citato in G. Ansellem, *Il rapporto tra arte e architettura nella prospettiva Situazionista dello spazio pubblico*, in «Urban Millepiani», Eterotopia, Roma, 2012, n. 4, p.49.

³⁹ «Potlatch» fu il bollettino mensile dell'Internazionale Lettrista, di cui uscirono a Parigi ventinove numeri tra 1954 e il 1957.

alla *dérive* e a tutta l'ampia compagine di studi legati alla camminata come pratica estetica. Come si diceva, è da qui che si avvierà la fortuna intellettuale di Debord, inflessibile e carismatica personalità che troverà il modo di opporsi al *passatismo* di Isou per traghettare il Lettrismo dalla teoria alla pratica, dalle dichiarazioni incendiarie al comportamento sperimentale.

Nel movimentato periodo tra il '52 e il '57 Debord, in compagnia di Michèle Bernstein (1932) e Gil J. Wolman (1929) tra gli altri, attinge a piene mani all'impostazione teorica del primo Lettrismo, rivolgendo le sue riflessioni all'ampio pacchetto di scomode istanze che l'etichetta borghese cercava di spingere nei territori del rimosso: l'approccio ludico alla quotidianità, la frequentazione e la comprensione degli zingari come modello sociale cui ispirarsi e non ultimo il nomadismo, inteso come appropriazione spaziale dell'ambiente urbano. Tale acquisizione non sarebbe avvenuta senza la giusta dose di novità. In tal senso, la comparsa della *psicogeografia*⁴⁰ è da intendersi come il tentativo di conferire un aspetto *debordiano* ai numerosi studi sulla deriva già avviati da Isou e compagni.

Lo *studio degli effetti esatti dell'ambiente geografico (...) sul comportamento individuale*⁴¹— almeno nei suoi risvolti teorici — dimostrerebbe come le influenze tra strada e passante siano costanti e reciproche e come la deriva sia lo strumento adatto a sublimarle in chiave nomadica. Questa camminata senza meta da consumarsi in ogni angolo del tessuto urbano alla ricerca di nuovi stati mentali, che cos'è se non una dichiarazione di adesione alla città e alle sensazioni che è in grado di fornire?

La conquista della strada in effetti ha una data e un luogo ben preciso, nel 1953 compare su un muro della *rue de Seine* una scritta a lettere cubitali che diventerà un motto politico rivendicato da molti ma preso alla lettera da pochissimi: «Ne travaillez jamais». Certo, si tratta di un invito dal sapore anarchico che può apparire lontano dagli orizzonti che si stanno indagando, a guardar bene invece si tratta del gesto che si stava aspettando per riconoscere la svolta operativa fino ad ora solo verbosamente annunciata. Al di là delle connotazioni politiche, scrivere sui muri della città equivale infatti a interagire con l'ambiente quotidiano, ad appropriarsi degli arredi e dello spazio pubblico, a scegliere la strada come luogo di affermazione sociale.

⁴⁰ G. Debord 'Introduzione alla critica della geografia urbana', in «Les Levres Nues», n. 6, Settembre, 1955.

⁴¹ M. Bandini, *Psicogeografia*, da 'Définitions', in «Internationale Situationniste», n. 1, 1958, *Op. cit.*, 1999 [1977], p. 357.

Il contenuto resta politico, l'azione invece segna il passaggio ad una dimensione molto più ampia che apre alla possibilità di dialogo con i passanti e stabilisce la Città come l'ambiente ideale in cui rovesciare i valori dominanti. Il graffito, infatti, chiama in causa quella triangolarità che autentica un nuovo tipo di fruizione, quella del viandante — già identificato altrove come *flâneur* — e del Pubblico in senso più ampio che infine è il reale destinatario del gesto estetico. E in un attimo si è catapultati avanti nel tempo, in una dimensione postmoderna di frontiera o periferia in cui le *tag* e i graffiti sui muri sbrecciati diventeranno la norma e il dialogo tra *writer* supererà in intensità quella con il passante. Tutti spunti che evocano alcuni degli episodi performativi più rilevanti della storia dell'arte che verrà, e che allertano sulla possibile comparsa dell'ormai noto cromosoma; siamo dunque autorizzati a leggere le date di nascita ravvicinate di questi protagonisti come gli affidabili *marker* di una generazione certamente portatrice delle caratteristiche operative che cerchiamo.

È bene notare come la futura Internazionale Situazionista non erediterà soltanto le evoluzioni più avanzate di questo meditato progetto di scardinamento generale, ma farà suo anche l'approccio ai limiti della superbia che fa parte del modo di fare di Debord, a queste date ufficialmente ai vertici del movimento. «Se vi credete dei geni o semplicemente pensate di possedere un'intelligenza brillante, unitevi all'Internazionale Lettrista», così recita un volantino del '55 messo in circolazione dal gruppo; non esattamente un campione di umiltà il nostro Debord, ma senz'altro un personaggio ambiziosamente capace di catalizzare idee innovative mettendole a frutto nei modi e nei tempi giusti. Vediamo come e quando.

Narra la leggenda (III) che nel 1961, appena qualche anno dopo, durante un incontro all'Institute of Contemporary art di Londra, un ascoltatore si alzò in piedi e domandò ingenuamente ai relatori: «In fin dei conti, cos'è questo Situazionismo?». Guy Debord prendendo la parola, rispose seccamente in francese: «Non siamo qui per rispondere a domande del cazzo»⁴².

L'Internazionale Situazionista (da ora in poi IS) è stata non a torto definita «l'ultima internazionale»⁴³. Di questo eterogeneo coagulo di menti brillanti e trasgressive provenienti da ogni parte d'Europa, infatti, l'aspetto predominante nella maggioranza dei casi è stato e continua ad essere quello politico, legato all'ultima fase della sua storia e

⁴² B. Black, *Beneath the Underground*, Feral House, Portland, 1994, p. 85.

⁴³ G. Marelli, *L'ultima internazionale. I situazionisti oltre l'arte e la politica*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000.

alla carismatica partecipazione al Maggio francese. Ad un'analisi avveduta di storia non sfuggirà invece come gran parte delle componenti che alla fine degli anni '50 animavano questo inedito progetto internazionale fossero profondamente imbevute di una consapevolezza artistica non solo rivoluzionaria, ma addirittura visionaria per aver saputo anticipare tanta parte delle operazioni estetiche della seconda metà del Novecento e oltre.

È il caso di ricordare come l'avvicinarsi di questi movimenti — nel giro di un decennio si avvicenderanno CoBrA, Lettrismo, Internazionale Lettrista, Bauhaus Imaginista e Internazionale Situazionista — fosse probabilmente guidato da un'esponentiale fame di concretezza, da una coscienza estetica talmente impetuosa da rifiutare qualsiasi rallentamento conservatore. Soprattutto da una conoscenza del tempo profonda e contagiosa che spingerà gli artisti e gli intellettuali più capaci a unire le forze per sovrapporre definitivamente l'arte e la vita, all'insegna di un rovesciamento rivoluzionario dello *status quo* borghese e di un rinnovato approccio estetico alla quotidianità.

Le intenzioni, le premesse teoriche e le aspettative di quanti si riunirono a Cosio di Arroscia (IM) il 29 luglio 1957 fondando l'IS si sostanziavano infatti di una tradizione estetica recuperata direttamente da Dada e dal Surrealismo e mutuata dall'immediato precedente dell'Internazionale Lettrista. Semplicemente i situazionisti avevano sostituito al momento giusto l'*inconscio* e il *non sense* con la razionalità, mettendone a frutto le possibilità progettuali come pietre su cui fondare la loro personale visione del mondo.

L'elemento che contribuisce a distinguere più decisamente l'IS dalle istanze già avanzate dalle Avanguardie storiche e dalle vicine Neoavanguardie è senz'altro una vocazione collettiva — non solo statutaria — capace di contagiare le posizioni teoriche e soprattutto le pratiche performative, delineando anzitempo i prodromi dell'ampio filone cosiddetto *partecipativo* che si svilupperà soltanto a partire dagli anni '70.

Certo, queste sono solo anticipazioni di esperienze di là da venire ma, per essere fedeli alle ricerche genetiche che stiamo conducendo, è già il caso di sottolineare come con lucidità teorica e visionarietà estetica i Situazionisti avevano di fatto individuato la strada che li avrebbe condotti al fantomatico *superamento* dell'arte e avevano deciso di seguirla, consapevoli di dover accantonare il ruolo che aveva rivestito nel tempo per inaugurare un approccio corale e più convintamente relazionale. Proprio tale vocazione collettiva, insieme a un'apertura totale nei confronti del Pubblico, costituisce la novità rispetto ai suoi immediati precedenti, convincendo i membri fondatori a insistere sul terreno sfaccettato di un'arte a servizio del sociale. I nati intorno agli anni '30, a quanto

pare, non possono fare a meno di pensare in termini già comportamentali lasciando intravedere a quanti sapranno coglierne le avvisaglie una svolta operativa cruciale nel lungo corso della contemporaneità.

In breve i situazionisti mettono a frutto le pratiche sperimentali dei dadaisti, rispolverando e adattando per l'occasione l'abito del *camminatore* deciso a scovare negli anfratti di Parigi i contorni di una nuova stagione estetica; il quoziente di novità quindi non sta tanto nell'assunzione della Città come ambiente naturale, quanto nella decisione di assumere il Pubblico come interlocutore diretto del gesto artistico. Detto ciò, non sarà difficile comprendere perché si sia inclusa l'esperienza situazionista in questo genere di indagine: per troppo a lungo, infatti, si è pensato all'IS come ad un movimento eminentemente politico quando i ribollii socio-relazionali — che sembrano riguardare gran parte della contemporaneità — erano lì, sotto gli occhi di tutti. Parte della letteratura di settore più recente, tendenzialmente di area anglosassone, infatti, ha evidenziato come il Situazionismo sia nato su basi ampiamente estetiche e che solo dopo, per le ragioni che vedremo, si sia ritirato sul terreno ben più intransigente della politica⁴⁴.

1. 4 La variante dell'Internazionale Situazionista, o di come appropriarsi della Città

Soffermandosi ulteriormente su considerazioni di carattere generale, è bene ricordare come le stagioni genetiche — e quindi generazionali — non siano affatto impermeabili agli svolgimenti culturali e tecnologici del momento in cui si manifestano, anzi ciascun fenomeno artistico è in sostanza dettato da quelle dinamiche. Per tale ragione stabilire la presenza di questo o quel cromosoma o di quel pacchetto di strumenti estetici non costituisce di per sé garanzia di una sua dominanza su larga scala. In soldoni, non è detto che in presenza di un dialogo tra Pubblico e Città si possa sistematicamente evincere una diffusione a tappeto di valori comportamentali, a scapito di altri pittorici o visuali.

Succede a volte che le inclinazioni teoriche di una generazione non collimino esattamente con le sue scelte operative; che nonostante una comprovata maturità genetica la spinga sul binario estetico dell'interazione non sussistano le condizioni per una

⁴⁴ Vedi M. Wark, *The beach beneath the street. The everyday life and glorious times of the Situationist International*, Verso, London-New York, 2011; M. Wark, *50 years of recuperation of the Situationist International*, Princeton Architectural Press, New York, 2008; T. McDonough, *Rereading Debord, Rereading the Situationists*, in «October», n. 79, Inverno 1997, MIT Press, pp. 3-14; G. Marelli, *L'ultima Internazionale. I Situazionisti oltre l'arte e la politica*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000.

sua piena manifestazione: anche se gli artisti — in consonanza con i raggiungimenti tecnologici del loro tempo — si dichiarano programmaticamente pronti a passare all'azione sposando modalità estetiche *fredde*, non riescono sistematicamente nel loro intento perché vittime della corrente trascinante di un *kunstwollen* genetico (e quindi storico) che sembra andare in tutt'altra direzione. Nel caso del Situazionismo questo spiegherebbe tante cose; il fatto è che fin dal principio le estrazioni generazionali del gruppo sono talmente disparate da impedire al movimento di intraprendere una strada percorrendola coerentemente fino in fondo. Da subito il crocevia si fa affollato, generando una confusione operativa che è da indicare come la principale responsabile del fallimento generalizzato del progetto situazionista. Perlomeno fino a quando è rimasto fedele alla sua prima — caotica — formazione.

Andando per ordine, sarà bene avvertire di come la maggior parte delle scelte audaci dell'IS — ma, come si vedrà, anche delle intransigenze più granitiche — si devono a Guy Debord (1933); forte delle esperienze maturate da militante dell'Internazionale Lettrista, sarà il mediatore tra le diverse anime che nel 1957 confluiranno nell'IS. In questi primi anni la sua presenza carismatica sembra essere in grado di far dialogare esperienze artistiche lontanissime tra loro in nome di un intento rivoluzionario dal suo punto di vista anzitutto politico: il gruppo CoBrA, acronimo delle principali città di provenienza dei partecipanti (Copenaghen, Bruxelles e Amsterdam), che alla fine degli anni '50 è già in parte confluito nel Movimento Internazionale per un Bauhaus Immaginario, creazione dei danesi Asger Jorn (1914) e Constant Nieuwenhuys (1920) e dell'italiano Pinot Gallizio (1902) con l'obiettivo di superare posizioni meramente pittorico-informali e virare verso la *creazione di situazioni*; infine il Comitato Psicogeografico di Londra di Ralph Rumney (1934) che pone invece le basi per il ripensamento in chiave urbanistica di un quotidiano con cui fare della città l'ambiente adatto ad accogliere le situazioni costruite.

I lavori e gli scambi successivi al congresso costitutivo saranno a dir poco febbrili, ricchi di viaggi per l'Europa e confronti continui, a conferma di un'impostazione realmente collettiva e internazionale che sembra anticipare l'attuale concetto di *network* e le modalità operative di collaborazione a distanza che si affermeranno solo molti decenni dopo⁴⁵. Alla fine del 1957, infatti, Debord è già a lavoro alla redazione del *Report sulla costruzione di situazioni*⁴⁶, manifesto teorico a cui attenersi per attuare la rivoluzione urbana in cui, a ben guardare, è possibile isolare entrambi i coprotagonisti di questa lunga vicenda: Pubblico e

⁴⁵ Le testimonianze, la produzione critica, i documenti e gli scambi epistolari sono abbondanti e in gran parte editi in italiano nel volume: M. Lippolis, *Internazionale Situazionista 1958-1969*, Torino, Nautilus, 1994.

⁴⁶ Pubblicato in «Internationale Situationniste», n.1, Giugno, 1958.

Città sono già evocati in egual misura come i referenti primari della pratica situazionista, a patto che l'uno dimostri di valorizzare l'altra attraverso le modalità del comportamento sperimentale.

È proprio la definizione di *situazione* apparsa nel primo numero dell'organo di stampa «Internationale Situationniste» a chiarire quali fossero le priorità del movimento: «Realizzare una situazione, vale a dire un momento della vita, concretamente e deliberatamente costruito mediante l'organizzazione collettiva di un ambiente unitario e dell'articolazione di eventi»⁴⁷. Attorno a questo concetto apparentemente oscuro ruoterà la gravidanza estetica e innovativa della prima fase di vita dell'Internazionale: gli anni che vanno dal 1957 al 1962 circa, in particolare, sono certamente i più vivaci e proficui da un punto di vista sperimentale.

A queste date l'ala parigina riunita attorno a Debord e alla compagna Michèle Bernstein non ha solo funzione di collante ma addirittura di detonatore di esperienze coraggiose e d'avanguardia; dalle pagine di «Potlach» prima e di «Internationale Situationniste» dopo, Debord traccia infatti le linee guida delle riflessioni sulla futura *società dello spettacolo*⁴⁸, summa di una concezione antiborghese dell'attività intellettuale ma anche e soprattutto socio-politica. Grande forza ma al contempo immenso limite di un approccio cervellotico e veteromarxista che limiterà enormemente le potenzialità di quello che in questa fase cominciava a delinearsi come un vero e proprio movimento artistico.

In questa sede appare opportuno tralasciare ogni ulteriore riferimento all'attività militante di Debord e del gruppo francese e delineare, invece, la parabola artistica di una minoranza di personaggi ingiustamente dimenticati dalla storia dell'arte — e dai suoi svolgimenti ambientali e performativi — al fine di farne emergere la notevole levatura estetica.

Tra questi, l'artista Asger Jorn. Rappresentante del gruppo di base a Copenaghen, proprio sulla definizione di *situazione* fa una precisazione lapidaria che aiuta a comprenderne le posizioni e la distanza dalla visione parigina: «Il campo delle esperienze *situazionali* è diviso in due opposte tendenze: la tendenza ludica e la tendenza analitica»⁴⁹. Come dire: da un lato l'arte istintiva o pensata come un gioco, dall'altra fiumi

⁴⁷ Anonimo, *Définitions*, in «Internationale Situationniste», n. 1, Giugno 1958, p. 13.

⁴⁸ Riferimento all'influente saggio che Debord darà alle stampe nel 1967 con il titolo *La società dello spettacolo*.

⁴⁹ A. Jorn, *La Création ouverte et ses ennemis*, in «Internationale Situationniste», n. 5, Dicembre 1960, p.45 [Trad. mia].

di parole e brillanti interventi saggistici che non si tradurranno mai in azione. Relegando la *situazione costruita* alla pura teoria.

Una recente pubblicazione che, dopo decenni di oblio, accompagna una certa rivalutazione del progetto situazionista individua nel comportamento sperimentale la chiave di volta per comprendere la carica innovativa del movimento⁵⁰. È innegabile come la sperimentazione abbia avuto un ruolo fondamentale nel vocabolario di tutti gli artisti che, pur in fasi diverse, hanno contribuito alla causa situazionista; ciò che troppo spesso viene tralasciata è invero la vocazione collettiva a un atteggiamento ludico che si è saputo coniugare brillantemente con un'attenzione particolare alle istanze sociali. Proprio questo legame, questa esigenza di intestarsi battaglie anche di natura politica, garantisce la giusta distanza da altri movimenti che negli anni Cinquanta e Sessanta hanno fatto del gioco un mezzo di opposizione ad una quotidianità a dir poco catatonica; basti pensare alle esperienze del ben più noto Fluxus. Ma queste sono riflessioni che spostano l'attenzione su anni ed esperienze ancora di là da venire, già svincolate dal pesante fardello politico del gruppo parigino.

Tornando alle personalità che meritano una riconsiderazione, sarà opportuno occuparsi dell'attività di Pinot Gallizio (1902) e del già citato Asger Jorn (1914), campioni di una generazione indissolubilmente legata alla pittura e ai suoi svolgimenti materico-informali ma al contempo pronta a coniugarla con una dimensione autenticamente ambientale. Il ruolo di Gallizio in tal senso è fondamentale sin dalle prime battute della storia dell'IS; è ad Alba, il suo paese natio, che i futuri membri si riuniranno nel 1956 per partecipare al *Congresso dei liberi artisti* e intrecciare i legami che costituiranno alleanze ed equilibri dell'IS già dall'anno successivo⁵¹.

Un attimo prima le strade di Jorn e Gallizio si erano già incrociate, insoddisfatte e nervose per la ricerca di nuovi linguaggi espressivi, perennemente in bilico nella difficile scelta della modalità operativa più adatta al loro tempo e alle loro attitudini: «1955 — Incontro con Jorn e svolta decisiva della libertà di ricerca»⁵². Così Gallizio annotava sul suo diario, facendo pensare ad uno di quegli appuntamenti incendiari capaci di influenzare radicalmente il corso degli eventi.

⁵⁰ M. Wark, *Fifty years of recuperation of the Situationist International*, Princeton Architectural Press, New York, 2008, p. 11.

⁵¹ M. Bandini, *L'estetico e il politico. Da Cobra all'Internazionale Situazionista. 1948-1957*, Costa & Nolan, Officina Ed., Roma, 1999 [1977], p. 85.

⁵² *Ibidem*, p. 80.

In effetti Jorn si presentava già libero dagli impegni con il gruppo CoBrA e fiero portavoce del filone antifunzionalista che serpeggiava da tempo nel resto d'Europa, incapace di sottomettersi a un'idea di forma pura e inattaccabile da impulsi che non fossero dettati dalla razionalità. Il Movimento per un Bauhaus Immaginario (MIBI)⁵³ fondava le sue ragioni proprio su queste premesse, nel tentativo di rovesciare quella parte di mondo [leggi Max Bill (1908), dal 1951 direttore della nuova Scuola di Ulm]⁵⁴ che pretendeva di affermare la figura di artista come *industrial designer* a scapito di un ben più progressista *libero artista sperimentale*. L'avversione generale per il funzionalismo — già da ravvisare nell'attenzione che i letteristi avevano riservato alla riforma dell'architettura — nasconde un'insofferenza trasversale nei confronti dei concetti di *forma ideale* e di un'idea di arte dettata esclusivamente dalla funzione e dalla necessità. Era ora di evadere dagli schemi utilitaristici in cui era stata rinchiusa l'architettura, risultato di un'equazione funzionale tra esterno e interni, per pensarla invece come fonte continua di possibilità in divenire⁵⁵.

Jorn non intende sottrarsi al progresso ostacolando il coinvolgimento della macchina nelle evoluzioni del fatto artistico. La sua è semplicemente una visione dell'arte profondamente permeata da uno spirito ludico-sociale e in quest'ottica chiedeva che venisse riformata. In un volantino del MIBI si legge della *necessità* del movimento: «1) Perché abbiamo il coraggio di chiedere le macchine come strumento e gioco per gli artisti liberi 2) Perché abbiamo risolto in maniera razionale il problema del rapporto fra la creazione individuale e la produzione in serie»⁵⁶. Da qui la profonda intesa con Pinot Gallizio, rapito anche lui dalla possibilità di unificare industria e arte.

Sia chiaro, non abbiamo abbandonato la ricerca microbiologica che stiamo conducendo per scartabellare dettagli burocratici e verbosi documenti privi di interesse, di fatto è in questi percorsi tortuosi che si innestano le avvisaglie del *marker* sociale che cerchiamo. Per ricostruire queste vicende è necessario mantenere uno sguardo di

⁵³ Asger Jorn fonda il Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginario nel 1954 raccogliendo adesioni tra i suoi ex compagni di CoBrA Pierre Alechinsky, Karl Otto Götz o Anders Österlin, il Movimento Nucleare di Enrico Baj e Sergio Dangelo e altri, per poi, all'incontro con Pinot Gallizio e Piero Simondo, trasformarsi nel Laboratorio Sperimentale di Alba, immediato precedente alla nascita dell'Internazionale Situazionista nel 1957.

⁵⁴ M. Wark, *The beach beneath the street. The everyday life and glorious times of the Situationist International*, Verso, London, 2011, p. 47.

⁵⁵ A. Jorn, *Immagine e forma*, Ed. Epi, Milano, 1954 [*I Quaderno del movimento Internazionale per un Bauhaus Immaginario*, 1954].

⁵⁶ Volantino del 1956 del Laboratorio Sperimentale di Alba.

insieme, una visione dall'alto che abbracci il più ampio numero di fenomeni estetici in modo da riuscire a isolare più facilmente i profili genetici che puntellano questa storia.

Nella congiuntura del sodalizio tra Jorn e Gallizio, ad esempio, risiedono snodi teorici e operativi talmente influenti nelle pratiche artistiche che verranno, da meritare un ulteriore approfondimento. A entrambi competono scelte espressive profondamente legate alla pittura — e questo è evidente — ma le loro affinità sono più profonde e riguardano da vicino la sostanza della loro pasta cromatica. Affondando nello spessore del colore ci si dimenticherà ogni urgenza figurativa e verranno piuttosto in mente episodi di una natura colta al suo stato embrionale, come se ogni tensione astrattiva possa essere finalmente incasellata, imbrigliata da uno stampo microbiologico. Mandando in avanscoperta delle sonde a investigare la consistenza di questi esempi pittorici, infatti, non sorprenderà l'estemporanea apparizione di muffe e secrezioni micotiche che fanno da minuscolo contraltare alla vita nella sua accezione macroscopica, quella che Jorn e Gallizio cercheranno spasmodicamente nell'impegno sociale.

Nel caso dell'artista piemontese, poi, il discorso si fa ancora più scientifico per ragioni anche biografiche: tra le circonvoluzioni odorose della sua pittura è possibile isolare competenze biologiche non solo visive — che informano di una solida formazione da farmacista — da reimpiegare, ad esempio, nella creazione di intrugli aromatici a base di erbe che sapientemente miscela con colori e chine.

Certo, tra i due, è Jorn l'indiscusso campione dell'Informale di estrazione europea, ha già alle spalle una lunga pratica con il gruppo CoBrA e a metà degli anni '50 appare ancora assolutamente a suo agio in questa bidimensionalità policroma. Gallizio, invece, arriva tardi all'appuntamento con l'arte, mostrando immediatamente i sintomi del virus già diagnosticato a quanti, avendo abbracciato le poetiche informali sin dalla prima ora, cominciano a mostrare segni di insofferenza nei confronti della dieta bidimensionale alle quali sembrano sottoposte. Di quanti sono tentati di sfondare la tela per approdare a spazi ben più ampi, conquistando così una nuova dimensione. Nonostante la sua data di nascita stia lì suggerirgli prudenza operativa, Gallizio ha la fortuna di incrociare la pratica dell'arte giusto in tempo per allinearsi a questa generazione di leve più giovani — quella dei nati intorno agli anni '30 — di cui sarà gremita l'Internazionale Situazionista.

In queste due attitudini, benché solo tratteggiate con mano veloce, risiedono già le due grandi vie operative che sostanziano le ricerche espressive del '900 riguardando la gran parte degli artisti nati intorno agli anni '10: a tutti competono modalità espressive di

natura pittorica, ma solo alcuni decideranno di usarla come espediente per la conquista dello spazio e con esso della vita reale.

Tuttavia l'Informale è una stagione artistica troppo variegata e longeva per poterla liquidare con incasellamenti stilistici che fanno più comodo alla critica che alla lettura dei fenomeni di cui ci stiamo occupando; in questa sede basti considerare come, al di là delle rispettive scelte, sia in Jorn che in Gallizio la frequentazione della tavolozza si sia gradualmente potenziata di una profonda coscienza sociale che nei due casi si è manifestata in modo radicalmente diverso. Per adesso, alle soglie del fatidico 1957, gli animi saranno ancora soggiogati dalla necessità teorica di riformare l'ambiente artistico convertendolo a un'attitudine più *sperimentale*. A queste date, cosa questo significasse sul piano espressivo non era ancora chiaro.

Intanto il curriculum operativo di Pinot Gallizio (1902) passa in rassegna tutte le possibilità artistiche a portata di pittura nel cuore degli anni '50, anticipando soluzioni e tendenze appartenenti già alla seconda metà del '900. Dopo l'incontro con Jorn, le spinte di riforma teorica di entrambi si troveranno a convivere nel Laboratorio sperimentale di Alba⁵⁷, rinfocolando la riflessione sulla macchina; è il 1957 quando nasce la *pittura industriale*. L'idea è quella di mettere in discussione il mercato dell'arte dimostrando come l'unicità del gesto e l'auraticità del concetto siano pure illusioni, facilmente surrogabili da una pittura riproducibile e disponibile un tanto al metro. Un Informale privato delle scosse libidiche che risiedevano nell'Espressionismo astratto di Jackson Pollock (1912) e caricato di una dose di ripetitività che ne rendeva finalmente possibile una riproduzione pressoché infinita.

Il *meccanico* — inteso come categoria teorica — a queste date ricalcava con disinvoltura la pratica della vita quotidiana e già da tempo aveva smesso di funzionare da richiamo letterario di orizzonti futuribili, per diventare un prezioso strumento estetico. La tecnologia che ha in mente Gallizio — già di impostazione elettronica — sa essere duttile e dimostra di saperne rappresentare esigenze e potenzialità, inaugurando una stagione *soft* in cui la pesantezza dei macchinari industriali della prima ora potrà essere finalmente sostituita dalla leggerezza di nuove finalità, non necessariamente da svolgersi dentro a una fabbrica.

L'*industrialità* dell'artista piemontese, dunque, non appare leggera in quanto totalmente svincolata dai meccanismi della catena di montaggio, ma perché aperta ad

⁵⁷ Nel settembre del 1955 Gallizio fonda insieme a Jorn e Piero Simondo (1928) — che in questi anni lo inizia all'arte — il Laboratorio Sperimentale di Alba, pensato come spazio di incontro teorico e sperimentale. Vedi M. Bandini, *Op. cit.*, 1974 e P. Simondo, *Cosa fu il Laboratorio sperimentale di Alba*, Silenio ed., Genova, 1986.

essere personalizzata, adattata a scopi alternativi e per questo profondamente moderna: è forse il caso di ricordare che nelle premesse di questa trattazione il Pubblico viene indicato come attore di spicco della contemporaneità proprio in forza di un'ideale esigenza di partecipazione che nella maggior parte dei casi si traduce in un'interazione con l'opera d'arte in chiave del tutto personale.

Nota a margine: la tecnologia degli anni 2000 — quella che teniamo sempre a portata di dito — non si definisce forse *high tech* proprio in virtù di questo? Stando a quello che teniamo nelle nostre tasche, infatti, maggiori sono le capacità di coinvolgimento, più sofisticato sarà il dispositivo. Un ragionamento simile appare perfettamente sovrapponibile ai meccanismi dell'arte, non solo di Gallizio ma di una nutrita schiera di artisti che verrà ispirata anagraficamente da questa intrigante corrispondenza funzionale. Lo si è premesso, i fenomeni estetici non sono mai slegati da quelli tecnologici, gli uni attingono dagli altri e viceversa, determinando reciprocamente il loro manifestarsi.

1.5 La Caverna dell'Antimateria e lo slancio estetico dell'Internazionale Situazionista

Un bel disegno del 1956 dal titolo *L'immoralità di un perimetro* la dice lunga sulle incertezze operative che caratterizzano il passaggio agli anni '60: i fiotti e le cascate di colore rifiutano di essere imbrigliati, costretti in maniera così rigida all'interno di una cornice. È addirittura *immorale* pensare che gli impulsi vitalistici di Pinot Gallizio possano stare tutti in un perimetro rettangolare, magari sottoposti a leggi di mercato come se si trattasse di *francobolli giganti*: «La pittura industriale è stato il primo tentativo riuscito di giocare con le macchine, e il risultato fu la devalorizzazione dell'opera d'arte. (...) non sarà più il francobollo gigante, chiamato quadro, a soddisfare la collocazione del plusvalore, ma migliaia di chilometri di tele offerte nelle strade, nei mercati, a prezzo di scambio, che faranno godere milioni di uomini eccitando altre esperienze di collocamento»⁵⁸. Ogni dissidio interno è risolto sbloccando la pittura e sciorinandola in chilometri di teleri che inseguono la libertà nella *quantità*.

Prima di verificare le potenzialità della pittura industriale, sarà bene sottolineare come a queste date l'indecisione espressiva sia una prerogativa comune al di là e al di qua dell'oceano. Lo si è detto: la corallità generazionale costituisce la prerogativa numero uno del metodo di indagine che si è scelto. Gli anni '50 sono in effetti un decennio

⁵⁸ P. Gallizio, *Manifesto della Pittura Industriale. Per un'arte unitaria applicabile*, Alba 1959. Riportato in M. Bandini, *Op. cit.*, Torino, 1994, p. 66.

fittissimo di invenzioni estetiche pronte a raccogliere l'eredità della pittura magmatica dell'Informale e dell'*Action Painting* per raffinarla, scioglierla, sublimarla in versioni alleggerite e già affrancate dalla zavorra della tela. La veemenza pittorica degli anni '40 conquista la realtà e investe i suoi oggetti quotidiani, improvvisamente imbrattati e sgocciolanti nelle versioni da discarica che ne vorrà dare Bob Rauschenberg (1925) o in quelle decisamente più macabre e ingombranti che ne darà Edward Kienholz (1925) con la sua Junk Art. Verso la fine del decennio, però, sarà anche il momento dell'abbandono definitivo dell'ingombro e della rinuncia categorica alla dimensione plastica, così come indicato dagli *happening* di Allan Kaprow (1927) o da *Il Vuoto* (1958) che Yves Klein (1928) realizzerà nella galleria di Iris Clert. Insomma, si tratta di un periodo intenso, di una palestra affollatissima di artisti indecisi se scambiare la loro solida formazione plastico-pittorica con un salto nel buio del comportamento⁵⁹ o se invece restare sul piano ben collaudato della tavolozza.

Il fatto è che Gallizio non appartiene a questo club di intrepidi. Certamente ne è attratto — come dimostra l'adesione all'IS e la frequentazione con artisti e intellettuali ben più giovani di lui — ma al contempo se ne tiene a debita distanza; i suoi orizzonti operativi sono ancora paradossalmente dominati da uno spirito *anti-meccanico* che lo costringe a rintanarsi nella primordialità del gesto Informale, garante di quel pacchetto di istanze freudiane — leggi eros e libido — a cui sembra non voler rinunciare. Come compete ai suoi coetanei, dunque, preferisce non liberarsi del tutto dal supporto bidimensionale, semmai è disposto a concedergli la possibilità di reinventarsi, perfino di invadere le sale di una galleria e farsi ambiente. Il tutto con il supporto dell'IS, ben contenta di sponsorizzare la buona riuscita di un'arte definitivamente indifferente alle ragioni del mercato e del profitto.

«(...) Non sarà mai la più sublime delle teorie a garantire l'evento, al contrario, è sempre l'evento realizzato a farsi garante della teoria»⁶⁰. Ironico pensare che posizioni così elastiche nei confronti dell'attività di altri componenti dell'IS vengano proprio da Guy Debord: non si vuole rovinare la *sorpresa* a nessuno, ma di qui a qualche anno, proprio a causa degli squilibri tra teoria e pratica e della rigidità di vedute di una parte del movimento, il progetto situazionista naufragherà miseramente. Non senza aver prima segnato la storia artistica che andava imbastendosi in Europa.

⁵⁹ Per il concetto di *comportamento* vedi, R. Barilli, *Informale oggetto comportamento*, Feltrinelli, Milano vol. II, 1979.

⁶⁰ G. Debord, *Report on the Construction of Situations*, [1957] riportato in K. Knabb, *Situationist international anthology*, Bureau of Public Secrets, 2006, p. 16.

Prima di verificare i contorni del progetto estetico meglio riuscito tra quelli firmati dall'IS, sarà forse il caso di ribadire come la *questione ambientale* fosse senz'altro attuale e diffusa non soltanto tra i situazionisti. Come avremo modo di riscontrare più avanti, dall'altro lato dell'oceano negli stessi giorni Allan Kaprow (1927) si stava chiedendo se fosse lecito presentare l'esecuzione di uno o più azioni come un'opera d'arte, definendolo *happening* e soprattutto se l'ambiente dovesse influire o meno. I manuali di storia dell'arte ci informano dei brillanti esiti di questi quesiti e documentano la centralità di questa manciata di anni per l'affermazione del *comportamento* tra le categorie critiche dell'arte contemporanea. Tra la fine degli anni '50 e i primi anni '60 di conseguenza l'avventura genetica che stiamo seguendo comincerà ad abbandonare la pesante fase di recessione a cui era stata sottoposta in questa prima parte del '900 per affermarsi in maniera sempre più decisa nelle esperienze che verranno. Ma non ancora, perché con Gallizio al momento siamo alla valorizzazione di un oggetto finito. Che si tratti di un metro di pittura — come avremo modo di verificare — sarà del tutto irrilevante.

Per adesso non si può evitare di notare la vicinanza tra le date di nascita di Kaprow e Debord, concordi nella volontà di cambiamento e nella scelta del termine *evento* per definire le possibilità offerte dalla partecipazione. Non è giusto cedere alla tentazione di leggere in questa bella circostanza una banale coincidenza, sarebbe francamente ingenuo pensarla così: entrambe le personalità sono figlie del loro tempo e le rispettive idee sono il frutto di percorsi comuni, imbevuti di coscienza sociale e per questo pronti a pensare l'arte come il frutto di un compromesso, di una collaborazione.

Altra nota a margine: l'era elettronica — a queste date già palpabile — impone una revisione dei concetti di tempo e spazio che, sottoposti al filtro della tecnologia, sono costretti a comprimersi, imboccando la via della coesistenza. È precisamente in quest'ottica che l'*evento* — *situazione costruita* o *happening* che dir si voglia — si configura come l'unica soluzione estetica in grado di dare forma all'ansia di inclusione che si legge nel codice genetico di questa generazione.

Riprendiamo il filo del lavoro di Pinot Gallizio per scoprire come, nel frattempo, sul finire del 1958 sceglierà di accettare il consiglio di Debord e di fare un *uso situazionista* dei lunghi rotoli di pittura industriale, trasformando la tela in un luogo di interazione con il pubblico. Queste le premesse per la realizzazione della prima pittura ambientale mai realizzata negli spazi di una galleria: la *Caverna dell'Antimateria*, ospitata presso la Galleria Drouin di Parigi, consisteva in uno spazio interamente rivestito di metri e metri di pittura industriale che poteva essere praticata da visitatori chiamati a interagire con le

sostanze pittoriche. Da bravo chimico⁶¹, Gallizio aveva previsto una pittura che si potesse fruire anche olfattivamente — perché a base di sostanze odorose derivanti da erbe — e acusticamente perché a ciascuna parete corrispondeva uno strumento in grado di reagire al minimo movimento producendo altrettanti suoni da appositi altoparlanti⁶².

Ecco, se sottoponessimo a un'indagine al microscopio la situazione descritta nelle ultime righe resteremmo sorpresi dalla quantità di cromosomi brulicanti sul vetrino, accorsi a indicare come nei contorni operativi della *Caverna* risiedano in nuce tutte le possibilità relazionali del '900. Se è vero che in termini generici è possibile assegnare un certo grado di *relazionalità* a qualsiasi opera d'arte — in forza del necessario incontro tra questa e il pubblico che ne sta fruendo — è altrettanto importante, però, iniziare a fare delle distinzioni per spianare la strada alle riflessioni che verranno nella seconda parte di questa trattazione. L'installazione di Gallizio, infatti, appare potenzialmente relazionale perché in grado di instaurare un dialogo con il Pubblico che non è solo il frutto insapore della loro compresenza, ma il risultato di uno scambio concreto: la *Caverna* è un ambiente autenticamente immersivo in cui il visitatore è invitato a sperimentare rinunciando ad ogni prigrizia percettiva, semplicemente camminando si ritrova catapultato in una *situazione* dai contorni ancestrali in cui è coinvolto non soltanto visivamente. Spostandosi da un punto all'altro della galleria Drouin, infatti, si viene investiti da odori antichi e pungenti che nulla hanno a che fare con tempere e diluenti, ma rimandano piuttosto alla bottega di un erborista; come se non bastasse, questa *doccia* plurisensoriale è potenziata da suoni e vibrazioni che reagiscono al minimo spostamento d'aria. La vera novità è proprio questa: l'idea di legare la pittura ad una fruizione diversa da quella che era stata per secoli, attribuendogli finalmente una dimensione performativa.

Questo pacchetto di esperienze non può essere liquidato con un generico certificato di interattività. Ciò che rende questa *Caverna* autenticamente relazionale, infatti, è proprio l'inedita capacità di «concedere al Pubblico lo spazio necessario per il completamento di un'esperienza»⁶³ che è assolutamente personale, perché dettata alla lettera dal suo stesso movimento. Con buona pace di Nicolas Bourriaud, dunque, anche nel progetto di Pinot Gallizio sarebbe lecito riconoscere un'estetica di tipo relazionale,

⁶¹ Gallizio si guadagnava da vivere come farmacista, si dedicò all'arte solo in età matura.

⁶² Si trattava di tereminofoni, L. Andreotti, 'Architecture and Play', pp. 213-240, in T. McDonough, *Guy Debord and The Situationist International. Text and Documents*, MIT Press, Cambridge-New York, 2002, p. 226.

⁶³ Queste sono le esatte parole che Nicolas Bourriaud usa per definire il *criterio di coesistenza* come la condizione necessaria perché si possa riconoscere in un'opera d'arte un'estetica di tipo relazionale. B. Simpson, *Public relations*, in «Art Forum», Aprile, 2001, p. 47.

soprattutto se ammettessimo anche qui l'importanza di quel *criterio di coesistenza* indicata dal critico francese come l'aspetto più rilevante del suo impianto teorico. Certo, le manifestazioni artistiche degli anni '90 non possono essere in alcun modo paragonate a questi tentativi acerbi di sperimentazione ambientale, ancora eccessivamente impegnati a sondare le possibilità della pittura; è innegabile però come i termini teorici siano evidentemente simili, quasi sovrapponibili.

Al di là di queste anticipazioni, se avevamo scomodato il vetrino biologico per analizzare l'impresa parigina di Gallizio è perché in quella occasione compare in pompa magna uno dei due protagonisti di questa ricerca: il Pubblico. Finalmente cruciali per il completamento di senso di quell'installazione ambientale — e quindi della sua eventuale riuscita relazionale — i visitatori costituiscono gli interlocutori diretti dell'artista; senza la loro presenza e il conseguente *movimento sonoro* nello spazio, infatti, il significato del progetto verrebbe clamorosamente meno e la galleria si presenterebbe come un contenitore inerte. La storia genetica che si sta imbastendo prevede però — lo si ricorderà — una coprotagonista, la Città, che qui risulta clamorosamente assente facendo rimpiangere le possibilità offerte dalle sue infinite distese viarie. Alla prova del microscopio, dunque, questa mancanza non passerebbe inosservata e si tradurrebbe in un calo di quel numero *cromosomico* socio-relazionale che in un primo momento era sembrato esorbitante.

Messa da parte l'attrezzatura scientifica, sarà opportuno soffermarsi sul titolo stesso del lavoro di cui si sta dando conto ormai da qualche riga: la *Caverna dell'Antimateria*. Il termine *Caverna* richiama senz'altro una dimensione originaria, addirittura *nomadica* che è lecito riscontrare negli interessi di gran parte delle avanguardie e in particolare nella storia personale di questo artista piemontese, affascinato com'era dalla cultura zingara⁶⁴. Ma non solo. Basta tornare con la mente alle scorribande dei dadaisti sui marciapiedi di Parigi e prima ancora alle invenzioni che si sono a suo tempo riconosciute al *flâneur*, instancabile nel percorrere a piedi ogni distanza, per riconnettersi a questa dimensione di mobilità evocata da Gallizio.

Nota bene: siamo ancora alle soglie degli anni '60, ben lontani dall'aver a disposizione un panorama completo delle manifestazioni che sostanziano questa ricerca. Tuttavia, cogliendo al volo l'occasione fornita dalla *Caverna* situazionista, non sembrerà

⁶⁴ Basti pensare che Gallizio era talmente attratto dalla cultura zingara da aver concesso in usufrutto un terreno di sua proprietà sulle rive del Tanaro per la realizzazione di un accampamento. È in questa occasione che nel 1956 nasce il primo progetto di *Accampamento per gli zingari* di Urbanismo Unitario a firma di Constant, architetto dell'IS, come esempio di un'architettura mobile perché facilmente smontabile, in S. Home, *Assalto alla cultura. Le avanguardie artistico-politiche: lettrismo, situazionismo, fluxus, mail art*, Shake, Milano, 2010, p. 39.

azzardato riconoscere sin da subito il *nomadismo* come uno degli aspetti salienti della contemporaneità che stiamo raccontando; di più: una delle categorie critiche che sembrano dettare l'ordine del giorno della produzione artistica del '900. Fatta eccezione per la breve digressione sulle forme della pittura che stiamo conducendo attraverso gli occhi di Gallizio, ciascuno dei fenomeni analizzati fin qui ha sede di fatto negli spazi illimitati delle vie cittadine, si alimenta della potenzialità in esse contenute e si sostanzia proprio di una loro fruizione in movimento. Perché questo atteggiamento venga riconosciuto come una delle possibilità insite nella performance e gli venga attribuita autorevolezza estetica si dovrà aspettare il compimento di una *rivoluzione copernicana*. Armati di pazienza attenderemo di verificare, dunque, quando nella valutazione del fatto estetico avrà finalmente la meglio la processualità e con essa la dimensione comportamentale. Per i lavori che stiamo descrivendo i tempi non sono ancora maturi, legati come sono a filo doppio agli svolgimenti della pittura e con essa al valore oggettuale dell'opera d'arte.

Antimateria, d'altro canto, sembra un omaggio alla formazione scientifica di Gallizio ma anche una chiara volontà di dirottare la sua pittura verso l'alleggerimento, magari aprendo ad un concettuale *ante litteram*. Tanto più che prima dell'ingresso nell'IS, l'artista piemontese era il fiore all'occhiello di un Bauhaus Immaginario che, al contrario dell'originale storico cui si richiamava, rifiutava a gran voce ogni funzionalismo in favore di una ben più possibilista *immaginazione al potere*, per citare uno slogan sessantottesco. E allora perché non affidare alle leggi della relatività la possibilità di invertire il senso del tempo realizzando un ambiente godibile in più dimensioni? Magari anche in una sua versione impalpabile e leggera, come anche il titolo di questa installazione farebbe pensare? L'idea stessa di impiegare i tereminofoni non contraddice in alcun modo questa interpretazione, anzi diretta ogni riflessione sull'incredibile corrispondenza tra la formula estetica scelta dall'artista piemontese e la tecnologia del suo tempo. Pur appartenendo ad un'epoca precedente, infatti, questi dispositivi elettroacustici sembrano già impadronirsi delle modalità offerte dall'elettronica, attraverso frequenze e segnali riempiono lo spazio della galleria e lo fanno senza ingombro, come si conviene ancora oggi agli strumenti più sofisticati. La rarefazione della materia — in alcuni casi la sua rinuncia categorica — costituisce infatti il lasciapassare per l'accesso a internet o semplicemente per visualizzare un'immagine ad alta risoluzione su uno schermo ultrapiatto; senza andare così lontano basterà volgere lo sguardo ad un'altra galleria parigina per scoprire che anche l'artista francese Yves Klein (1928) cominciava a pensarla in questi termini. La sua data di nascita indica una distanza generazionale da Pinot Gallizio che non può non riversarsi sulla

concezione dei loro lavori; Klein gode infatti di un notevole vantaggio anagrafico che lo incoraggia a rischiare, a considerare la sua arte come cenere di ciò che è stato. Residuo fantasmatico di un avvenimento concluso e testimonianza di un processo creativo che è ormai tutto mentale.

Dopo una partenza impiegata a sondare i confini della pittura e le possibilità concettuali della monocromia per mezzo del suo famoso blu, nel 1958 Klein realizza // *vuoto* presso la galleria di Iris Clert semplicemente facendo piazza pulita dell'arredamento, degli accessori, degli oggetti e soprattutto delle opere d'arte. In breve offre al Pubblico un'esperienza, la possibilità di accedere a un'altra dimensione, sospesa e asettica come potrebbe essere in un film di fantascienza⁶⁵. Anticipando le rigide reazioni monocrome dei Minimalisti, Klein cancella la sovrabbondanza, elimina il superfluo e imbianca la ridondanza degli oggetti per dissotterrare il concetto; di più, annulla la pesantezza *tout court* dando l'impressione di aver soppresso insieme a lei, anche la forza di gravità.

Peccato che siamo sempre alla fine degli anni '50 e che — nonostante l'audacia e la visionarietà di *Yves le monochrome* — i valori pittorici non siano ancora stati completamente liquidati, come anche la *Caverna* dimostrerebbe; è innegabile però come, in questo giro di anni, la tendenza a *fare ambiente* si possa ancora una volta definire generalizzata, se non unanime.

Tornando alla prima prova ambientale firmata dall'IS, teniamo a mente che per adesso la tensione comportamentale e l'impalpabilità concettuale sono ancora pesantemente sbilanciati nella *Caverna* da una presenza pittorica massiccia che tuttavia è giustificata da una precisa volontà di coinvolgimento del Pubblico: «Nella mia caverna basterà uno specchio – piano – concavo o convesso per creare un labirinto – a nostro piacere un gioco di luce creerà immagini fantastiche – sarà la luce ultravioletta – normale – infrarossa calda – alta-bassa – o riflessa con superficie metallica esterna o portata semplicemente dagli spettatori a mo' di torcia – che renderà complice ed attore ogni intervento che sarà preso nell'ambiente – dobbiamo far giocare gli uomini con dei gesti semplici (...) Basterà così che uno di noi avvicini un punto della sala perché un urlo magico del mio apparecchio elettronico li svegli e li impaurisca (pittura parlata) – l'aroma resinoso ambientale desterà l'olfatto»⁶⁶. Sembra quasi la descrizione di un intrattenimento da luna

⁶⁵ Fabriano Fabbri ha proposto una suggestiva e convincente sovrapposizione visiva con il film del 1999 *Matrix* dei fratelli Wachowski in F. Fabbri, *Sesso, Arte, Rock'n'roll. Tra readymade e performance*, Atlante, Bologna, 2006, p. 178.

⁶⁶ Lettera di Pinot Gallizio a Renè Drouin in preparazione della mostra. Riportata in G. Albert, 'Sound installations' e 'Sound sculptures', in «*Acoustical Arts and Artifacts. Technology, Aesthetics, Communication. An International Journal*», n. 7, 2010, p. 60.

park (e non a caso). Due considerazioni. Primo: finalmente abbiamo la possibilità di *toccare con mano* i vagheggiamenti elettromagnetici di Umberto Boccioni (1882) attraverso l'impiego di «luce ultravioletta e infrarossa calda» per la creazione di un'arte da bombardamento sensoriale, incalzata poi anche da Carlo Carrà (1881) nel manifesto *La pittura dei suoni, rumori odori* del 1913. I futuristi in effetti avevano predetto l'avvento di una tecnologia in grado di superare i limiti della meccanicità — e con essa tutto il pacchetto di istanze legate alla rappresentazione della simultaneità e del movimento — influenzando con decisione sull'ambiente e sulla sua percezione estetica. Lo spazio elettromagnetico è in effetti una dimensione *collassata* perché dominata da energie che — al pari di quelle impiegate da Gallizio con l'inclusione dei tereminofoni — sono impalpabili e veloci come la luce, le frequenze, perfino lo spettro dell'ultravioletto e come tali dismettono ogni compromissione con la zavorra della visibilità.

Secondo: l'intento ludico insito nella *Caverna* non è soltanto il frutto di una lettura storica a posteriori⁶⁷ ma un progetto meditato e ben radicato nelle intenzioni originali di Gallizio, già pronto a queste date a proporre un'installazione autenticamente interattiva perché basata sull'azione combinata di sorpresa e coinvolgimento ludico.

La comparsa di queste ultime due caratteristiche sembra garantire a Pinot l'appoggio dell'IS nella battaglia per l'affermazione dell'ambiente come sinonimo di *situazione costruita*, fiore all'occhiello dell'impianto teorico situazionista ed elemento che trascina con forza le nostre riflessioni nuovamente sul terreno genetico su cui si è impostata questa ricerca. Stando al *Rapporto*⁶⁸ del '57 con cui Debord fa circolare una sorta di *vademecum* del movimento, la svolta operativa nella pratica artistica sarà la «costruzione di situazioni: vale a dire la costruzione di ambienti momentanei di vita e la loro trasformazione in una qualità passionale superiore»⁶⁹. Scorrendo le righe successive, il filo rosso che stiamo seguendo salterà nuovamente in superficie per indicare come in questo complesso sistema di pensiero e azione dovessero avere la meglio due elementi: la capacità di trasformare radicalmente l'ambiente quotidiano e l'atteggiamento sperimentale con cui relazionarsi ad esso.

Proprio in questo doppio proposito risiede la continuità dell'IS con le pratiche da svolgere nell'ambiente urbano che si erano già viste appartenere alle Avanguardie storiche

⁶⁷ Mirella Bandini a commento della mostra del 1958 alla galleria Notizie di Torino proporrà la definizione di 'environment ludico'. M. Bandini, *Op. cit.*, Torino, 1974.

⁶⁸ Il già citato *Rapport sur la construction des situations* era uno dei testi preliminari che Debord aveva preparato per il suo intervento alla conferenza di fondazione dell'IS del luglio 1957 a Cosio d'Arroscia.

⁶⁹ G. Debord, *Op. cit.*, 1957, p.1.

— nella prassi dei surrealisti prima e dei dadaisti poi — assorti nel precoce tentativo di impossessarsi delle strade come fossero immensi ready-made. Ciò detto, non si farà fatica a riconnettersi alle passeggiate notturne dei surrealisti, alla visita di Saint Julien Le Pauvre, alla crucialità dei *passages* descritti con puntualità da Benjamin per tracciare la parabola estetica della Città nella prima metà del '900 e indovinarne gli sviluppi successivi, certamente lontani dagli spazi claustrofobici della galleria e ben più consapevoli delle potenzialità della Città. Con questa certezza, conviene riconoscere le enormi conquiste operative apportate da Gallizio alla causa ambientale — e dunque anche alla scottante questione dell'uscita dal quadro — per andare oltre, lasciandoci alle spalle questa parentesi espositiva per verificarne gli eventuali sviluppi urbani.

1. 6 Jorn, Constant e gli strumenti operativi dell'Internazionale Situazionista

Al fine di continuare a far emergere la reale levatura estetica dell'IS, è necessario cambiare panorama per connettersi con il clima d'avanguardia che già dalla fine degli anni '40 si respirava tra Danimarca e Belgio, impegnate a difendere la loro valida versione nordica dell'Informale rappresentata dal gruppo Co.Br.A. Tra le personalità più rilevanti, Asger Jorn (1914) merita senz'altro più di qualche riga di approfondimento, impegnato com'è nella già discussa scelta tra pratica pittorica e affondo nell'ambiente. La sua figura è certamente meno sfaccettata rispetto a quella di Pinot Gallizio, nonché più intrinsecamente legata agli umori e alle direttive di Debord.

L'artista danese emergerà con forza a livello internazionale non appena sarà tramontata l'esperienza CoBrA e verranno avviati con successo il Bauhaus Immaginario prima e l'IS poi. Non appena si sarà avveduto, quindi, di come l'azione artistica non dovesse necessariamente sublimarsi in oggetto estetico ma potesse essere concepita anche come comportamento. Perché questo avvenga è necessario che al *Congresso dei liberi artisti*⁷⁰ del 1956 Jorn si imbatta nel giovane Guy Debord (1933) e nelle audaci proposte della sua Internazionale Lettrista: da allora, la carriera pittorica che l'artista danese aveva provveduto ad impostare in chiave antifunzionalista e *violentemente* Informale virerà su posizioni più cerebrali e coraggiose.

⁷⁰ Evento cruciale perché le personalità qui discusse vengano a contatto e decidano di costituirsi nell'Internazionale Situazionista appena l'anno dopo nella vicina Cosio d'Arroscia (IM).

In seno al movimento parigino, infatti, già dal 1953 si discuteva intorno ai concetti che sostanzieranno la storia del Situazionismo: tra tutti *dérive* e *detournement*⁷¹, due strumenti diversi ma complementari per la trasformazione dello spazio urbano (ma non solo) in terreno relazionale e partecipativo. Due tecniche di approccio alla vita che si prestavano a stravolgere in chiave situazionista la prassi artistica preesistente. L'una con l'intenzione di trasformare l'azione del camminare per la città in un gesto estetico, l'altro con l'intento più marcatamente concettuale di dirottare il senso di azioni, quadri, libri. Di qualsiasi cosa necessitasse di una sferzata di energia per essere apprezzata in maniera inedita.

A guardar bene si tratta di una delle tappe della concettualità novecentesca: a cavallo tra gli anni '50 e '60 si era già messo da parte il tentativo di inglobare sulla tela pezzi di razionalità e astrazione — come si era già visto fare a cubisti e futuristi negli anni '10 e '20 al fine di dare forma al concetto — per addentrarsi nell'esplorazione di nuovi orizzonti concettuali. Alla ricerca di altri metodi con cui praticare il più vigoroso dei massaggi mentali: basti pensare che da qui a qualche anno Yoko Ono (1933) si dimostrerà pronta ad affidare addirittura ad un libro la sua proposta di stravolgimento della realtà⁷².

In effetti, anche Asger Jorn colpisce nel segno di questa storia grazie ad un libro, anche se con caratteristiche e premesse davvero molto diverse: è bene ricordare che la sua data di nascita lo tiene ancora troppo legato alle spire della pittura magmatica, negandogli ogni tentativo di emancipazione. La sua cultura e le esperienze inanellate con il gruppo CoBrA lo tengono sotto scacco e gli suggeriscono, semmai, di fare un uso alternativo della pittura Informale trasformando l'impeto del gesto in una traccia sfilacciata, pronta per essere depositata su qualsiasi tipo di superficie, preferibilmente bidimensionale.

Detournér significa anzitutto cambiare qualcosa di preesistente stravolgendone i connotati. Non soltanto alterare l'apparenza delle cose, ma dirottarne il significato: questo è senz'altro l'obiettivo primario del *detournement* situazionista, soprattutto se applicato ad immagini note e a concetti triti. É dunque vero che Jorn con i suoi esperimenti di *detournement* si muove con cautela nel mondo delle immagini — senza peraltro riuscire ad affrancarsene del tutto — ma lo fa sempre in completa assonanza con l'intuizione

⁷¹ Rispettivamente: «deambulazione libera nello spazio urbano o in atmosfere ambientali diverse» e «spiazzamento: integrazione di prodotti artistici attuali o passati in una costruzione superiore dell'ambiente». Per approfondimenti si rimanda a ANONIMO, *Définitions*, in «Internationale Situationniste», n. 1, Giugno, 1958 riportato in M. Bandini, *Op cit.*, 1977, pp. 357-358.

⁷² Y. Ono, *Grapefruit. Istruzioni per l'arte e per la vita*, 1964.

probabilmente più riuscita di Debord, quella che verrà consegnata nel 1967 alla *Società dello spettacolo*. In soldoni: viviamo in un mondo fatto da simulacri che intasano le nostre pupille di contenuti grafici, talmente potenti e totalizzanti da farci dimenticare di apprezzare la realtà anche attraverso gli altri sensi. Come se non bastasse, questo strapotere delle immagini inchioda noi Pubblico — un tempo capaci di dire la nostra — al ruolo di spettatori passivi, inchiodati alla sedia e incapaci di interagire. Destinati a fare incetta di contenuti visivi che faranno di noi dei *database* ambulanti, ad andare in tilt ogni qual volta ci si richiederà un parere personale o anche una minima partecipazione fisica allo spettacolo cui siamo stati invitati. Nemmeno comparse, proprio anonima platea.

A conferma che non si tratta semplicemente di una delle paturnie critiche di Debord, curiosamente la storia del cinema sfornerà nello stesso anno lo splendido *Playtime* (1967) di Jacques Tati (1907), dimostrando come a queste date la percezione sensoriale sia davvero bistrattata e gridi a gran voce la necessità di un energico riscatto. Nel film il focus dell'azione non è unico ma molteplice e diffuso, l'attenzione del Pubblico non è esclusivamente su una scena centrale ma vaga da un lato all'altro dell'inquadratura, confusa e improvvisamente attratta, ad esempio, dal rumore dei passi che soverchia lo scambio di battute dell'azione principale. Con un film che già dal titolo promette una continua sorpresa sensoriale, Tati riesce nel tentativo di rendere partecipata la fruizione di un Pubblico ormai assuefatto alla visione passiva già acutamente denunciata da Guy Debord.

Nell'architettura teorica dei situazionisti, già alla fine degli anni '50, c'è tutto questo e anche di più; per questa ragione deriva e *detournement* vengono assunti fin da subito come le armi sofisticate con cui attuare il loro progetto di guerriglia culturale ai danni del *già visto*, col fine ultimo di riformulare anzitutto la percezione dello spazio urbano. È qui che salta nuovamente fuori il filo rosso che stiamo seguendo sulle tracce di Pubblico e Città, indicando come questa sia la direzione da seguire per scovarne le interazioni meglio riuscite.

Tra gli artisti della giovane IS, c'è chi come Pinot Gallizio prende alla lettera queste premesse facendo in modo di applicarle al suo ben oliato percorso di affermazione ambientale — la già ampiamente discussa *Caverna dell'Antimateria* resta senz'altro l'esempio più brillante di situazione costruita (e quindi di *detournement*) mai realizzata — ma c'è anche chi come Asger Jorn sarà maggiormente a suo agio con un'applicazione solo apparentemente più superficiale. In realtà, già di natura concettuale.

Frutto della collaborazione con Debord, *Fin de Copenhague* (1957) si presenta infatti come un assemblaggio funambolico di testo e immagini *reinventate* dall'intervento

pittorico. La successione delle pagine, lontana dallo scadere nella monotonia della griglia tipografica di Gutenberg, ospita tracce colorate di sbavature e liquidi biologici *post-sbornia* che segnano in lungo e in largo le cartografie urbane di Copenaghen, ricordando la passione dei situazionisti per l'accoppiata alcool-strada⁷³. In effetti è proprio alla Città che gli autori pensano come luogo ideale di affermazione della modernità *detournata*; solo tra le sue maglie sgranate è possibile mettere in pratica quel pacchetto di strumenti teorici di cui si diceva e a cui a buon diritto vanno aggiunte l'urbanistica e la *psicogeografia*⁷⁴.

Nel primo numero di «Internationale Situationiste» — organo di stampa del movimento — Guy Debord parla chiaro: «Ciò che altera il nostro modo di vedere le strade è certamente più importante di ciò che influisce sulla nostra percezione della pittura»⁷⁵. Ecco, se si dovesse spiegare il Situazionismo con una frase, questa di Debord sarebbe probabilmente la più appropriata perché capace di rappresentare gli obiettivi più freschi del movimento, non ancora intralciato da boriosità e intransigenze di natura politica.

La sintesi, però, non sempre aiuta nell'analisi di fenomeni tanto complessi e corali, soprattutto se l'orientamento estetico appare sempre sul punto di deporre l'oggetto in favore del comportamento. Senza mai risolversi in un senso o nell'altro. A scanso di equivoci il *dioscuro* del movimento aggiunge: «L'arte deve smettere di funzionare da coacervo di sensazioni diventando piuttosto il catalizzatore di esperienze più ampie. (...) Il punto è risolversi a muovere anzitutto noi stessi e non gli oggetti che ci rendono schiavi»⁷⁶. Liquidando seccamente un decennio di indecisioni operative in Europa e negli Stati Uniti.

Debord sa bene che per promuovere uno sbilanciamento del genere può contare principalmente sulle forze artistiche di cui dispone in seno all'IS, ciò non dimeno — da vivace intellettuale qual è — non si sottrae all'elaborazione di metodi teorici che si prestassero ad attaccare la tradizione pittorica anzitutto sul piano ideale, mantenendo salda l'idea della Città come propulsore di novità estetiche. Si è detto di come *Fin de Copenhague* sia stata in tal senso un'occasione imperdibile: la sua impaginazione racconta molte cose di questi primi anni di attività febbrile. Sbornie a parte, è in grado di documentare come il legame con il territorio — leggi le metropoli europee da cui

⁷³ Un'interessante lettura dei lavori grafici di Asger Jorn si trova in: B. Donnè, (*Pour Mémoires*): *Un essai d'élucidation des Mémoires de Guy Debord*, Ed. Allia, Paris, 2004, p. 17.

⁷⁴ «Studio degli effetti esatti dell'ambiente geografico (...) direttamente attivi sul comportamento emotivo individuale», in M. Bandini, *Op. cit.*, 1977, pp. 357-358.

⁷⁵ G. Debord, *Report on the Construction of Situations*, in «Internationale Situationniste», n. 1, 1957, p. 49.

⁷⁶ *Ibidem*.

provenivano i componenti più carismatici — si sia alimentato essenzialmente su due binari, diventati poi le autostrade su cui correre incontro al progetto originario di *superamento dell'arte*. Da un lato la *dérive* e dall'altro le mappe psicogeografiche, da usare rigorosamente come cartina di tornasole concettuale.

La prima — di dadaista memoria — si presenta sin da subito come la via più immediata per fare un uso comportamentale dell'arte e allo stesso tempo incrementare il suo impatto sul quotidiano. Certamente, si tratta di una pratica performativa e come tale ha il vantaggio di suggerire un contatto immediato — e non mediato dalla pittura, come invece continuava a essere nella *Caverna* di Gallizio, ad esempio — con la vita e con l'ambiente urbano. Teniamo a mente che lo sguardo di Debord sulla modernità impone un filtro che rende opaca e respingente ogni sua manifestazione consumistica, rendendo necessario lo sforzo di scovare negli interstizi urbani dimenticati dai più delle *isole felici*, degli elementi da reimpiegare in una ricostruzione anzitutto sociale dell'ambiente cittadino. Per stanare gli ingredienti preziosi del suo progetto rivoluzionario i situazionisti si impongono di macinare chilometri — preferibilmente di notte, quando tutto è sospeso e ogni cosa, immobile, sembra attendere di essere rianimata — misurando in passi le distanze cittadine, per verificarne di persona le potenzialità. Proprio in questo concetto eminentemente astratto risiede l'esplosività cerebrale di questa proposta estetica: lo si è già detto, ogni oggetto per quanto attraente necessita di un nuovo processo di identificazione per essere apprezzato in modo inedito. Richiede dunque che qualcuno lo scelga, stanandolo dalla sua reificazione per costringerlo a uscire da sé, innescando nuove situazioni. Situazioni costruite, per dirla con le parole dei situazionisti.

Di questi oggetti la Città è gremita, basta solo essere in grado di rivolgere sguardi vergini nella direzione giusta, dice Debord. Il punto è che — come insegnano le Avanguardie storiche — il *quotidiano* è il sovrano indiscusso del regno dell'indifferenza, ciò che non vediamo mai per la prima volta, ma che crediamo di aver già visto tante e tante volte⁷⁷. Per questo è necessario compiere un gesto non previsto dalla routine, perché si spalanchino le porte dell'epifania urbana. La deriva è precisamente questo, un modo per dirottare il senso di una camminata; un tentativo di *detournare* il significato stesso della nostra presenza nell'ambiente quotidiano. Cosa c'è di più spaesante di una marcia notturna senza meta per i marciapiedi di Parigi? Cosa c'è di più impreveduto di un vicolo cieco? Di un oggetto abbandonato in una piazza? Della Città stessa?

⁷⁷ M. Blanchot, 'Everyday Speech', 1962, in S. Johnstone, *The Everyday*, Whitechapel Gallery, 2008, p. 36.

A questo punto, qualcuno potrebbe chiedersi: che fine ha fatto la ricerca cromosomica che sembrava impegnare buona parte delle pagine precedenti? Sarà bene avvertire di come non sia stata affatto abbandonata e stia lì, in attesa di sedimentare per bene e di individuare nuovamente un appiglio per tornare alla ribalta. Del resto, questo — come tutti i periodi di passaggio — è un momento delicato per le sorti della relazionalità: come si vedrà, i situazionisti dimostreranno di inserirsi a buon titolo in questa tradizione, non dissimulando una certa preferenza per i suoi risvolti socio-politici, più che genuinamente socio-relazionali. L'eventuale difficoltà nel riscontrare il *marker* biologico dei fenomeni che cerchiamo sta tutta qua, nell'incapacità di definire la prevalenza di questo o quel valore. Soprattutto in relazione al Pubblico che, almeno nella versione parigina del Situazionismo, latita vistosamente.

Quando si parla di un movimento tanto trasversale, addirittura di un'*Internazionale* costituita da personalità di estrazione vistosamente eterogenea, è bene non aspettarsi un'evoluzione corale e contemplare semmai la possibilità di cogliere i suoi protagonisti in atteggiamenti operativi simili, in propositi condivisi. Ma non abbastanza unanimi. Se ce ne fosse ancora bisogno, basta scorrere velocemente i profili dei protagonisti analizzati fin qui. Pinot Gallizio (1901): probabilmente il più compromesso con le ragioni della relazionalità, molto meno con quelle della socialità. Il tutto rigorosamente mediato dalla pratica della pittura Informale. Asger Jorn (1911): il primo a pensare di adattare la sua pittura — anch'essa di estrazione Informale — ad usi di natura al contempo grafica e concettuale. Nessuna traccia di relazionalità. Guy Debord (1933): il più giovane e anche il più radicale dei tre. Tanta, troppa cerebralità — condita da una profonda, spesso predominante, irruenza politica — che si rivelerà esclusivamente al servizio della produzione teorica. Anche ad uno sguardo di superficie non sfuggirà la distanza generazionale che divide queste tre personalità e i rispettivi obiettivi, dunque non stupirà rilevare come l'unità di intenti che caratterizza la fine degli anni '50 possa essere considerata il frutto di una coincidenza, di una fortunata sovrapposizione di intenzioni. Destinata peraltro a venir meno non appena le ragioni del mercato e dell'orgoglio personale avranno la meglio sul progetto condiviso.

Le questioni da affrontare per recuperare le redini della ricerca biologica dunque sono molteplici e tutte affaticate da un divario operativo che alla lunga non permette di sistematizzare — come ci si propone — la produzione situazionista; continuare ad analizzare al microscopio tutte queste manifestazioni estetiche non condurrà ad avere un quadro ampio e sistemico della vicenda, ma contribuirà esclusivamente ad ispessire le

monografie di quegli artisti. Ben più interessante ragionare per categorie, nel tentativo di continuare a tratteggiare i progressi trans-storici di Pubblico e Città.

L'aspetto rilevante e notevolmente moderno — prima che utile nell'affermazione delle pratiche urbane che verranno — risiede ancora una volta nell'approccio teorico che Debord riserva alla Città e ai suoi spazi, individuando in questi ultimi non soltanto il contesto di produzione dei principali processi sociali, ma anche una parte integrante della loro affermazione⁷⁸. In breve, è la conformazione stessa della Città, il criterio con cui si decidono di inanellare piazze e distribuire *boulevards* a dettare i ritmi del cambiamento sociale, suggerendo questa o quell'evoluzione. La Città contemporanea, dunque, non può essere frutto del caso ma deve essere plasmata a priori per garantire determinati risultati a livello sociale, a partire da una seria riforma dell'urbanistica. Quasi un *pallino* per Debord, che si portava dietro il retaggio dell'*Urbanisme Unitaire* di Ivan Chtcheglov dai tempi del Lettrismo, deciso ad adattare quei principi rivoluzionari anche alla teoria situazionista. Del resto già vigorosamente influenzata dalle esperienze pregresse del leader parigino.

Nel 1953, infatti, i lettristi predivano già un futuro prossimo in cui l'architettura sarebbe stata l'elemento trainante per la riforma della società, in forza di una capacità di trasformazione pressoché infinita: « I complessi architettonici saranno modificabili. Il loro aspetto cambierà totalmente o parzialmente a seconda del volere degli abitanti»; o ancora: « L'architettura di domani sarà un mezzo per modificare gli attuali concetti di spazio e tempo. Sarà sia un metodo di conoscenza che di azione »⁷⁹. Lo si ricorderà, è da queste considerazioni che vedremo scattare il piano di ribaltamento sperimentale del nostro modo di stare al mondo, o meglio in Città. Se si riportano questi episodi è per sottolineare, infatti, come i due filoni su cui è possibile impostare una discussione sull'architettura in seno all'IS sono già qui e fungono da saldo *trait d'union* con le considerazioni già fatte attorno alla *dérive*. Da un lato l'aspetto ludico, dall'altro quello nomadico: due concetti sufficienti a convincere sull'opportunità di indagare oltre, impregnati come sono di quel sentore socio-relazionale che riguarda tutte le manifestazioni di nostro interesse.

Per Guy Debord in fondo l'architettura è una sorta di *cavallo di Troia*, un espediente simbolico per agire al cuore della società facendo credere — anzitutto ai suoi compagni di avventura — che si tratti di un progetto estetico, dissimulando in realtà un obiettivo essenzialmente politico. Nel 1957, quando i situazionisti fondatori si riuniscono per mettere a fattor comune idee e propositi, Debord sa già che la sua coscienza politica gli permette

⁷⁸ T. McDonough, *Situationist Space*, in «October», n. 67, Inverno 1994, MIT Press, p. 66.

⁷⁹ I. Chtcheglov, *Formulary for a New Urbanism*, 1953, Bureau of Public Secrets, <http://www.bopsecrets.org/SI/Chtcheglov.htm>, [Ultimo accesso 15/10/2014]

di considerare l'avvento di un *homo ludens*⁸⁰ soltanto per legittimare il netto rifiuto del lavoro, già depositato sui muri di Parigi. Sa altrettanto bene però che inneggiare alla scomparsa del lavoro significa anche trovare un'attività che compensi, impiegando il tempo libero del moderno cittadino. In tal senso sarà bene recuperare il discorso sulla *dérive*, questa volta però intrecciandolo con le altre già note categorie di pensiero sollevate in questi anni dai situazionisti: il *ludico* e il *nomadico*.

Nel complesso sistema teorico situazionista questi concetti si compensano, costituendo l'uno, la faccia dell'altro; entrambi coesistono nelle intenzioni e nella pratica dell'IS, entrambi farciscono di interesse questa prima fase del movimento. Certamente già le cronache delle avanguardie raccontano di un legame antico con il gioco, eletto di volta in volta a dispositivo di allenamento concettuale — vedi ad esempio la passione di Marcel Duchamp per gli scacchi, a cui dedicò addirittura un saggio⁸¹ — o di attivazione divertita del caso — vedi la tecnica-gioco del *cadavre exquis* praticato con successo dai surrealisti. In queste occasioni, l'approccio *ludico* è stato individuato come il mezzo con cui scardinare il sistema dell'arte tradizionale ed innescare inediti viaggi mentali. Lo stesso faranno i situazionisti, riuscendo nel tentativo di sintetizzare il *ludico* per applicarlo agevolmente al *nomadico*, ovvero alla scelta sistematica di traslocare l'azione nel cuore della Città.

Tecnica definitiva, ovviamente, sarà la deriva, per suo statuto capace di far coincidere questi due aspetti della contemporaneità. Ma non solo, perché nelle intenzioni del gruppo peserà l'intervento di un'altra personalità che merita di comparire in questo tentativo di recuperare il peso estetico del Situazionismo: Constant Nieuwenhuys, noto più brevemente col solo nome di battesimo (1920). Già parte del gruppo CoBrA, l'architetto danese entrerà nelle grazie di Debord non appena sarà pronto a proporre la realizzazione di una Città nuova, capace di concretizzare tutti gli aspetti sociali ed architettonici fin qui discussi. *Dériville*, al principio, *New Babylon*, nei libri di storia, costituirà una delle proposte più convincenti di questa Internazionale, votata anima e corpo al cambiamento radicale della società. Per riuscirvi si rendeva necessario pensare ad una Città ideale, in cui rendere piacevole e continuamente straniante vagare per le strade, cambiare parti degli edifici a piacimento, addirittura pensare di possedere una casa *portatile*, da smontare e rimontare in luoghi diversi per non rischiare di schiacciare la propria vita sotto il peso della

⁸⁰ J. Huizinga, *Homo ludens*, Einaudi, 2002 [1938]. Testo particolarmente influente per le teorie situazioniste.

⁸¹ M. Duchamp, V. Halberstadt, *L'Opposiyion et les cases conjuguées sont reconciliées*, L'Éditions l'Echiquier, Paris, 1932 riportato in A. Woods, *The map is not the territory*, Manchester University Press, Manchester, 2000, p. 199.

noia. Il tempo libero auspicato da Debord poteva essere impiegato così: in un continuo *gioco nomadico*, alla scoperta di nuovi stati d'animo da esperire nei diversi punti della Città. Tornano alla mente Gallizio e la sua passione — a questo punto condivisa — per le culture gitane e per il loro modello di vita itinerante: *New Babylon* in effetti nasceva lì, in riva al Tanaro dove l'artista piemontese possedeva un terreno che mise a disposizione di Constant per la realizzazione di un *accampamento mobile*⁸².

Per giungere più velocemente al cuore della nostra tesi, non vale la pena attardarsi nell'analisi di un progetto utopico, peraltro in quanto tale mai realizzato; è opportuno, invece, trarre brevemente le fila di questo lungo discorso sugli strumenti teorici dei situazionisti per verificarne l'utilità rispetto alla comprensione della ricerca genetica che stiamo conducendo.

Andando a ritroso, si noterà come *gioco nomadico* e *dérive* mettano immediatamente in guardia sulla possibilità di riscontrare tracce di relazionalità; entrambi si attuano infatti nello spazio urbano e si servono della sua conformazione per innescare un legame di scambio e interazione, caratteristiche da recuperare nell'ampia compagine di pratiche estetiche della seconda parte di questa trattazione. Tecniche che dimostrano di aver fatto presa nella storia e che attenderanno di fermentare, per ripresentarsi rafforzate dagli eventi della seconda metà del '900. In questa fase il cromosoma socio-relazionale non nega la sua presenza, anzi prova con ogni mezzo a emergere per imporre la sua capacità di impossessarsi della Città, certo, ma anche di usarla come filtro per arrivare al suo obiettivo finale: la collaborazione con il Pubblico. Ma fallisce ed è costretto a ritirarsi di fronte allo strapotere dell'oggetto nella valutazione del fatto artistico, scegliendo la latenza nella speranza di recuperare terreno genetico più avanti. Magari nelle potenzialità della generazione successiva.

Lo stesso può dirsi per il *détournement*, seppur con risultati diversi; a ben vedere, il dirottamento di senso è in sé una delle pratiche più frequentate in epoca contemporanea, perché considerato il meccanismo concettuale più utile nel tentativo di cambiare la realtà. Proprio per questa sua consistenza mentale anch'esso troverà il modo di affermarsi con convinzione — e maggiore fedeltà alle sue origini sperimentali — più avanti, quando la tecnologia elettronica e quella digitale si metteranno insieme, permettendo democraticamente a tutti di compiere accostamenti arditi per rivedere il significato di qualcosa di preesistente, con un semplice *copia e incolla*. Nel perenne tentativo di dare un

⁸² Constant, 'New Babylon', in Constant, *New Babylon. Art et Utopie, Textes situationnistes*, Editions Cercle d'Art, Paris, 1997, p. 49.

senso inedito all'enorme bagaglio visivo che fa parte della nostra cultura, destinato a crescere in un'eterna filiera di post-produzione⁸³.

1. 7 Della Psicogeografia o della possibilità di seguire percorsi epifanici

Del resto, per addentare la vita metropolitana — come faceva notare Michael De Certeau nella sua *Pratica della vita quotidiana* — esistono due vie: quella che prevede di coglierne la fragranza della vitalità dal suo interno, marciapiede per marciapiede, e quella che si accontenta di padroneggiarla mentalmente, ad esempio attraverso il potente filtro astrattivo della cartografia. I situazionisti hanno senza dubbio il merito di aver sperimentato entrambe le direzioni, collezionando risultati che meritano più di qualche considerazione. La già citata *psicogeografia*⁸⁴ nasce come un corollario delle possibilità comportamentali da attuare nel contesto urbano, come una disciplina di riferimento per inquadrare gli effetti dell'ambiente dal punto di vista psicologico. Detta così sembra una follia intellettualoide, se applicata alla già discussa urgenza di trasformare la vita quotidiana in una perpetua *dérive* esplorativa, invece, se ne comprenderà l'opportunità.

Se l'obiettivo è vagare senza meta da un quartiere all'altro, di notte e senza orari, è comprensibile che l'effetto che si otterrà alle prime luci dell'alba sarà quello di un totale disorientamento. Questa disciplina ibrida serve proprio a sistematizzare tale smarrimento, non certo per restituirgli la bussola, ma per fornire un catalogo di situazioni sensoriali da esperire per le strade: il progetto situazionista di riforma della Città prevedeva infatti che ad ogni quartiere dovesse corrispondere uno stato d'animo, così che nel passaggio dall'uno all'altro ci si potesse immergere in nuovi stati emotivi, mettendo definitivamente al bando l'ordinarietà dei tragitti quotidiani a cui tutti prima o poi veniamo sottoposti. A questo proposito si era già espresso nel 1952 il sociologo francese Paul-Henry Chombart de Lauwe nel suo *Parigi e la regione parigina. Lo spazio sociale in una grande città*⁸⁵, compiendo un'indagine che si rivelerà cruciale non solo per il quadro teorico fin qui descritto, ma anche per le prove cartografiche che verranno. In questa ricognizione sul

⁸³ Di questo ha scritto con tempestività Nicolas Bourriaud nel suo *Post-production. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia Books, Milano, 2005 [2001].

⁸⁴ Cfr. nota 39.

⁸⁵ P. H. Chombart de Lowe, *Parigi e la regione parigina. Lo spazio sociale in una grande città. Metodi di ricerca per lo studio di una grande città*, Paris, PUF, 1952.

tessuto urbano di Parigi, infatti, lo studioso tratteggiava per la prima volta le basi di una pratica cartografica che contemplasse nella sua stesura delle variabili di carattere anche sociale: la traduzione grafica del percorso quotidiano di una studentessa del XVI *arrondissement*, in particolare, consegna un quadro geografico limitato a tre dei luoghi da lei frequentati — casa sua, l'università e l'appartamento del suo insegnante di musica — che diventano gli apici di un triangolo di assoluta ordinarietà, ma hanno anche il merito di dimostrare la necessaria contiguità tra movimento e dimensione sociale.

L'apporto situazionista alla causa cartografica del '900 si inserisce esattamente in questa tradizione, riuscendo inoltre nel coraggioso tentativo di slegare la mappatura — intesa come la rappresentazione grafica di una zona geografica a grande scala — dalla veridicità scientifica, per applicarla in maniera elastica e più emotiva al pacchetto di proposte performative di cui si è già detto ampiamente. L'obiettivo, è bene ricordarlo, resta quello di riappropriarsi della città per trasformare il quotidiano, non subendolo ma facendolo proprio: «Scoprire è creare»⁸⁶, scriveva l'ormai noto De Certau nel 1988, riferendosi all'azione di camminare come mezzo immediato di conoscenza. A conferma — se fosse ancora necessario — dell'irrinunciabilità della deriva nella costruzione propositiva della Città.

C'è, però, un aspetto cruciale di questa pratica fin qui volutamente trascurato, una sfumatura talmente importante da giustificare la sua prossimità con la cartografia. Ogni deriva, infatti, è progettata nei minimi termini per sfuggire al *caso* — giudicato dai situazionisti un elemento svilente, reazionario, incapace di rendere giustizia alla strenua progettazione del movimento — e lasciarsi determinare da un preciso equilibrio di componenti sociali, culturali e, appunto, psicologiche. Da cui la necessità di chiarire i termini di una nuova disciplina come la psicogeografia: se decidiamo di intraprendere un viaggio notturno tra le maglie viarie, dobbiamo sapere che il percorso che disegneremo sarebbe deciso senza possibilità di appello dal *nostro modo di stare al mondo* (interagendo con esso). In breve, vista la comprovata influenza dell'architettura e dell'ambiente sul nostro stato d'animo, è la Città stessa a dettare il percorso, spingendoci in questa o in quella direzione: un edificio lugubre che affacci su una strada poco illuminata, ad esempio, non farà che consegnarci ad uno stato di disagio da cui allontanarsi a gamba tesa, accelerando e disegnando alla fine del percorso una mappatura personale, inedita e pertanto degna di essere tradotta graficamente.

⁸⁶ Citato in J. Rendell, 'A place between, art, architecture and critical theory', in V. Saraoik - K. Tuur, *Place & Locations: Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics III*, Tallin, Estonian Academy of Art, 2003, p. 231.

Per veicolare questo singolare messaggio — tanto importante per il senso generale di questa ricerca — Guy Debord si applicherà ad una traduzione visiva di questo concetto, consegnando un montaggio grafico, di fatto un'audace mappatura non tanto delle derive effettivamente realizzate, ma delle possibilità concettuali attivabili da queste avventure notturne. Così come appare descritta in *The naked city* (1957), Parigi appare un *collage* di zone divise tra loro, ma unite e dominate da una serie di frecce rosse che percorrono il solco di correnti emotive assecondando un preciso rilievo psicogeografico. La mappa proposta da Debord rappresenta appunto una città messa a nudo, scomposta, spezzettata e rimontata in maniera del tutto soggettiva e, per questo, slegata dal motivo topografico. Dunque aperta alle infinite possibilità offerte dalla mente.

È singolare pensare che nel febbraio del 1957 questa *Città nuda* era parte della *Première exposition de psychogéographie* alla galleria Taptoe di Bruxelles, insieme alla *Guida Psicogeografica di Parigi*, nota anche col titolo di *Discorso sulle passioni dell'amore*⁸⁷; curioso perché si tratta di una mostra di carte geografiche ma anche per la scelta stessa di esporle, attribuendovi quel valore di opera d'arte che più avanti sarà da rinnegare. Al di là di queste considerazioni, ciò che rileva è la chiarezza con cui queste prime prove grafiche alludono alla possibilità di usare la cartografia con disinvoltura, attribuendole titoli narrativi o reinterpretandola a piacimento per conferire un nuovo significato alle aree urbane periferiche o desolate (e per questo dimenticate).

Nota a margine: alla fine degli anni '60 saranno numerosi gli artisti che ne approfondiranno l'uso continuando esattamente in questa direzione; Robert Smithson (1938), tra gli altri, sarà il più prolisso nell'elaborazione di mappe dettate dall'accordo di emotività e proiezioni concettuali, al fine di consegnare una trascrizione completa di luoghi giudicati irrilevanti, come farà in *Monument of Passaic* (1967) e *Hotel Palanque* (1969). Ma questa è una storia che parte da lontano e che racconta di un legame atavico tra esercizio concettuale e cartografia; tanto lontano da riuscire a darsi la spinta per proiettarsi con sicurezza nel XXI secolo.

Per far parlare una mappa e conferirle una dimensione narrativa non serve solo un titolo seducente che riesca ad attivare i neuroni; è necessario accordarle anche una veste grafica accattivante e familiare, magari sostanziata di immagini metaforicamente eloquenti.

⁸⁷ D. Pinder, 'Subverting cartography: the situationists and maps of the city', in «Environment and Planning», vol. 28, 1996, p. 418.

Con queste intenzioni, già nel 1653 l'intellettuale Madeleine de Scudery e le aristocratiche partecipanti ai suoi *salons* letterari crearono la prima mappa psicogeografica della storia chiamandola *Carte de Tendre*⁸⁸; a metà tra veduta e mappa, la *Carte* si proponeva come viaggio metaforico attraverso i terreni insidiosi delle schermaglie amorose e in quanto tale conobbe il successo negli ambienti aristocratici parigini dal 1700 in poi. Al di là delle verosimili connotazioni cortesi che le sono state riconosciute, la *Carte* si presenta come un prezioso documento per la ricostruzione delle vicende che hanno visto interloquire la lettura dello spazio con istanze di natura più soggettiva. Due orizzonti apparentemente lontani che, a ben vedere, hanno poi trovato nella psicogeografia urbana descritta dai Situazionisti un adeguato terreno di confronto. Non a caso Debord la indicherà tra i prodromi letterari del suo *Urbanisme Unitaire*⁸⁹. Di fronte a toponimi quali *Lac d'indifference* e *Le mer dangereuse*, la lettura di questa mappa doveva necessariamente essere guidata da una navigazione emotiva e per di più sostanziata di un preciso ritmo narrativo: la particolarità di questo primissimo prototipo di cartografia emozionale, infatti, è la capacità di accompagnare visivamente il lettore attraverso un paesaggio che richiede di essere vissuto e confrontato con l'immaginazione geografica dell'autrice.

I luoghi amorosi descritti nella *Carte* hanno, poi, un innegabile *appeal* aptico, invitano cioè ad accelerare il passo per esperire in prima persona lo *spaesamento* sentimentale promesso da quell'affascinante racconto geografico. Infatti, se in *The naked city* le frecce in rosso promettevano un'esperienza di Parigi del tutto inedita, la *Carte de tendre* accompagnava il fruitore su un terreno altrettanto vergine, quello dei sentimenti. Si noti, poi, come in entrambi i casi lo spazio venga vissuto in modo labirintico, come fonte inesauribile di possibilità esperenziali da rinvenire rigorosamente nei luoghi più insospettabili, preferibilmente privi di rilievo per gli altri.

In fondo la costruzione topografica dei situazionisti è fatta a bella posta per perdersi; la loro non è una mappatura ma una costruzione cartografica artefatta, frutto di un collage mentale che si presta meravigliosamente ai tentavi di sovversione da compiersi sui marciapiedi della Città. Celebre a tal proposito il tentativo psicogeografico compiuto da Ralph Rumney (1934) — unico rappresentante del Comitato Psicogeografico di Londra e

⁸⁸ Comparve per la prima volta nel 1654 all'interno del romanzo di M. De Scudery, *Clelie. Histoire romaine* (ristampato a Ginevra da Slatkine nel 1973). Per approfondimenti vedi G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte architettura e cinema*, Milano, Mondadori, 2006.

⁸⁹ Citato in «Internationale situationniste», n. 3, dicembre 1959, pp. 11-16.

componente della prima ora dell'IS — di orientarsi a Berlino tenendo tra le mani una cartina della capitale inglese o ancora i suoi esperimenti tra le calli di Venezia.⁹⁰ A riprova della modernità, sembra quasi che in queste prove siano già scritti gli *haiku istruttivi* di Yoko Ono (1933) — *Disegna una mappa per perderti*, *Grapefruit* (1964) tra gli altri — o gli inseguimenti veneziani di Sophie Calle (1953) delle sue *Suite Vénitienne* (1980). Seppur con esiti e obiettivi diversi, in ciascuno di questi casi è possibile riscontrare infatti l'elenco completo delle attitudini che si sono già riconosciute alle diverse anime del Situazionismo: la fusione con l'ambiente urbano; l'influenza delle sue componenti e la possibilità di utilizzarle come occasioni di attivazione concettuale; l'istinto nomadico di non appartenere a nessun luogo specifico, scivolando da un posto all'altro; la tendenza, in definitiva, a pensare la Città come un dispositivo sociale, sia esso mentale o performativo. Con un coefficiente di differenziazione non indifferente, se si considera che la Ono e la Calle non dimostrano alcun interesse cartografico — se non quello di disegnare traiettorie e sentieri ideali — ma agiscono sul terreno urbano al fine di individuare un interlocutore che possa fungere da destinatario delle loro attenzioni estetiche. Entrambe però operano su un terreno genetico già affrancato dalla lunga recessività a cui era stato sottoposto nella prima metà del '900, libero di affermare con piena dominanza la cromosomicità che riguarda tutti i fenomeni socio-relazionali: in breve, per dimostrare la pregnanza estetica delle loro idee non sono più vincolate alla produzione fisica di un oggetto, ma sono libere di affidarle all'impalpabilità di *concetti e processi*.

Certo non può dirsi lo stesso per gli interessi cartografici di Debord. Né si può tacere dell'assenza quanto meno rumorosa della controparte di questa trattazione, del motivo stesso per cui si è scelto di condurre una ricerca così orientata a rilevare il benché minimo risvolto sociale.

Il Pubblico, l'altro, il passante sono in effetti l'*alter ego* a cui l'arte del '900 non può permettersi di rinunciare, pena la perdita di una delle sue attitudini più trasversali: l'interattività. Nel giro di anni di cui si sta dando conto — quelli immediatamente successivi al 1957 — i situazionisti lo fanno bene e si impegnano da subito a progettare installazioni e lavori sempre più inclusivi sul modello della *Caverna* di Pinot Gallizio; perfino Debord sembra avvedersene quando arriva a fantasticare di una *dérive* sviluppabile come un vero

⁹⁰ A. Bonnett, 'Art, ideology and everyday spaces: subversive tendencies from Dada to Postmodernism', in «Environment and Planning», vol. 10, 1990, p. 77.

e proprio *teatro di strada* in cui il Pubblico potesse venire distratto in maniera imprevista dalla sua routine, magari attraverso precise indicazioni da parte di performer incaricati⁹¹. Se si rammenta che nello stesso momento Allan Kaprow (1927) ragionava specularmente dall'altro lato dell'oceano, la fortuità di queste occorrenze artistiche sembrerà finalmente irrilevante, consentendo finalmente un ragionamento più ampio e culturalmente convincente.

Per questa generazione di mezzo — quella che avvicina Kaprow e Debord, ma anche quella di gran parte degli artisti gravitanti attorno a Fluxus, George Maciunas in testa (1931), per intendersi — il dialogo e l'approccio corale sembrerebbero elementi irrinunciabili. In tutti questi casi le scelte operative condividono un'origine quotidiana e dimostrano di non condividere la logica incalzante dello spettacolo. Sembrano indicare, piuttosto, la creazione di situazioni solo suggerite, mai imposte autoritariamente, in cui incoraggiare il Pubblico alla sperimentazione, a lasciarsi sedurre dall'esperienza attiva. Il punto è che le intuizioni di questa variegata generazione avranno bisogno di tempo per sedimentare, in attesa che le generazioni successive ne colgano tempestivamente i frutti: i Kaprow, i Debord, i Maciunas in effetti fungono da memorabili *trait d'union* con una fase storica — la seconda metà del '900 — in cui saranno proprio le loro intuizioni a influire con autorevolezza nella valutazione del fatto artistico.

Nel frattempo Guy Debord — nonostante una vigorosa attitudine sperimentale — continuerà a svolgere il suo lavoro di intellettuale scegliendo di tenersi a distanza dal Pubblico e soprattutto di nutrire riserve nei confronti del mercato e delle sue ragioni, giudicate espressioni scadenti della *società dello spettacolo*. Per questo l'impronta del leader dell'IS sbiadirà inesorabilmente dal racconto della socio-relazionalità che verrà, lasciando spazio all'affermazione di una frangia di situazionisti *ribelli*, fino a questo momento tenuti ai margini dell'*impero debordiano*. Ma già pronti ad impossessarsi della storia situazionista.

1. 8 Il Situazionismo dimenticato. Superare Debord

Lavorando gomito a gomito alla redazione di *Fin de Copenhague* (1957), Debord avrà modo di avvedersi di come il ruolo di Asger Jorn all'interno del movimento —

⁹¹ Corrispondenza privata tra Guy Debord e André Frankin datata 24/7/1960 in G. Debord, *Correspondence: the foundation of the Situationist International (June 1957- August 1960)*, Semiotext(e), Los Angeles, 2009, p. 376.

diventato sempre più ampio e riconosciuto — risulti tanto più prezioso in qualità di *trait d'union* con la sua *dissidente* ala scandinava.

Già dopo i primi anni di attività — dal 1957 al 1962 — era emersa con forza la necessità di definire l'evoluzione delle istanze che in origine avevano fatto da collante ad esperienze tanto diverse; ci si chiedeva, in sostanza, se si potesse coralmemente parlare di un'*arte situazionista* o piuttosto non fosse meglio ammettere soltanto un *uso situazionista dell'arte*. Lambiccamenti intellettuali che mostrano, già nei primi anni '60, il vacillamento di quell'unità di intenti che aveva caratterizzato il primo consesso a Cosio di Arroscia.

In realtà Debord aveva già perso interesse nei confronti della pittura *tout court* e, in accordo con Constant, si mostrava sempre più orientato a privilegiare l'architettura in qualità di rappresentante delle forze estetiche del movimento; unitamente al fatto che aveva smesso da tempo di rivolgersi a Gallizio con l'affettuoso epiteto di «Grande e Nobile Amico», probabilmente deluso da un suo graduale accantonamento della pittura industriale in favore di una deriva pittorica autoreferenziale, a scapito di qualsiasi obiettivo condiviso⁹².

A queste considerazioni preliminari va aggiunta la tendenza sempre più comune tra gli artisti situazionisti a coniugare la militanza nel movimento con una carriera indipendente e fin troppo disinvoltata nel relazionarsi al mercato dell'arte. Gli esempi abbondano e sono da leggere come il sintomo della mancanza di fiducia nei confronti delle reali intenzioni estetiche della *propaganda* situazionista; così, uno ad uno, tutti i protagonisti di cui si erano già apprezzate le prove cominceranno a defilarsi, o quantomeno a tentare di coniugare la loro carriera personale con gli obiettivi comuni di un movimento sempre meno coeso.

Partiamo da Asger Jorn. Nel 1957 lo avevamo visto tentare un *detournément* grafico della sua carriera pittorica con quel *Fin de Copenhague* che sancirà il sodalizio operativo con Debord. Da allora i loro rapporti si raffrederanno gradualmente, incrinati anche dalla caparbia con cui Jorn proverà a fare concretamente del *detournément* un'arma ludica di ribaltamento della realtà; anche perché la sua, di realtà, continuava a svolgersi tutta dentro i limiti geometrici di un quadro — quanto di più lontano dall'idea situazionista dell'arte — per la precisione di un dipinto. Peraltro non suo, ma recuperato rigorosamente tra i banchi di un mercatino delle pulci per essere riveduto e corretto, in una parola, *modificato*.

⁹² G. Bertolino, 'L'arte nella formazione dell'Internazionale situazionista: il contributo di Pinot Gallizio', in M. T. Roberto, *Pinot Gallizio: Catalogo generale delle opere 1953-1964*, Mazzotta, Milano, 2001, p. 47.

È solo il 1959 quando Jorn accetta di esporre le sue *Modificatiòns* alla Galleria Rive Gauche di Parigi, rendendo chiaro come non sia intenzionato ad accantonare soltanto la militanza teorica e, con essa, la veemenza che aveva caratterizzato la sua pittura ai tempi del gruppo CoBrA. Questa serie di opere, infatti, apre una nuova parentesi nell'evoluzione espressiva di Jorn e comincia a far dubitare dei suoi reali obiettivi; siamo lontani anni luce dalla sperimentazione editoriale realizzata in coppia con Debord, qui i fiotti di colore perdono terreno; la figurazione sembra avere definitivamente soppiantato la casualità libidica del colore che lì, invece, era lasciato sgocciolare senza cura sulle cartografie sparse dei quartieri parigini.

Anche con le *Modificatiòns* siamo di fronte ad una operazione di *detournément* grafico, certo, solo che in questo caso la figurazione è talmente ingombrante da riuscire ad offuscare ogni ammiccamento concettuale. In questa serie e in quelle che verranno è lo stesso Jorn a ricorrere al termine *kitsch* per definire l'effetto dei suoi interventi pittorici sulle immagini che selezionava attingendo ai mondi iconografici più disparati. Condizione sufficiente per attirare l'attenzione *detournante* di Jorn — perlomeno in questa fase già post-situazionista — diventa rifuggire la realtà, ripiegando in maniera sempre più vistosa su una *trasfigurazione naïf*, tanto basta per decretare il suo allontanamento dagli interessi del movimento ma anche dal percorso socio-relazionale che stiamo seguendo.

È del 1962 il celebre *L'avant-garde se rend pas*. Ironico, perché le sue decisioni operative da questo momento sembrano raccontare il contrario, anzi appaiono sottolineare in maniera didascalica che Jorn e buona parte dei suoi compagni della prima ora si siano arresi, decretando di fatto la fine delle *Grandi speranze* di questa avanguardia: il ricorso ad un repertorio grafico che abbonda di creature mostruose e corpi indefiniti riporta indietro di almeno venti anni la ricerca estetica, consegnando questa ampia produzione pittorica ad una storia dell'arte pericolosamente vicina alla deriva conservatrice del Surrealismo.

Sebbene nel catalogo della mostra del 1959 si preoccupi di fornire delle indicazioni ai visitatori, dividendoli in *conoscitori* e *collezionisti*⁹³ per accrescerne le potenzialità di fruizione, le scelte espressive di Asger Jorn dimenticano l'originale volontà di coinvolgimento del Pubblico. Ripiegate sulla superficie bidimensionale, non ambiscono di fatto alla complicità dello spettatore. Guardando queste ultime prove, sembra quasi che Jorn non abbia mai sentito parlare di *situazione costruita*, di *ambiente*, di tutte le conquiste

⁹³ A. Heil, 'Attention danger: Asger Jorn and the Peinture detournée of mermaids, beards and the illusion of possibility', in S. Zweifel et al, *In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni: the Situationist International (1957-1972)*, JRP Ringier-Zurich, DAP-New York, 2006, p. 237.

estetiche che insieme ai suoi compagni aveva brillantemente inanellato in questo giro di anni da situazionista convinto. E questo non era più conciliabile con l'adesione ad un movimento che aveva scelto proprio la dimensione situazionale come definitiva, a partire dal nome. Per questi motivi, alla galleria Rive Gauche, Asger Jorn non esporrà soltanto le più recenti *Modificazioni* al suo personale percorso artistico, ma anche le dimissioni ideali da quello che a suo parere non era più l'IS che aveva contribuito a fondare, ma una sua versione fiacca e sempre più reazionaria. Ciò non vuol dire che il danese più celebre del Situazionismo scomparirà di scena, ma che al contrario deciderà di recuperare con altri mezzi la *corrosività* che vedeva scemare sotto i suoi occhi.

Un momento prima di abbandonarsi al personalissimo fluire delle istanze pittoriche e dei dissidi di cui si diceva, Jorn impersonerà una volta ancora il ruolo di tramite con il mondo dell'arte danese, mettendo a contatto l'intera formazione situazionista con l'allora direttore dello Stedelijk Museum di Amsterdam (e con la sua giovane assistente Jacqueline de Jong [1939], figura chiave per il futuro del Situazionismo⁹⁴). Tra il 1959 e il 1960, infatti, la corrispondenza tra le parti coinvolte sarà copiosa ed eccitata dalla possibilità di coinvolgere un'istituzione museale nella realizzazione di una mostra evento. Titolo provvisorio *Die welt als Labyrinth: un vero labirinto* da costruire tra le sue sale interne e collegato giorno e notte con l'esterno, quindi con la Città. La programmazione originale prevedeva perciò l'impiego attivo di volontari disposti a dedicarsi a *dérive* programmate della durata di tre giorni, costantemente in contatto con il museo e i suoi visitatori tramite *walkie talkie*⁹⁵. Un episodio che merita senz'altro qualche puntualizzazione, pieno com'è di spunti di riflessione e collegamenti con i nostri interessi genetici.

Stando alla proposta della sezione danese, si trattava di trasformare temporaneamente alcune sale dello Stedelijk per portare all'interno dell'istituzione parte degli esperimenti estetici cui i situazionisti si erano dedicati fino a quel momento soltanto per le strade. Si sarebbe quindi traghettato l'approccio ludico finora esercitato sugli arredamenti urbani nella dimensione labirintica che la sezione danese — principale promotrice dell'iniziativa — mirava a ricostruire artificialmente: per fruire di questa esperienza il visitatore avrebbe attraversato un ambiente dominato da nebbia, pioggia e vento artificiali, affrontato spaesamenti concettuali con passaggi inaccessibili e suoni decontestualizzati, per poi

⁹⁴ M. Wark, *Op. cit.*, 2011, p. 110 ma anche J. de Jong, 'The times of the Situationists' in S. Zweifel, *Op. cit.*, 2006, p. 239.

⁹⁵ Anonimo, *Die welt als Labyrinth*, in «Internationale Situationniste» n. 4, gennaio 1960 riportato anche in *Situationist International On line*, <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/diewelt.html> [Ultimo accesso 23/10/2014]

approdare ad un labirinto di rotoli industriali a firma di Gallizio⁹⁶. Willem Sandberg — allora alla guida del museo olandese — dimostrò qualche riserva, mascherandola con preoccupazioni di carattere tecnico⁹⁷: tanto bastò perché la natura perentoria dei situazionisti venisse a galla, spingendoli a declinare seccamente quest'incredibile opportunità espositiva. Incapaci di scendere a compromessi e impermeabili ad ogni diplomazia. Col senno del poi, non sfuggirà il potenziale storico di un progetto del genere, raccolto successivamente da rappresentanti più maturi, già pronti ad impugnarne il capitale estetico in maniera più pronta e consapevole. Liberi dall'*ipoteca* autoritaria imposta da Parigi.

Al di là degli aspetti espositivi, tra le trame di questo progetto è importante isolare l'eredità sinestetica delle Avanguardie storiche, così come una tensione congenita a spostare l'apporto del visitatore sul piano performativo. Non solo, perché in questo labirinto tornano *in nuce* le altre due categorie su cui si è ragionato nel tentativo di sistematizzare l'eterogeneo lavoro dei situazionisti: il *ludico* e il *nomadico* — già indicati come i confini critici entro cui si sono mossi sapientemente tutti i protagonisti di questo Movimento — costituiscono in assoluto gli aspetti più privilegiati per penetrare la dimensione relazionale. Certamente, in questa mancata occasione scarseggia lo *spazio estetico* in cui il visitatore potesse elaborare il suo contributo relazionale al progetto; viene meno, in sostanza, quel *criterio di coesistenza* che nella definizione da manuale compete ad ogni attività relazionale. Quello che trionfa in questo abbozzo di situazione costruita è l'interattività, la volontà dichiarata di coinvolgere il Pubblico temperando museo e Città. Per queste ragioni, non sbaglieremmo se indicassimo il labirinto situazionista come episodio potenzialmente ricco e palpitante di unità cromosomiche, pronte a testimoniare con vigore la presenza del marker socio-relazionale. Anche se la dimensione strettamente sociale era pensata per essere collocata quasi esclusivamente all'esterno, il tentativo di equilibrare visitatori (dunque un Pubblico di settore, predisposto alle esperienze museali) e passanti casuali (un Pubblico, invece, più *difficile* perché potenzialmente disinteressato all'arte) dimostrava di essere una scelta coraggiosa che, non a caso, ritroveremo in moltissime delle manifestazioni partecipative della seconda parte di questa trattazione.

Nota a margine: nell'insignificante dettaglio dei *walkie talkie*, annoverati nella lista degli oggetti da procurarsi per partecipare alla deriva programmata, risiede per la verità un interessante motivo di riflessione. *Camminare parlando* infatti era una di quelle abitudini

⁹⁶ C. Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London-New York, 2012, p. 87.

⁹⁷ S. Sadler, *The Situationist city*, MIT Press, Cambridge, 1999, p. 115.

che ai situazionisti veniva spontaneo, che coincideva con il loro modo di stare al mondo, prima ancora di fungere da motivo di azione estetica; con l'apporto tecnologico, poi, l'esperienza non poteva che essere accresciuta, intensificata e consegnata ad una tradizione estetica 2.0 già parte della storia artistica del futuro, perché impregnata di sostanza elettronica.

Chiuso il dialogo con Sandberg, nel 1960 Jorn e i situazionisti danesi chiuderanno anche quello con Debord e la sezione parigina, mettendo definitivamente fine ad un importante capitolo della storia situazionista. C'è chi saprà approfittare di questo *vuoto istituzionale* allo Stedelijk e solo qualche tempo dopo trasformerà il progetto del *labirinto dinamico* in realtà: è il caso di citare il caso della mostra *Dylaby* (1962) — *dynamic labyrinth*, appunto — perché, proprio per le sue caratteristiche di interattività, farà davvero la storia degli eventi espositivi del '900⁹⁸. Si trattava di un percorso tra le sale del museo pensato da un artista diverso per ogni stanza, ciascuno responsabile di differenti sollecitazioni nei fruitori: Robert Rauschenberg (1925), Niki de Saint Phalle (1930), Daniel Spoerri (1930), tra gli altri trasformarono il museo di Sandberg in un'enorme, eccitante attrazione estetica in cui passare attraverso una stanza ricolma di palloncini colorati o decidere di sparare ad oggetti dondolanti dal soffitto⁹⁹. Una descrizione più particolareggiata, in questa sede, sarebbe probabilmente priva di interesse; molto più proficuo rilevare come le date di nascita di questi fuoriclasse non si discostino troppo da quella del *seriosissimo* Debord (1933), anzi appartengono tutti alla stessa generazione. I profili in questione però risultano alleggeriti da una finalità estetica che è sgombra da impegni politici e si intesta, semmai, missioni di carattere esclusivamente sociale, andando ad ingrossare le fila di quanti dagli anni '60 in poi decideranno di raccogliere solo sfide comportamentali.

Tornando all'indagine sui dissidenti dell'ultimo Situazionismo, recuperiamo brevemente le fila del contributo di Pinot Gallizio. Ben prima della potenziale avventura olandese, l'artista italiano aveva dimostrato una certa indipendenza dalla direzione generale *in pectore* dell'IS; le iniziative legate alla nascita della pittura industriale erano in effetti il prodotto spontaneo di un lavoro corale all'interno del suo *laboratorio sperimentale* di Alba, non una direttiva proveniente da Parigi. Sfumata l'occasione per il Movimento, Gallizio si dimostrò talmente pronto a sfruttare il contatto con Sandberg che già nel giugno del 1960

⁹⁸ H. U. Obrist, *Breve storia della curatela*, Postmedia Book, Milano, 2011 [2008], p. 47.

⁹⁹ J. de Jong, 'The times of the Situationists', in S. Zweifel, *Op. cit.*, 2006, p. 241. Vedi anche la breve descrizione della mostra sul sito del Museum of Modern Art di New York: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2009/inandout/timeline.html> [Ultimo accesso il 23/10/2014].

lo vedremo tenere — sempre nel suo museo — una mostra personale di pittura industriale: gli stessi rotoli della *Caverna dell'Antimateria*, già pensati per rivestire il labirinto situazionista, sarebbero stati esposti alle pareti singolarmente, come quadri qualsiasi¹⁰⁰. È così che, deponendo ogni ambizione di arrivare al Pubblico, Gallizio rinuncerà definitivamente a comparire con i giusti onori nella letteratura artistica che verrà.

Lo stesso Constant, dal canto suo — nonostante la vicinanza intellettuale con Debord — fece altrettanto nel 1959, esponendo allo Stedelijk una raccolta di plastici che aveva realizzato nel corso degli anni lavorando al progetto *New Babylon*¹⁰¹. Forse consapevole dell'irrealizzabilità di una città a misura di *dérive*.

Opportunismi di questa portata risultarono quantomeno inaccettabili agli occhi di Debord e della sezione francese; per tali ragioni, questo momento di crisi generale segnerà l'inizio di una serie di espulsioni illustri e senza scrupoli — a partire dal 1960 nell'ordine: Gallizio, Constant e Jorn, di fatto tutti gli artisti superstiti del movimento — che porteranno l'IS sulla strada di un impegno esclusivamente politico, rintracciabile nei fatti del Maggio francese. E con questo sembra chiudersi il sipario sul prezioso legame tra il Situazionismo e i suoi esperimenti di natura estetica, almeno stando alle testimonianze della storia dell'arte che verrà; non che l'IS avesse deposto del tutto ogni intento estetico — come racconterà la mostra *Destruktion RSG-6* del 1963 — ma da queste date in poi gli obiettivi estetici prevarranno puntualmente su quelli politici.

Tagliando fuori Jorn, di fatto restavano esclusi anche gli altri artisti danesi e scandinavi — compresi anche i tedeschi del gruppo SPUR¹⁰² — intemperanti verso gli autoritarismi e ancora convinti di poter usare l'arte come filtro operativo per lo stravolgimento della realtà. La conferma arriva direttamente dal manifesto di SPUR del 1958 dove si legge: «L'arte astratta ha fornito le basi su cui costruire uno spazio a quattro dimensioni. L'arte del futuro sarà polidimensionale. Infinite dimensioni ci aspettano»¹⁰³. Coerenti con l'obiettivo di questa ricerca, non si indugerà oltre sulle vicende legate alle espulsioni più eclatanti, ai volantini di protesta più incendiari, agli interventi di censura di

¹⁰⁰ G. Bertolino, *Op. cit.*, 2001, p. 48.

¹⁰¹ M. Bandini, *Op cit.*, 1977, p. 358.

¹⁰² Fondato nel 1957, SPUR era un gruppo di artisti tedeschi — tra cui L. Fischer, H. Prem, H. Sturm e H.-P. Zimmer — nato sulla scia dell'Informale di CoBrA; in questi anni parte dell'IS grazie a Asger Jorn che li introdusse.

¹⁰³ J. Sellem, *Hardy Strid's work in Drakabygget*, n. 6, 1963. Citato in H. Slater, *Divided we stand. An outline of Scandinavian Situationism*, in <http://scansitu.antipool.org/>, 2001, p. 16. [ultimo accesso 27/10/2014].

alcune iniziative di SPUR, all'incalzante susseguirsi di congressi, conferenze e contro-manifesti che tracciano la parabola finale del Situazionismo della prima ora; si rischierebbe di scivolare in una disamina in *burocraticchese*, assolutamente fuorviante, che comunque non sarebbe di grande aiuto per isolare gli episodi estetici più rilevanti nel nostro ampio percorso genetico. Quando sarà opportuno, invece, si farà in modo di evidenziarne i passaggi più succosi, quelli che aiuteranno a individuare Pubblico e Città raccontando di sforzi relazionali o partecipativi; nel tentativo di fare emergere una pagina della storia dell'arte europea ingiustamente dimenticata o rilevata, nella migliore delle ipotesi, come caso a sé, completamente slegata dal quadro artistico generale¹⁰⁴.

Il 1962 è senz'altro l'anno della svolta, dell'assestamento concettuale e persino latitudinale; perché i successivi svolgimenti estetici, quelli che in apertura si sono definiti *dimenticati* o quantomeno sottovalutati, non riguarderanno più Parigi e i suoi umori rivoluzionari, ma la Danimarca, la Svezia e il già citato gruppo scandinavo guidato da Jorn e suo fratello minore Jørgen Nash (1920), protagonisti della Seconda Internazionale Situazionista.

Certamente privo della chiarezza pittorica del fratello maggiore, Nash ha senz'altro il merito di aver traghettato le rovine dell'IS verso una fase antiautoritaria e convintamente sperimentale, proponendo l'esperienza comunitaria di Drakabygget¹⁰⁵. La data di nascita gli impone, infatti, un atteggiamento antagonista rispetto ai colleghi situazionisti della prima ora; a queste date, e dopo anni di acceso confronto, non sembra più lecito indulgere su posizioni che ammettono la creazione artistica su base esclusivamente pittorica. È ora di sposare fino in fondo l'originaria causa situazionista, cominciando a pensare la pratica estetica come attività collettiva e sociale, come momento di scambio con un pubblico che sembrava essere stato dimenticato. O comunque sacrificato sull'altare dell'intransigenza, come nel caso dell'*affaire Stedelijk*.

Per dare la misura della sferzata di aria fresca introdotta da Nash e compagni, sarà necessario anticipare uno degli episodi più noti della sua bibliografia di riferimento¹⁰⁶; rispolverando un espediente narrativo già usato in precedenza, sarebbe il caso di

¹⁰⁴ Gli sforzi più completi e interessanti si devono a H. Slater, *Divided we stand*, *Op. cit.*, 2001 e M. Bolt Rasmussen- J. Jakobsen, *Expect anything Fear Nothing. The Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere*, Nebula, Copenaghen, 2011.

¹⁰⁵ Nel 1960 Nash lasciò Copenaghen per trasferirsi in una fattoria a Drakabygget, località di campagna nel sud della Svezia, invitando il resto del gruppo a seguirlo. Vedi M. Bolt Rasmussen- J. Jakobsen, *Op cit.*, 2011, p. 228.

¹⁰⁶ Davvero pochi gli autori che si sono occupati di Jørgen Nash; chi lo ha fatto, però, non ha mai tralasciato di menzionare la *decapitazione della sirenetta* di Copenaghen. Vedi: M. Bolt Rasmussen- J. Jakobsen, *Op cit.*, 2011, Zweifel S. *et al*, *Op cit.*, 2006 e, più di recente, M. Wark, *Op. cit.*, 2011.

scomodare uno di quei *Narra la leggenda* già di competenza delle azioni di Dada e Lettrismo, tanto grande è lo slancio perturbante. La mattina del 25 aprile 1964 la statua di bronzo de *La sirenetta* ispirata dalla fiaba di Andersen — divenuta ormai simbolo della capitale danese — fu trovata decapitata, suscitando un enorme scalpore. Non solo Nash e compagni fecero circolare una dichiarazione di responsabilità, ma invitarono la stampa su una spiaggia per permetterle di osservarli nell'azione teatrale di sbarazzarsi di quell'oggetto tanto evocativo¹⁰⁷. Da questa breve *incursione* nella cronologia dei fatti post-debordiani, non si farà fatica a intuire quale sia la direzione impressa dal fratello più giovane (e spregiudicato) di Jorn alla navigazione del nuovo Situazionismo.

Definendo la fattoria di Drakabygget come il loro quartier generale, questo gruppo di transfughi formato tra gli altri anche da Jens Jørgen Thorsen (1932), Jacqueline de Jong (1939), Guy Atkins (1934) e Gordon Fazakerley (1937) decretava la nascita di un Bauhaus Situazionista — che più tardi si dichiarerà Seconda Internazionale Situazionista — su una rinnovata base esclusivamente estetico-artistica. Più che una scuola, una sorta di laboratorio di idee in cui gli artisti residenti potessero dedicarsi alla creazione collettiva e ludica ma soprattutto alla costruzione di situazioni concrete, da verificare alla presenza di un Pubblico¹⁰⁸. Parafrasando Thorsen, pareva fosse arrivato il momento di fare un uso dell'arte e della creatività che avesse un immediato riscontro sociale¹⁰⁹; di più, di praticare un'arte che fosse già *pensata* in termini sociali perché cucita addosso al Pubblico.

Solo pochi mesi dopo la secessione ufficiale, si terrà a Odense la prima mostra del gruppo scandinavo indipendente; a uno sguardo impaziente, la mostra *Seven Rebel* non rivelerebbe nessun potenziale dal punto di vista scientifico, nessun elemento che possa autorizzarci a individuare nelle opere esposte qualche appiglio di tipo socio-relazionale, anzi. Stando alla descrizione della stampa locale si trattava di un ammasso di cianfrusaglie senza alcun valore artistico, «un insipido caos spacciato per una mostra»¹¹⁰. Il cuore dello spazio espositivo era riservato al contributo di Nash: una croce di legno e scarti dal titolo *L'umorista sul crocifisso o l'uomo dello spazio che non fece mai ritorno*¹¹¹,

¹⁰⁷ M. Wark, *Op. cit.*, p. 115.

¹⁰⁸ M. Bolt Rasmussen- J. Jakobsen, *Op. cit.*, 2011, p. 265.

¹⁰⁹ J.J. Thorsen, 'Situationist idea', in «Aspekt», n. 3, Copenaghen, 1963. Tradotto da Jakob Jakobsen per Infopool.com [ultimo accesso 29/10/2014].

¹¹⁰ Ritaglio di una recensione anonima pubblicata su un quotidiano locale, datato 1962. Ho avuto modo di visionare questo e gli altri documenti inediti che citerò (comprese corrispondenze private, testi mai più ristampati, fotografie, volantini ecc.) presso l'archivio intitolato a Jacqueline De Jong, depositato di recente dall'artista stessa presso la Beinecke Library della Yale University, New Haven (USA).

¹¹¹ M. Bolt Rasmussen- J. Jakobsen, *Op. cit.*, 2011, p. 256.

ammiccando, non senza blasfemia, all'immagine di Cristo sulla croce; ma non mancavano anche *assemblage* di tutti i tipi, pronti a testimoniare un uso disinvolto dell'oggetto — chiaramente di ascendenza *schwittersiana*, stando almeno all'impiego massiccio di *immondizia* — peraltro vistosamente in ritardo nell'emulazione di un equilibrio plastico-pittorico tratto direttamente dal fronte New Dada/Nouveau realisme.

L'elemento che autorizza a tirare in ballo questo episodio espositivo, in effetti, emerge durante l'inaugurazione, quando *i sette ribelli*¹¹² decisero coraggiosamente di affondare nella quotidianità di Odense, portando a spasso il crocifisso di Nash per le strade della Città. A ben guardare, in questo passaggio risiede la radicalità stessa delle loro scelte, quel ribaltamento concettuale che permise a questo gruppo di artisti di allargare realmente i confini delle pratiche estetiche situazioniste: raccolsero i loro contributi in mostra e decisero di portarli *in processione* per le strade. Certamente con l'obiettivo primario — forse non troppo brillante — di inscenare una sorta di *via crucis*, ma anche con l'intenzione sottesa di mostrarle al Pubblico non espressamente interessato, quello che difficilmente avrebbe visitato la mostra.

La scelta del Pubblico non è un dettaglio e certamente la discesa in strada non è da leggere come un caso, soprattutto alla luce della netta presa di distanza dall'atteggiamento elitario e verboso del gruppo parigino; questa attenzione nei confronti del Pubblico, invece, è il segnale che stavamo aspettando per mettere mano all'attrezzatura da laboratorio e sottoporre queste avvisaglie ad uno scrupoloso test genetico. In questo episodio, infatti, si consuma quello straordinario scarto concettuale su cui si basa la teoria dell'arte della contemporaneità e — in misura senz'altro più modesta — di questa ricerca: il passaggio da una dimensione artistica ad una di natura genuinamente estetica, nonché il trasferimento della valutazione del fatto artistico su un piano processuale. Accantonando — almeno per adesso — la corsa alla produzione oggettuale e, quindi, alla rappresentazione.

I protagonisti della Seconda Internazionale Situazionista (già Bauhaus Situazionista) dimostrano di voler dar séguito a quanto di più rivoluzionario risiedeva nella teoria situazionista della prima ora, ovvero di voler investire concretamente nelle possibilità offerte dalla *situazione costruita*. Spostandosi tra i marciapiedi della Città, alla ricerca di un Pubblico con cui interagire — e da cui magari aspettarsi una reazione — questi artisti dimostrano di voler recuperare il filo rosso che avvolge la nostra ricerca cromosomica, inserendosi a buon titolo nella lunga tradizione che abbiamo già visto

¹¹² J. De Jong, H. Strid, J. Jorgen Thorsen, G. Fazakerley, H. P. Zimmer, A. Elde, J. Nash.

nascere con le pratiche dadaiste. Non solo, perché questo primo timido tentativo di appropriarsi dello spazio urbano per trasformarlo in un terreno di discussione sociale costituisce di fatto la falsariga cui si atterranno, uno ad uno, la gran parte degli artisti che occuperanno la seconda parte di questa trattazione; quelli che per ragioni di natura generazionale dimostreranno di possedere quella marcia in più che, a livello genetico, si potrà presto definire *dominante*.

Per adesso sarà bene addentrarsi nelle attività più convincenti di questa Seconda Internazionale, per verificarne le potenzialità e cominciare ad isolare i campioni cromosomici che serviranno ad imbastire gli snodi successivi. Messa a fuoco la disponibilità del Pubblico con *Seven Rebel*, più avanti nel corso dello stesso anno, gli artisti di stanza a Drakabygget si dedicheranno alla loro seconda, fortunata mostra. Senz'altro la più incisiva nel tentativo di coniugare i rinnovati obiettivi estetici di questa inedita versione del Situazionismo.

CO-RITUS verrà allestita nel dicembre del 1962 negli spazi della Galleria Jensen di Copenaghen, destando non poca curiosità tra gli abitanti della zona. «La mostra era notevole per il fatto che all'apertura le pareti erano completamente sgombre. Sul pavimento (...) c'erano pile di materiali - pittura, matite, colla, legno, chiodi e carta - che potevano essere usate per la costruzione di *collage*»¹¹³: nel giro di qualche giorno si sarebbe trasformata in una grande installazione percorribile e modificabile di volta in volta dal fruitore che, autorizzato a intervenire sulle superfici, poteva decidere se aggiungere o ricollocare il materiale di recupero messo a sua disposizione; inoltre ai visitatori era concesso portare via un pezzo del lavoro che avevano contribuito a realizzare, partecipando così alla riformulazione dell'intero progetto espositivo. A partire dal suo aspetto.

Basterebbe questa sfumatura di natura concettuale a far riflettere sulla presunta parentela di questo episodio con l'ampia compagine di operazioni relazionali che descriverà Bourriaud in relazione agli anni '90; anche *CO-RITUS*, infatti, permetteva al visitatore il completamento di un'esperienza, lasciando aperti i confini di significato dell'intera mostra. L'ingresso di ciascun visitatore, inoltre, poteva rinegoziarne il senso generale, rivedendolo e correggendolo sulla base dell'ennesimo intervento esterno. È esattamente questo il confine non troppo sottile tra interazione e collaborazione: l'una prevede un contatto con l'opera d'arte che si esaurisce nel limitato spazio fisico della manipolazione, l'altra che il visitatore — ma anche il passante, come si è visto nei contesti

¹¹³ J. Sellem, *The movement for a Scandinavian Bauhaus Situationist. A Chronology*, in «Lund Art Press», vol. 2, n. 3, 1992, riportato in H. Slater, *Op. cit.*, 2001, p. 16.

urbani — si metta in gioco partecipando concettualmente alla definizione della mostra che sta visitando. La singolarità dell'evento di Copenaghen risiede proprio nella capacità di contemperare queste due possibilità, offrendole sia al visitatore, rappresentante di un Pubblico quantomeno interessato, che al passante, campione di una lontananza fisica dal mondo dell'arte il cui recupero appare doveroso in virtù di una verginità estetica da plasmare, magari su rinnovate basi sociali. Ciò che non era riuscito alla *mancata* mostra dello Stedelijk, dunque, diventerà il punto di forza di questa fortunata esperienza danese.

Il risultato di questa apertura agli abitanti di Copenaghen fu un immenso collage polimaterico, dai contorni talmente incontenibili da riuscire — in pochi giorni — ad invadere l'esterno della galleria e lo spazio antistante: una barriera di ciarpame e materiali pittorici destinata a destabilizzare il passante su scala cittadina, turbandone i percorsi quotidiani. Esattamente come facevano più o meno contemporaneamente le installazioni di Christo (1938) in Rue Visconti a Parigi in *Muro di barili di petrolio* (1962) e le azioni di Michelangelo Pistoletto (1933) a Torino con *Mappamondo-Azione* (1966-1968), entrambe brillanti esempi di un modo di invadere esteticamente la quotidianità che farà scuola. Liberi dai lacci politici — leggi *dai francesi* — questa seconda generazione di artisti situazionisti, dunque, sembra adeguarsi ad una tendenza estetica generalizzata, frutto dell'esigenza condivisa di attivare il Pubblico promuovendolo a protagonista. Nota a margine: a conferma che non siamo di fronte all'ennesima *coincidenza astrale*, basti ricordare che durante l'estate dello stesso 1962 a Wiesbaden si svolse il primo festival Fluxus, detonatore per eccellenza di un modo esperienziale di fruire l'arte (anche per le strade).

Riprendiamo dal titolo. C'è chi ha letto nel nome *CO-RITUS* la fusione di due parole appartenenti ad aree semantiche addirittura opposte e apparentemente inconciliabili: *coitus* e *ritus*¹¹⁴. Da un lato, la sfera libidica che rimanda all'energia liberatoria iscritta nel DNA artistico del gruppo scandinavo e di molte avanguardie; dall'altra l'ammiccamento concettuale alla possibilità di *ritualizzare* la partecipazione del pubblico, per renderlo protagonista di un'operazione estetica dai contorni addirittura cerimoniali. Ecco, stando alla lettura corale che si sta imbastendo intorno a quest'argomento, anziché indugiare sulle pur valide vie della libido, sembrerebbe più credibile insistere sulla lettura collaborativa di questa mostra e del suo titolo, convincendoci a leggere in quel prefisso la traccia evidente di una impostazione decisamente partecipativa. Certamente il tono risulta provocatorio e autocelebrativo, rigorosamente in stile situazionista; emerge però una

¹¹⁴ J. Jakobsen, 'The artistic revolution: on the situationists, gangsters and falsifiers from Drakabygget' in M. Bolt Rasmussen- J. Jakobsen, *Op. cit.*, 2011, p. 260.

determinazione collettiva talmente irruente da riuscire a contagiare gli abitanti del quartiere.

«Oggi vi invito: facciamo della città un raggianti laboratorio per una nuova arte»¹¹⁵: così Jens Jørgen Thorsen (1932) annunciava l'avvento di una nuova fase per l'arte, una fase comunicativa in cui usare lo spazio urbano in maniera ludica e attiva, cancellando dal panorama artistico lo spettatore per fare posto all'avvento di un Pubblico consapevole e collaborativo, finalmente in grado di influire sulla riuscita di qualsiasi operazione estetica che lo contempra. Quando artisti e cittadini si uniscono, infatti, succede che si possa ragionare in termini estetici per applicarli alla realizzazione di un'azione candidata ad acquisire un valore anche sociale; a tempo debito si chiariranno le dinamiche e gli esempi più convincenti di tali collaborazioni, andandoli a scovare direttamente nei *bassifondi* di New York City. Perché questo avvenga, però, è necessario superare il giro di boa dei primi anni '60, per attestarsi su un terreno che è già talmente maturo — e *geneticamente dominante* — da riuscire nel complicato equilibrio tra obiettivi estetici e politici.

Nei pressi della galleria Jensen dove si svolgeva CO-RITUS, era collocato un muro di recinzione assolutamente indigesto agli abitanti della zona; da qui la richiesta da parte del Pubblico di non limitarsi a cambiare la percezione della galleria ma di attivarsi per traslocare lo spirito di partecipazione e creatività pervasiva anche su quella superficie spoglia¹¹⁶. Nash, Strid e Thorsen, dunque, armati di vernice si misero all'opera riempiendo il muro che correva per 300 metri attorno alla proprietà di un editore locale di scritte e motti, eloquenti nel raccontare l'ansia di relazione di quella che a queste date era già diventata la Seconda Internazionale Situazionista: «Il mondo circostante e ogni mezzo di comunicazione deve restare aperto alla creatività vissuta come gioco!»; «CO-RITUS: Dimostrazione in favore degli artisti e della conquista della città come laboratorio permanente» confermano in effetti un approccio alla Città che non sarebbe azzardato definire socio-relazionale in virtù della volontà di coinvolgimento diretto del Pubblico — stavolta su base concettuale, non più manipolativa come all'interno della galleria — e di un uso disinvolto degli spazi esterni alla mostra, colmi di quelli che si è già definiti ready-made urbani. Questa seconda generazione di artisti situazionisti, infatti, si dimostra pronta a seguire il solco tracciato dalle esperienze Dada per le strade di Parigi, rivolgendo la sua attenzione allo spazio urbano quale generatore di *situazioni* ed elementi su cui poter agire

¹¹⁵ J. J. Thorsen, 'The communicative phase in art. An essay on the death of anti-art', in *Situationist i Konsten. An anthology of documents*, Bauhaus Situationist, 1966 (numerazione pagine assente).

¹¹⁶ M. Bolt Rasmussen- J. Jakobsen, *Op. cit.*, 2011, p. 267.

per attirare l'attenzione del Pubblico: non più maratone notturne ma progetti metodici di rivoluzioni estetiche, da verificare ed attivare anzitutto su base sociale.

A ben vedere, Nash e compagni non usano il muro come fosse un'immensa tela su cui dar sfogo alla loro formazione pittorica, ma lo prendono per quello che è: una superficie non rifinita, di proprietà privata, campione indiscusso di bruttezza metropolitana, per giunta mal sopportata dai residenti. Tutti elementi di riflessione di un'attualità *sconcertante* se riportata brevemente alle costanti polemiche nei confronti di *writers* e *street artists* che fanno esattamente lo stesso (spesso di notte, come piaceva ai situazionisti) per le strade della grandi città contemporanee; con la differenza che qui i residenti non lamentano la *firma* indesiderata di qualche grafomane notturno, al contrario ne incitano l'intervento, investendo di fiducia artistica — e politica — i fautori di CO-RITUS.

Del resto, sin dai tempi di Brassai (1899) e della sua *arte bastarda*, le strade continuavano ad essere vissute come il luogo adeguato in cui verificare il deflagrare della vita per tradurlo, poi, con segni veloci su ogni arredo urbano disponibile. Per continuare in questa direzione, l'artista non può fare a meno di ritrovarsi costantemente in orbita nella Città, manifestando un sentimento di incompletezza e di precarietà che trova conferma in un'appropriazione solo *temporanea* dello spazio pubblico e dei suoi muri¹¹⁷: sintomi di quel regime di *nomadicità* che sembra sostanziare davvero la produzione estetica dell'epoca contemporanea.

Riprendendo il filo sociale di questa ultima impresa collettiva, è opportuno riflettere ulteriormente sull'importanza di questo evento per gli sviluppi futuri di quelle che vanno definite sin da subito *arte partecipativa* e *arte pubblica*; certo, entrambe sono etichette che apparterranno alla storia dell'arte soltanto a partire dagli anni '70, imbevute come sono di sostanza socio-politica, ma nell'opportunità situazionista di agire per procura del Pubblico su scala urbana ci sono già tutte le motivazioni alla base di questa ampia compagine di interventi di là da venire. Primo: la scelta spontanea di lavorare all'esterno della galleria, nello spazio urbano, riconosciuto come ambiente autenticamente pubblico e per questo aperto a manipolazioni e stimoli di ogni tipo; esso per statuto risponde ad esigenze funzionali della collettività e per questa ragione si presta a rappresentarne anche istanze che, travestite da operazioni estetiche, mirano a ristabilire equilibri sociali. Vale la pena anticipare come le scritte sul muro volute dagli artisti di CO-RITUS funzionino esattamente come il progetto *Da zi baos* (1982) che il collettivo newyorkese Group Material — di cui ci sarà ampiamente modo di approfondire il peso nella seconda parte di questa ricerca —

¹¹⁷ A. Mubi Brighenti, 'A territory of graffiti writing', in C. Musso, F. Naldi, *Frontier. The line of style*, Damiani, Bologna, 2013, p. 52.

realizzerà a distanza di qualche decennio in Union Square. Anche qui si tratterà di un'azione collettiva sul muro di recinzione di un edificio abbandonato, anche qui si registrerà la necessità di interpretare il pensiero degli abitanti del quartiere, soprattutto persisterà la stessa urgenza di delegare al Pubblico il significato stesso dell'agire estetico. Come conferma, del resto, la scelta di affidare le proprie idee al formato *dazebao* e ad affermazioni di questo tipo: «Anche se è apparentemente semplice e divertente, siamo stanchi di stare a guardare. Vogliamo fare qualcosa. Vogliamo creare la nostra cultura, invece di comprarla»¹¹⁸. O di *guardarla*, direbbe Debord. Secondo: la volontà di interpretare il pensiero del Pubblico e di costituirsi strumento estetico per offrire un'opportunità di discussione sociale. Il caso del muro *indigesto* di Copenaghen è in tal senso emblematico perché si presta a diventare un'occasione di connessione tra gli stessi abitanti del quartiere.

Per formalizzare questo e gli altri interventi che la Seconda Internazionale collezionerà, Jens Jørgen Thorsen darà alle stampe nel 1966 il già citato manifesto divenuto noto semplicemente con il titolo "La fase comunicativa in arte"¹¹⁹. A scanso di equivoci, non si tratta dell'ennesimo testo critico sulla *morte dell'arte* ma sulla ben più succosa scomparsa dello spettatore e, con lui, dell'arte tradizionale; a prima vista, nulla di nuovo rispetto a quanto detto fino a qui. Se non fosse che coerentemente ai nostri obiettivi originari non possiamo esimerci dal rilevare ciascuna delle occasioni in cui Pubblico e Città compaiono insieme: tra queste righe, infatti, si certifica ulteriormente la staffetta in atto tra spettatore e *partecipatore* e si insiste sull'opportunità che l'artista ceda il passo all'*urbanista dello spazio sociale*¹²⁰. Tutte potenzialità già intuite dalla prima IS e poi formalizzate da CO-RITUS nel 1962.

1. 9 Happening o *Anti-happening*: le due facce della *situazione*

Per proseguire nell'indagine sulle forze scandinave del Situazionismo è necessario fare un passo indietro per avere una visuale più ampia e abbracciare con lo sguardo un numero maggiore di fenomeni. Tenendo sempre presente il filtro genetico che ci guida in questa disamina e soffermando la nostra attenzione soltanto dove vedremo coesistere

¹¹⁸ J. Ault, *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*, Four Corners Books, London, 2010, p. 62.

¹¹⁹ J. J. Thorsen, *Op. cit.*, 1966, numerazione pagine assente.

¹²⁰ *Ibidem*.

Pubblico e Città; a ulteriore dimostrazione di come nel passaggio dagli anni '50 ai '60 si consumino episodi cruciali per la definizione della *partecipazione* del '900.

Mentre nel vecchio continente si dipanano le esperienze che puntellano il passaggio dalla pratica pittorica a quella performativa, negli Stati Uniti si allenano alla fama artisti apparentemente mossi dagli stessi obiettivi, nonché dalla voglia di raccogliere l'autorevole eredità dell'Espressionismo astratto per superarlo, affondando definitivamente nell'ambiente. È precisamente con questo obiettivo che Allan Kaprow (1927) comincerà a dedicarsi ai suoi *Rearrangeable Panels* (1957-1959). Tra il '58 e il '59 John Cage (1912) teneva le sue lezioni alla New School for Social Research e tra le tante personalità a venire segnate da quest'esperienza figurerà proprio Kaprow, già aperto ad accogliere il suo insegnamento e intravedere in quelle pratiche estetiche — costruite contemplando anche lo scorrere del tempo e, quindi, della musica — la necessità di coinvolgere il Pubblico. Come è giusto che sia, però, l'immaginario di questo giovane studente è ancora abitato in maniera ingombrante dalla lezione dell'*Action Painting* di Jackson Pollock (1912), nonché rapito dalla forza visiva dei *Combine Painting* di Bob Rauschenberg (1925), dunque impiegherà ancora qualche anno prima di imboccare il percorso indicatogli con carisma da Cage.

Nel frattempo Kaprow saprà fare tesoro di questa fase di transizione, attingendo da ognuno dei suoi maestri reali o putativi degli aspetti che, fermentando, sostanzieranno i più riusciti dei suoi *happening*; di Pollock, ad esempio, non ricalca soltanto la passione pittorica e la progressiva scomparsa della rappresentazione, ma fa sua anche la potente energia liberatoria insita in quei grovigli di pittura su scala bidimensionale. Tuttavia è da Rauschenberg che provengono le suggestioni più incisive, perché è nei suoi *assemblage* che Kaprow indovinerà le infinite potenzialità dell'ambiente. Il *famoso* testa a testa tra *alleggerimento e appesantimento*¹²¹ che aveva visto dominare le pratiche pittoriche di tutti gli artisti di cui si è passata in rassegna la carriera negli anni '50, per la prima volta sembra essere risolto, svanito nella sostanza bilanciata di *Broadcast* (1959), ad esempio. Questo, al contrario dei lavori precedenti — ancora impegnati a dimostrare l'animosità della componente pittorica — ingloba in maniera disinvolta anche due radio (e le loro rispettive programmazioni *gracchianti*)¹²²: certo, si tratta di oggetti, ready-made come altri, ma se considerati alla luce dell'imminente passaggio agli anni '60 e del conseguente

¹²¹ Questa suggestiva *fotografia* delle pratiche artistiche nel cuore degli anni '50 si deve a F. Fabbri, *Op. cit.* 2006, pp. 127- 140.

¹²² P. Schimmel, 'Only memory can carry it into the future: Kaprow's development from the Action-Collage to Happenings', in E. Meyer-Herman, A. Perchuk, *Kaprow. Art as Life*, Getty Research Institute, Los Angeles, 2008, p. 10.

stravolgimento di valori estetici che si appresta ad affermarsi, la loro presenza non può non essere letta come un attestato di *leggerezza*. Per di più autenticata dall'impiego di una tecnologia che è impalpabile per definizione.

Nota a margine: dove avevamo visto la compresenza di questi elementi, la collaborazione di pittura e strumentazione radiofonica costruita a bella posta per attivare la partecipazione del Pubblico? Proprio nella *Caverna dell'Antimateria* (1959) che apriva i battenti più o meno contemporaneamente a Parigi. Con la differenza sostanziale che Pinot Gallizio costruisce alla Galleria Drouin un ambiente tridimensionale, calpestabile, vivibile, col fine ultimo di accogliere il visitatore in una rinnovata dimensione estetica e Robert Rauschenberg, invece, si limita a proporre una versione *prêt-à-porter*. Le frequenze e i segnali delle due radio, però, provano a colmare la distanza fisica tra il Pubblico e la superficie bidimensionale di *Broadcast*, supplendo alla mancanza di ogni possibilità di interazione pratica. Lo si è detto, quello dell'artista americano, per quanto in bilico tra due mondi, resta un *quadro*, qualcosa di cui fruire alla dovuta distanza; la prova ambientale di Gallizio — di cui si è già abbondantemente provveduto a definire i meriti — dimostra invece la lucidità estetica di anticipare i tempi, proponendo un uso della pittura autenticamente interattiva.

Tornando agli Stati Uniti, sarà bene accodarsi nuovamente alla parabola ascendente di Allan Kaprow, ammettendo sin da subito che già nel corso di questo 1959 l'ammirazione per i *Combines* di Rauschenberg sfocia nella realizzazione dei *Rearrangeable Panels*. A guardarli sembrerebbero un'evoluzione tridimensionale degli *assemblage* New Dada e certamente la coesistenza di oggetti e pittura rimanda a quelle esperienze, tuttavia non è alla loro composizione che è necessario guardare per riscontrare gli elementi utili al nostro percorso socio-relazionale. Più interessante riflettere sulla loro destinazione d'uso: si trattava di nove pannelli alti più di due metri e ricoperti dei soliti materiali di scarto, pittura, collage e oggetti — in questo caso, anche di una distesa di mele di plastica — privi di un ordine preciso; anzi, il Pubblico non era soltanto incoraggiato a girarvi attorno per guadagnare una nuova visuale, ma ad agire, cambiando la loro posizione a piacimento. *Ri-arrangiando* all'infinito queste *stèle* moderne, issate a ricordare la crucialità della *partecipazione* nel compimento del loro significato.

Lavorando su questi pannelli, Kaprow porta a compimento la raccolta degli strumenti che gli permetterà di immergersi nell'ambiente coi suoi happening, ricalcando inconsapevolmente i successivi passi espositivi della Seconda Internazionale Situazionista: basti ricordare brevemente le possibilità di manipolazione previste anche dalla mostra CO-RITUS. Da questo momento in poi, non sarà più necessario invogliare al

coinvolgimento, basterà immergere il Pubblico in un ambiente pieno di sollecitazioni e fare in modo che si inneschi l'azione: «Semplicemente riempio del tutto la galleria, in modo tale che aprendo la porta ci si trovava immersi in un Ambiente. (...) Mi sono reso conto che, in questo modo, ogni visitatore diventava subito parte di quella situazione. Per questo gli ho dato delle cose da fare, come muovere qualcosa o accendere e spegnere qualcos'altro. Tra il 1957 e il 1958 queste esperienze mi hanno suggerito un approccio di maggiore "responsabilità" nei confronti del visitatore, così gli ho offerto sempre più azioni da compiere, fino a quando il tutto si è trasformato in uno happening»¹²³.

18 Happenings in 6 parts (1959) è senza dubbio il lavoro più noto di Kaprow ma anche il più *controverso*, perlomeno dal nostro punto di vista di *ricercatori genetici*; è bene sottolineare come quest'intuizione di Kaprow cambierà la storia delle pratiche processuali e performative, ma è altrettanto opportuno fare delle precisazioni per chiarire il suo ruolo nell'ideale percorso evolutivo che stiamo seguendo, sui passi di una relazionalità imbevuta di sostanza sociale. Memori della generosa lezione di Cage, questi diciotto happening erano pensati come la giustapposizione di una serie di eventi distribuiti nello spazio e nel tempo; certamente il Pubblico faceva parte del *pacchetto*, ma gli era stato attribuito un doppio ruolo: alcuni sedevano in un angolo su un gruppo di sedie predisposte, altri, accuratamente selezionati da Kaprow, eseguivano le azioni da lui preordinate. Ad un segnale convenzionale, tutti i presenti dovevano cambiare scenario ed evento¹²⁴: il Pubblico, dunque, rimaneva almeno in parte spettatore e anche coloro che partecipavano venivano guidati pedissequamente dalle istruzioni di Kaprow.

Detto questo, è bene non confondere le idee e tenere separate le due possibilità di *essere* Pubblico in questo frangente storico; fino a qui, infatti, non siamo affatto ad una reale *partecipazione*, bensì ad un genere di interazione che basa la sua buona riuscita sull'intervento fisico di un visitatore che non si muove spontaneamente e, perciò, non può apportare il quoziente di novità e personalizzazione che si richiede alla *relazionalità*. Per non parlare della totale mancanza di un orizzonte sociale. In fin dei conti, in questo primo happening di Allan Kaprow è come se i visitatori si costituissero come un'estensione fisica della *vecchia* opera d'arte oggettuale: nell'ottica dell'espansione spazio-temporale dell'operazione estetica, non sarebbe fuorviante, infatti, pensare a questo Pubblico come ad una platea di spettatori — coinvolti nell'azione non più di un pubblico teatrale — o,

¹²³ A. Kaprow, 'A statement', in M. Kirby, *Happenings: an illustrated anthology*, E. P. Dutton, New York, 1965 riportato in E. Meyer-Herman, A. Perchuk, *Op. cit.*, 2008, p. 11.

¹²⁴ J. Erikson, 'The Spectacle of the Anti-spectacle: Happenings and the Situationist International' in, «Discourse», vol. 14, Spring, 1992, p. 39.

peggio, come ad *oggetti*, elementi intercambiabili previsti dalla scenografia e manipolati dalla scaletta degli eventi.

Saranno proprio queste le considerazioni che, come si vedrà, spingeranno i componenti della Seconda IS a parlare di *Anti-happening*, lamentando — non senza fanatismo — l'impiego indifferenziato di oggetti e persone; tra gli scettici, poi, il posto d'onore spetta senz'altro a John Cage, agitatore degli animi che lo avevano visto insegnare a New York nei due anni immediatamente precedenti all'*exploit* di Kaprow. Convinto sostenitore del ruolo del caso nella buona riuscita di ogni azione estetica, si dimostra critico nei confronti del tentativo pedante di preordinare azioni e, soprattutto, *reazioni*: il compito dell'artista risiede nella capacità di spiazzare il Pubblico, non certo di trattarlo come i «pezzi di una scacchiera gigante», dice Cage senza giri di parole¹²⁵.

Mettendo temporaneamente da parte critiche e interrogativi, ci si accoglierà presto di come gli equilibri in seno alla progettazione dei suoi happening stiano già cambiando perché la bilancia delle sue intenzioni comincerà a pendere in maniera sempre più evidente per l'*ambiente* che, variando di continuo e affrancandosi dall'asfissiante legame con la galleria, comincerà ad assumere un ruolo trainante sui significati prossimi delle sue azioni. Superata la soglia degli anni '60, infatti, le mele profumate che Kaprow aveva applicato con precisione sui suoi *Rearrangeable Panels*, torneranno in auge e si trasformeranno in protagoniste in *Apple Shrine* (1960). Già il titolo lascerebbe intendere un'atmosfera diversa dal solito, eppure siamo ancora all'interno di una galleria; non una qualsiasi, ma quella che si trovava nel seminterrato della rivoluzionaria Judson Memorial Church di New York, con tanto di altare annesso¹²⁶. Per questo nuovo ambiente, Kaprow agisce sulle sue dimensioni costruendo un labirinto affastellato di oggetti e materiali di ogni tipo (spesso deperibili) che doveva condurre il suo Pubblico alla scoperta di un nuovo modo di visitare una mostra, vivendone la *sacralità*. Se l'artista aveva scelto proprio le mele per mettere alla prova il Pubblico — facendogli cessare il ruolo di spettatore che aveva avuto in *18 happenings* — infatti, era per sfruttare al meglio quella sovrapposizione simbolica esistente nell'immaginario collettivo attorno al significato — rigorosamente mondano — di *tentazione*; se colta, la mela assicurava il compimento di un peccato originale, citato per indicare la ben più *grave* e comune trasgressione da consumarsi nel mondo dell'arte, di solito esemplificato con autorità dal tipico avvertimento da museo: *SI PREGA DI NON TOCCARE*.

¹²⁵ J. Kelley, *Childsplay. The art of Allan Kaprow*, University of California Press, Berkley, 2004, p. 41.

¹²⁶ Nel 1960 Kaprow venne ingaggiato dal reverendo Howard Moody per occuparsi della galleria d'arte annessa alla sua chiesa di New York. E. Meyer-Herman, A. Perchuk, *Op. cit.*, 2008, p. 17.

In questo labirinto intriso di ritualità, al contrario, il Pubblico era finalmente invitato a toccare, perfino a cambiare la disposizione iniziale, magari mangiando una delle mele che era facile trovare lungo il percorso: tutti elementi che rimandano nuovamente alla *cerimonialità* partecipata contenuta in CO-RITUS e iperbolicamente alle prove relazionali che hanno ufficialmente sede negli '90.

Andando per ordine, non si potrà evitare di notare la sovrapposizione formale, la comunione di intenti (nel coinvolgimento diretto del Pubblico), perfino l'utilizzo degli stessi materiali in questo labirinto di Kaprow e in quello voluto a Copenaghen dalla Seconda IS; entrambi, peraltro, hanno sede in una galleria e sono figli della volontà della medesima generazione. Ciò che colpisce, tuttavia, è l'incredibile coincidenza concettuale tra *Apple Shrine* (1960) e il celebre *Placebo* (1991) dell'artista di origini portoricane Felix González-Torres (1957). È bene avvertire che mettendo insieme due mondi così diversi non si vuole in alcun modo compiere accostamenti tanto arditi, quanto superficiali; al contrario — lo si è premesso altrove — il nostro metodo di indagine si avvale di affondi veloci e *chirurgici* nella sostanza dei fatti artistici al fine di cogliere somiglianze *biologiche* e rintracciarne i percorsi genetici. Se si mettono a confronto orizzonti così lontani anche da un punto di vista cronologico, infatti, è per sottolineare come la parabola della relazionalità del '900 abbia radici profonde e fiorisca sempre alla presenza di un Pubblico.

Sia *Apple Shrine* che *Placebo* richiedono una manipolazione e in entrambi i casi l'intervento esterno produce tendenzialmente un effetto tangibile anche sul piano concettuale; i due lavori, inoltre, risentono dell'influenza dei rispettivi contesti — leggi *ambienti* — in maniera molto diversa e questo incide notevolmente sulla lettura del grado di interazione che riescono ad instaurare col Pubblico, ma entrambi dimostrano inequivocabilmente la volontà di voler delegare al visitatore un compito di notevole responsabilità: la costruzione di significato finale dell'opera. Lo mettono di fronte a una sollecitazione, aspettano di verificarne le reazioni e prendono atto dell'eventuale deriva concettuale e fisica su cui la loro installazione si assesterà, per consegnarla poi al fruitore successivo. L'obiettivo della relazionalità, in fondo, è proprio questo: demandare al Pubblico l'importante ruolo di destinatario e al contempo di *divulgatore* dell'opera d'arte, consegnandogli il timone concettuale dell'azione estetica.

Da diverse pagine ormai siamo stati abituati a confrontarci con questo concetto, a familiarizzare con le differenze tra interazione e *relazione*, a soppesare il grado di coinvolgimento fisico e mentale del Pubblico quale reale protagonista del fatto artistico. Mettendo a confronto, anche solo brevemente, *Apple Shrine* e *Placebo*, però, arriviamo direttamente al nocciolo della questione, l'accostamento *brutale* di due mondi; in breve, le

due vie con cui gli artisti hanno deciso nel tempo di relazionarsi al Pubblico in epoca contemporanea: da un lato il coinvolgimento fisico volto ad innescare una manipolazione — e con essa un ampio orizzonte sinestetico — che ambisce a mostrare al visitatore modi diversi di intendere il quotidiano (anche spiazzandolo su un terreno percettivo, se necessario); dall'altro, la volontà di coinvolgerlo su un piano emotivo e cerebrale, dividendo con lui il significato ultimo e la responsabilità formale dell'opera d'arte.

A qualcuno apparirà come un'estrema semplificazione, a guardar bene, invece, non si farà fatica ad ammettere che queste due visioni estetiche sostanziano longitudinalmente tutto il corso del '900, peraltro marcando qui e là, l'insorgenza genetica del cromosoma socio-relazionale che cerchiamo. Tuttavia, perché questa situazione si manifesti con piena dominanza non basta che ci sia un Pubblico da *conquistare*, ma diventa cruciale il ruolo della Città: lo si è detto, sono le potenzialità dell'ambiente urbano a fornire le risorse concettuali da reimpiegare con finalità sociali; è l'affrancamento dal *lascito* oggettuale ad autenticare la buona riuscita delle pratiche processuali e, più avanti, di quelle autenticamente *partecipative*. Per queste ragioni, fatto tesoro di *Apple Shrine* e del suo variegato pacchetto evocativo, è il caso di ammettere come a queste date la recessività non possa dirsi ancora conclusa: la gran parte delle circostanze a favore compaiono già, la Città, invece, latita e con essa la dose di socialità che ribalterebbe definitivamente la situazione lasciando campo libero ad una possibile *dominanza*. In breve, siamo ancora in una fase di passaggio in cui non tutti i protagonisti sono messi a fuoco e necessitano di qualche anno ancora per riconoscere l'ambiente adeguato al loro manifestarsi.

E infatti i successivi lavori di Kaprow cercano di fare ambiente, guadagnando magari qualche metro quadro di libertà in più rispetto all'angusto spazio espositivo, ma restano rigorosamente ingabbiati in un perimetro architettonico, senza nemmeno trovare sbocco sui marciapiedi, come invece sapranno fare Jørgen Nash & co. conquistando strade e muri di Copenaghen. *Yards*, del 1961, costituisce senz'altro un passo importante in questa direzione, un robusto *anello evolutivo* rispetto alle sequenze eventiche e alla partecipazione manierata del primo happening del 1959. Si trattava di un intervento che Kaprow era stato chiamato a realizzare per la mostra collettiva '*Environment, Situations, Spaces*' voluta da Martha Jackson per la sua galleria di New York, sempre più consapevole della progressiva evoluzione dell'opera d'arte in «situazione, azione, ambiente o evento»¹²⁷; questa volta nessun visitatore era stato istruito e nessuno angolo era stato allestito per accogliere il Pubblico, anzi lo spazio previsto era il cortile interno

¹²⁷ J. Kelley, *Op. cit.*, 2004, p. 58.

della galleria, talmente ingombro da renderne *avventurosa* la fruizione. *Yards* era costituito da una montagna di copertoni di ogni dimensione, ammassati a bella posta per sfidare il Pubblico alla sua *scalata* e permettergli una regressione infantile ad un'attività meramente ludica: gomme e copertoni, infatti, potevano essere spostati, usati come elementi da costruzione e ovviamente sfidati ad una *gara* di equilibrio.

Dello stesso tenore ma priva di altrettanta *verve* performativa è la mostra *Words* del 1962 presso la Smolin Gallery; è in questa occasione che il percorso di Kaprow sembra allinearsi concretamente a quello dei situazionisti nel tentativo di coinvolgere finalmente il Pubblico su quel terreno *relazionale* di cui si è ampiamente discusso. Qui, il coinvolgimento non è più solo manipolatorio ma è addizionato di una partecipazione concettuale che permette al Pubblico di pronunciarsi e di intervenire sulla forma e, quindi, sul significato stesso della mostra; come da consuetudine ormai, lo spazio espositivo era stato completamente riempito, questa volta da teli e strisce di carta che in orizzontale e in verticale svolgevano parole tratte da libri, riviste, perfino dall'elenco del telefono¹²⁸. Alcuni dovevano essere srotolati per mostrare il loro contenuto, altri erano fatti in modo da poter essere uniti per formare nuovi significati. Il Pubblico all'ingresso veniva munito di forbici, carta, graffette e tutto il necessario per intervenire lasciando un segno o, appunto, costruire una *parola*. Immane, poi, radio e registratori di *rauschenberghiana* memoria, posizionati in punti strategici per diffondere brani in prosa, ma anche sospiri e sussurri. Il tutto con la ferma intenzione di spogliare la parola di quella dimensione auratica che le aveva conferito nel tempo la letteratura e reificarla, rendendola un ulteriore strumento ludico di cui servirsi nella quotidiana tensione arte-vita.

Evidenti le sovrapposizioni visive con la mostra CO-RITUS che si svolgeva più o meno contemporaneamente dall'altro lato dell'oceano; lampante la mancanza di un'attitudine altrettanto concreta nel saper trasformare la naturale tensione a *fare ambiente* in una seria volontà di *conquistarlo*. Fino a questo momento, infatti, Kaprow trascina i termini operativi della sua proposta estetica su un piano processuale e performativo, permettendo al suo Pubblico di permeare esclusivamente l'ormai consueto spazio della galleria. A ben guardare, nei prossimi anni dimostrerà di saper fare molto di più per traslocare all'esterno, come confermerebbero *Tree* e *Out*, entrambi del 1963.

Pur essendo i primi happening pensati per un contesto non espositivo — perciò più esposti ad una quantità maggiore di variabili — in entrambi è possibile riconoscere i tratti di *teatralità* che avevano già fatto storcere il naso a Cage e alla Seconda Internazionale

¹²⁸ J. Kelley, *Op. cit.*, 2004, p. 89.

situazionista. *Tree*, ad esempio, era pensato come la ricostruzione di una battaglia di fantasia da consumarsi tra balle di fieno e frutteti nella fattoria di George Segal¹²⁹; architettato nei dettagli, con tanto di assegnazioni di ruoli, colpi di scena musicali e impiego di automobili fiammanti come *deus ex machina* rubate alla nascente Pop Art. Si trattava in fin dei conti di una movimentata *pièce* teatrale all'aperto in cui davvero poco spazio era lasciato all'intervento del Pubblico, ancora una volta retrocesso al misero ruolo di spettatore.

Diverso il caso di *Out* (1963); pensato come personale contributo di Kaprow all' 'International Arts Festival' di Edimburgo, si discostava davvero da tutte le esperienze di interazione cui si era cimentato negli anni passati. Per uscire dall'edificio in cui si svolgeva il ciclo di conferenze a cui l'artista americano era invitato a parlare, i partecipanti si trovavano improvvisamente costretti a raccogliere la sfida, superando il percorso a ostacoli predisposto nel cortile interno. Certo, non era altro che un sentiero di copertoni ammassati in maniera tale da coinvolgere il Pubblico in un gioco di abilità infantile — peraltro molto simile nella sostanza a *Yards* (1961) — ma pur sempre valido nel permettergli di riscoprire le potenzialità nascoste negli oggetti quotidiani. Nonostante le sempre più convincenti qualità estetiche di queste *situazioni costruite*, si è ben lontani dal richiedere a quegli avventori lo sforzo anche mentale di partecipare alla formulazione stessa dell'happening: stando così le cose, a questo Pubblico saremmo addirittura tentati di revocare la lettera maiuscola da protagonista, per via dell'incapacità di deviare dai compiti che gli sono stati assegnati. Kaprow, in breve, nonostante i prestigiosi sforzi non permette a questo Pubblico di intestarsi un ruolo diverso, di attivare quel fondamentale scarto concettuale che gli consentirebbe di deporre l'interazione in favore di una ben più cerebrale relazionalità.

Riportando tutte queste esperienze al filo delle diverse riflessioni che stiamo conducendo attorno alle possibilità della *partecipazione*, è innegabile come quello di Kaprow sia un percorso corposo e costellato di intuizioni che cambieranno la storia delle pratiche performative. Mettendo mano agli strumenti da laboratorio, però, risulta evidente come ciascuno degli episodi espositivi analizzati fin qui restino vistosamente esclusi dalla possibilità di figurare tra le tappe *dominanti* del nostro percorso genetico, incapaci di snocciolare la completezza del corredo genetico richiesta. Il Pubblico compare in pompa magna e sembra ottenere un'attenzione sempre crescente, tuttavia ciò che latita è la Città e con essa tutti i suoi apparati. Lo si sarà compreso, l'ambiente urbano non è rilevante

¹²⁹ Ibidem.

soltanto perché ricco di spunti di invenzione estetica ma in quanto detonatore per eccellenza di esperienze e riflessioni di natura sociale; venendo meno la quotidianità dello scambio cittadino, la *pluri-praticata* possibilità di misurarla in passi, l'abitudine stessa a pensarla come contenitore di differenze e antagonismi sociali: in definitiva, si sfoltiscono vistosamente le possibilità di pensare agli happening di Allan Kaprow come prodromi diretti dell'ampia compagine di pratiche socio-relazionali di cui ci interessa sondare i contorni. Resta il fatto che le sue intuizioni hanno segnato nel profondo la storia del *comportamento* per la loro peculiare capacità di sintetizzare e coniugare alla perfezione la lezione di Pollock e quella di Cage; in breve, per aver saputo mettere a frutto i più preziosi insegnamenti della storia dell'arte statunitense.

Se originariamente si era deciso di scomodare Allan Kaprow, lo si era fatto anzitutto nel nome di una sovrapposizione operativa con le iniziative della Seconda Internazionale Situazionista, a dimostrazione di come le manifestazioni artistiche più indovinate e *leali* nei confronti del loro tempo dimostrino, presto o tardi, una corallità sorprendente. Mentre gli happening di Kaprow nel tempo hanno guadagnato un posto di rilievo nei *manuali*, il ruolo del Situazionismo e della Seconda IS in particolare è stato completamente estromesso nella ricostruzione di senso della storia delle pratiche partecipative. Nonostante il concetto di *situazione* sembri essere alla base della gran parte di esse.

Tornando alle vicissitudini espositive del gruppo scandinavo, sarà probabilmente utile spendere qualche riga in più sulla scelta di pronunciarsi contro gli *happening* che Kaprow, nel frattempo, portava avanti con successo dall'altro lato dell'oceano. Nel 1966 partecipando con una delle loro processioni in stile *Seven Rebels* (1962) al 'Carnevale di Lund', Jorgen Nash e tutto il gruppo di Drakabygget sdoganeranno il termine di *anti-happening*¹³⁰. Lo scetticismo che li muoveva risiedeva tutto nella volontà di controllo che Kaprow esercitava sui suoi eventi, per cui ogni cosa doveva essere preordinata e anche quando non tutte le variabili esterne potevano essere previste, era il Pubblico a dover essere *indirizzato*. «La responsabilità per la giusta esecuzione comunque rimane e qualcuno deve assumersela»¹³¹: questo *qualcuno* nell'orizzonte estetico di Kaprow è

¹³⁰ C. Magnus, H. Strid, J. Nash, H. Prem, J.J. Thorsen, *Situationister i Konsten*, 1966. Materiale depositato da Jacqueline De Jong presso l'omonimo archivio della Beinecke Library dell'Università di Yale, New Haven. Accesso nel gennaio del 2014.

¹³¹ A. Kaprow, *Untitled essay*, 1958. Riportato in J. Erikson, 'The spectacle of the anti-spectacle: happenings and the situationist international' in, «Discourse», vol. 14, Spring, 1992, p. 43.

senz'altro l'artista, l'unico in grado di prevedere e gestire le infinite potenzialità della sua azione estetica. Proprio questa premessa costituisce il principale nodo concettuale che la Seconda IS vorrebbe sciogliere definitivamente, sottolineando invece come le arti performative aprano incalcolabili possibilità per l'arte proprio perché in grado di conferire al Pubblico un ruolo attivo e *partecipe*, con cui eventualmente condividere la riuscita o il fallimento dell'operazione estetica in cui sono coinvolti. Ben venga, dunque, l'attivazione sensoriale proposta da Kaprow — in linea con decenni di esperimenti in seno alle Avanguardie storiche —, ma senza un adeguato coinvolgimento concettuale si rischia di continuare a interpellare il Pubblico come semplice platea. Se non addirittura a dirigerlo come se si trattasse di «un ammasso di oggetti in movimento»¹³².

Nash, Thorsen, Strid, Prem, e Magnus — già tutti fondatori del Bauhaus Imaginiste, di Drakabygget e, successivamente, della Seconda IS — non sono gli unici situazionisti ad essere in disaccordo con la condotta estetica dell'inventore dello happening. La loro intenzione, lo si è chiarito, era anzitutto quella di posizionare l'arte al centro di nuove connessioni sociali, da attivare rigorosamente su base estetica; chi invece insisteva su una lettura politica, radicalizzata peraltro da un'atmosfera resa sempre più elettrica dall'approssimarsi del '68, era il gruppo parigino.

Per Guy Debord, gli anni '60 sono un lungo periodo di incubazione dei pensieri rivoluzionari e delle riflessioni politiche che sostanzieranno le pagine della sua *Società dello spettacolo*; anche per questo l'accoglienza nei confronti di episodi estetici già severamente tacciati di teatralità non poteva che essere fredda, nonché irrigidita da una lettura politica che grida allo *scandalo* capitalista, a maggior ragione se proveniente da oltreoceano. La chiave della sua lettura è fondamentale dettata dal timore di scivolare nuovamente nel solco di un'arte dominata dagli oggetti, siano essi quadri o ready-made sottratti alla vita; al di là dell'esegesi teatrale che i commentatori hanno fatto dello happening di Kaprow, infatti, ciò che sembra irrigidire Debord è la possibilità che questa nuova pratica estetica si riveli *un cavallo di Troia performativo* per giustificare piuttosto il ritorno in forze dell'oggettualità tra i valori dominanti della teoria artistica degli anni '60. Timore fondato, stando al prossimo affermarsi di Andy Warhol e del suo racconto *popolare* della società americana tenuta in scacco dalle merci.

Il fatto che Parigi sembri concentrarsi esclusivamente sugli aspetti formali delle novità introdotte dallo happening di Kaprow — trascurando quasi del tutto il ruolo del Pubblico nella sua buona riuscita — è anzitutto da attribuire all'assetto solitario con cui

¹³² J. Erikson, *Op. cit.*, 1992, p. 42.

Debord si era figurato la *dérive* già a partire dalla sua ideazione: nelle scorribande notturne tra le vie della capitale francese, i situazionisti della prima ora, soli o in gruppo, si dedicavano *singolarmente* all'esperienza della Città e degli stati percettivi che gli si volevano concedere, senza accennare alla possibilità di condividerli con un Pubblico. L'Internazionale Situazionista di Debord, in soldoni, sembra porsi il problema dell'attivazione e del coinvolgimento del Pubblico soltanto in sede letteraria, quando si tratterà di denunciare la spettacolarizzazione di una società fin troppo consapevole della necessità di assuefare le coscienze.

Diverso l'approccio — non solo teorico, con l'annuncio dell'avvento di una *Fase comunicativa in arte* — della Seconda Internazionale Situazionista, come peraltro già dimostrato dalla struttura sempre più interattiva, in qualche caso addirittura partecipativa, delle proposte espositive scandinave: la loro avversione verso lo happening non è toccata dalla minaccia oggettuale, piuttosto resta critica verso il *noto* atteggiamento di controllo esercitato sul Pubblico; privato della possibilità di partecipare alla costruzione di senso dell'azione, infatti, sembra restare escluso anche dalla responsabilità finale delle operazioni estetiche di Kaprow.

D'altro canto, nella valutazione degli happening americani, ciò che resta assolutamente indigesto allo stomaco di Debord è proprio la presunzione di riuscire a dismettere ogni spettacolarizzazione, salvo poi presentarsi *de facto* come una forma alternativa di teatro¹³³: certamente sia happening, che situazione costruita — leggi derive urbane — giocano sulla riformulazione di eventi ed azioni estetiche idealmente sottratte al quotidiano, ma mentre il primo si limita a decontestualizzarle offrendole a visitatori consapevoli e già *informati* dall'ambiente artistico, la seconda agisce sul contesto urbano ponendosi come un *test estetico* da verificare direttamente nella flagranza della realtà, a contatto con un Pubblico che non ha nulla a che fare con il mondo artistico. Per i situazionisti francesi, in sostanza, la *dérive* vantava sull'happening la spontaneità di un'azione di *disturbo* che riusciva ad essere tale proprio perché pensata per essere consumata nel bel mezzo della *routine* cittadina.

Certo, siamo alle sfumature, però stando all'approccio socio-relazionale che — superato Debord — verrà rilanciato concretamente dalle forze situazioniste scandinave, non sarà sbagliato leggere in queste riflessioni sullo happening, l'ulteriore conferma per indicare l'esempio situazionista come una tappa importante per la ricostruzione di una *partecipazione* realmente sensibile alla socialità. A conferma della validità e della

¹³³ J. Erikson, *Op. cit.*, 1992, p. 50.

lungimiranza delle istanze che avevano funzionato da collante nel 1957, dunque, entrambe le fazioni situazioniste continuavano ad essere almeno in parte d'accordo nell'indicare la Città come l'ambiente ideale per l'affermazione di un'arte sostenuta e alimentata da ragioni sociali, quindi, dal Pubblico. Sarà forse il caso di ricordare come le tesi sull'*Urbanismo Unitario* di Ivan Chtcheglov e di Constant, infatti, miravano alla riformulazione dello spazio urbano come detonatore di esperienze ed epifanie estetiche in grado di affliggere discrepanze e antagonismi sociali. Non a caso, tra quelle proposte dai situazionisti, proprio questa si dimostrerà la ricetta più riuscita, tanto da risultare utile come modello quando, traslocati i protagonisti e i termini della questione ad altre latitudini, si dovrà *metter mano* alle rigide griglie stradali di New York per affrontare le questioni sociali più scottanti. Perché questo si verifichi, però, è necessario congedare gli anni '60 e inaugurare il decennio successivo, per scoprire come la gran parte della invenzioni estetiche introdotte nella prima metà del secolo avranno finalmente la possibilità di affermarsi, addirittura di *normalizzarsi* nella pratica delle generazioni che si riveleranno più pronte.

Prima di voltare la pagina del decennio, sarà forse il caso di ritornare brevemente al 1962, l'anno della scissione dal Situazionismo ufficiale (e riconosciuto) e al contempo della nascita in sordina delle pratiche partecipative sulle cui tracce abbiamo imparato a distinguere prodromi e *effetti collaterali*. Giunti al punto di rottura, come sappiamo, i situazionisti imboccano strade diverse convinti di poter declinare la pratica dell'arte in modi nuovi, ma rigorosamente opposti: da un lato, Jørgen Nash e il collettivo raccolto intorno a Drakabygget, compresi nel ruolo di artisti *duri e puri* e mossi dall'obiettivo di concretizzare gli originali propositi estetici dell'IS privilegiando un coinvolgimento sociale *strictu sensu*; dall'altra, la fazione debordiana, sempre più orientata a privilegiare la militanza politica. Non è detto, però, che negli orizzonti di Debord e in quelli di parte del movimento non figurasse la possibilità di coniugarla con istanze artistiche o, per meglio dire, di servirsi di formule estetiche per lasciare il segno anche su un piano politico. In tal senso, la mostra *Destruction RSG-6* resta senz'altro lo sforzo meglio riuscito.

Realizzata su iniziativa di J. V. Martin e Guy Debord nel 1963 a Odense — quindi provocatoriamente nel baricentro scandinavo della Seconda Internazionale Situazionista — questa mostra si presentava come un perfetto equilibrio tra gli animi superstiti del primo Situazionismo, ancora convinti di riuscire a trasformare l'intenzione estetica del singolo in azione collettiva, espressione di una necessità storica. La sigla *RSG-6* contenuta nel titolo rimandava, infatti, a quella con cui i servizi segreti britannici si riferivano al rifugio anti-

atomico segreto recentemente costruito per tutelare le istituzioni locali in caso di guerra¹³⁴. Dopo la denuncia di un gruppo di attivisti, l'episodio assunse risonanza internazionale, anche alla luce del delicato dibattito sull'argomento innescato dai fatti della Seconda Guerra mondiale. Per Debord e le anime rivoluzionarie rimaste ad orbitare intorno a lui — una minoranza scandinava non del tutto convinta dal progetto laboratoriale di Drakabygget — si trattava di un'occasione troppo *ghiotta* per non essere trasformata in una *situazione costruita*. In totale coerenza con l'indirizzo operativo di Debord: trasformare ogni pronunciamento politico in un gesto di asserzione anche culturale.

A ben guardare, la struttura della mostra non sarà dissimile da quelle che abbiamo già incontrato con la Seconda IS e, in parte, con alcune delle prove espositive di Kaprow. Si trattava, infatti, di un percorso ricco di sollecitazioni che il Pubblico avrebbe dovuto affrontare incontrando, di ambiente in ambiente, diverse situazioni estetiche con cui interfacciarsi. Anche qui, infatti, a dispetto delle considerazioni già svolte intorno alle inclinazioni marcatamente teoriche del gruppo francese, l'impronta curatoriale era dettata dalla volontà di coinvolgere il Pubblico facendolo sentire protagonista: all'ingresso, ad accoglierlo, un inserviente nell'atto di porgergli *'un'ultima pillola'*¹³⁵.

Il primo ambiente ricostruiva l'interno di un rifugio anti-nucleare con pareti spoglie e un odore acre che accompagnava il fruitore fino alla stanza successiva, dove lo attendevano i responsabili morali, politici ed economici della sua *disfatta* quotidiana. Lì, un altro inserviente lo avrebbe equipaggiato delle armi da fuoco da *scaricare addosso* alle sagome di cartone di De Gaulle, Kennedy, Krushev, Adenauer, e perfino del Papa, tutti ugualmente responsabili di avere costruito e veicolato modelli di società in cui sempre meno spazio era concesso al gioco e alla creatività, già istanze storiche della filosofia situazionista ispirate dalla lettura di John Huizinga e di Henry Lefebvre. In questo modo, almeno su un piano ideale, il Pubblico avrebbe avuto la possibilità di riscattarsi e di reagire a quell'ordine imposto; al contempo di ricaricarsi assorbendo i motti e le massime con cui il fondatore della IS aveva tappezzato le pareti circostanti.

«Tutti contro lo spettacolo», «Realizzazione della filosofia», «Abolizione del lavoro alieno» sono solo alcune delle frasi dal tipico gusto debordiano, rigide e aggressive non solo per le modalità *urlate* con cui ambivano a toccare il Pubblico ma anche per l'invasività e lo scherno che li muoveva nel gesto di ricoprire alcuni stralci di Pittura industriale,

¹³⁴ La sigla *RSG* stava per *Regional Seats of Government*. Su questo argomento vedi anche Anonimo *'Spies for Peace and After'* in «The Raven: Anarchist Quarterly», n. 5, 1988, pp. 61-96 riportato in M. Bolt Rasmussen- J. Jakobsen, *Op. cit.*, 2011, p. 76.

¹³⁵ M. Bolt Rasmussen- J. Jakobsen, *Op. cit.*, 2011, p. 95.

presenti nella sala successiva. Si ricorderà che Pinot Gallizio era stato di recente dimesso dal suo ruolo di pittore *ufficiale* del movimento, così come era stato per Asger Jorn; alla luce di ciò, non si farà fatica a leggere l'ennesima prevaricazione nella volontà di imporre messaggi di natura politica su quei preziosi metri di tela, così efficaci nel visualizzare le libertà estetiche della pittura. Sulla stessa falsariga, le *Cartografie termonucleari* di Martin e le *Vittorie* di Michele Bernstein, riempivano le sale successive scimmiettando con opportuni *detournément* — anche ricorrendo ad oggetti da inglobare sulla tela — le monocromie tanto di moda a Parigi.

Al di là della strenua volontà politica che guida questo esperimento espositivo — spesso a scapito del contenuto estetico — è davvero interessante notare come la volontà dell'arte si dimostri puntualmente più forte delle intenzioni del singolo: ai suoi esordi di agitatore dell'Internazionale Lettrista, Debord non avrebbe mai immaginato di concedersi alle ragioni di una mostra che — per quanto animata da intenti politici — restava, per sua natura, una pratica borghese, al servizio di una concezione mercantile dell'arte. Mai avrebbe rinnegato il suo proposito di fare a meno delle personalità artistiche del movimento, inevitabilmente legate ad un approccio personalistico e contrario alle ragioni della collettività; infine, mai avrebbe pensato di sponsorizzare un'esposizione in cui reiterare le ingegnose pratiche concettuali legate ai primi anni di attività dell'Internazionale Situazionista, soprattutto dopo avere disconosciuto Asger Jorn che le aveva già rappresentate al meglio. In breve, dopo essersi liberato delle *zavorre*, troppo cerebralmente legate alla sperimentazione estetica, Debord si ritrova coinvolto nell'ennesima mostra. *Destruction RSG-6*, però, è senz'altro caratterizzata politicamente, ma rimane l'occasione per scrollare gli spettatori dall'intorpidimento, trasformandoli in Pubblico.

A ben vedere, gli anni '60 portano un vento nuovo, una corrente prepotente che soffia nella direzione della *collaborazione*, convincendo gli artisti a cedere parte della sovranità sulla vita delle loro opere. Nonostante le resistenze — e i pregiudizi, verrebbe da dire — anche Debord cede al *flusso* e agli atteggiamenti che competono alla sua generazione; come Kaprow e la gran parte dei situazionisti scandinavi che abbiamo imparato a conoscere, infatti, nasce intorno agli '30 e non può esimersi dal raccogliere le sfide partecipative che gli derivano dai suoi natali: la tendenza sempre più manifesta a pensare l'occasione espositiva come luogo d'*incontro* e di sperimentazione. Anche se l'obiettivo non è certo l'impiego di nuove formule artistiche — bensì l'introduzione al grande pubblico di più pressanti questioni politiche — l'agenda estetica da seguire risulterà inevitabilmente dettata da quel *kunstwollen* socio-relazionale che sembra indicare

collaborazione e interazione sociale come gli aspetti salienti di questo frangente storico-artistico.

Certamente ci sono delle eccezioni — Debord, del resto, non è un'artista e ciascuna di queste personalità ha costruito il suo percorso in maniera talmente personale da sfuggire volentieri alle sistematizzazioni — ma osservando il quadro generale sembra lecito attribuire a questa generazione di passaggio una doppia anima, una sorta di lotta interiore: le idee, le innovazioni intellettuali e le radicali intuizioni operative, infatti, sono spesso controbilanciate da un istinto a *preservare la forma*. La sostanza delle operazioni estetiche che danno corpo a questa prima parte della trattazione, di fatto, è già radicalmente cambiata, ha già intuito la nuova direzione e aperto la strada alla storia dell'arte del secondo '900, ma non è ancora riuscita a dismettere con convinzione l'*aspetto*, che rimane quello della tradizione: la gran parte di questi esempi sceglie ancora gli spazi della galleria per verificare i suoi progetti di *interazione*.

Quella dei nati intorno agli anni '30, di fatto, è una generazione che patisce l'indecisione operativa, trovandosi ad essere al contempo testimone e protagonista del passaggio epocale da un regime pittorico ad uno di natura performativa. Per questa ragione, ciascuna delle prove espositive fin qui analizzate prova a darsi lo slancio facendo un uso comportamentale della pittura, persino a spostare l'azione direttamente sulla strada, ma per quanto queste proposte risultino dirompenti, nella maggior parte dei casi sono destinate a rientrare nella formula tradizionale della *mostra*. Non si tratta certo di un limite in senso assoluto, ma se applicato alla storia evolutiva che stiamo seguendo ci si avvedrà di come, per rivendicare una consistenza autenticamente sociale, l'azione estetica necessiti di affondare nell'ambiente, alla ricerca dello spazio pubblico dove si svolgono *concretamente* quelle dinamiche. Per non limitarsi ad evocarle, dunque, sarà opportuno abbandonare gallerie e musei — troppo neutri per autenticare socio-politicamente qualsivoglia pronunciamento artistico — cercando altrove, nella Città e nelle sue strade, l'ambiente ideale affinché si possa parlare seriamente di un'*arte pubblica*.

Per non anticipare nulla, basterà fare il punto sull'ampia panoramica espositiva proposta nelle ultime pagine, riordinando i campioni genetici che ci serviranno per concludere l'analisi di questa prima parte della ricerca, giungere a delle conclusioni e reimpiegarle nella lettura ben più corposa degli episodi socio-relazionali che puntellano la seconda metà del '900.

Se si era fatto ricorso a questa insistita metafora genetica, infatti, lo si era fatto per sostanziare e tenere insieme una lettura verosimile di fenomeni talmente variegati e

ricorrenti da richiedere un'analisi ampia e inclusiva, in modo da riuscire a fotografare nello stesso momento diverse realtà estetiche. Ragionando per categorie, poi, si è potuto tracciare l'ideale percorso che la prima metà del '900 ha visto percorrere all'*interazione* nel contesto urbano: partendo con le invenzioni nomadiche di Dada tra le vie di Parigi, passando per i precoci esperimenti di *pittura relazionale* di Pinot Gallizio, per arrivare alla versione più consapevolmente *sociale* della Seconda Internazionale Situazionista. Lo scambio con il Pubblico, dunque, è cresciuto e proprio a metà tra gli anni '50 e i '60 ha assistito al clamoroso passaggio di testimone tra *interazione* e *partecipazione*: il graduale abbandono di una dimensione fisica e la parziale conquista di uno statuto di coinvolgimento più cerebrale.

Come si è visto, questo processo non è solo il frutto della singola iniziativa degli artisti; al contrario, raccogliendo idealmente un buon numero di campioni genetici, è stato possibile riscontrare la presenza del *cromosoma socio-relazionale* — quello che soddisfa tutti i criteri estetici che abbiamo individuato come caratterizzanti la contemporaneità — in contesti specifici e a determinate condizioni. Insomma, non si sbaglierà se alla presenza di Pubblico e Città — i protagonisti ufficiali di questa storia genetica — si crederà di osservare le dinamiche della partecipazione prendere corpo sotto ai nostri occhi.

Perché queste operazioni si carichino della valenza sociale che con gli anni '70 diventerà l'*esca* per il coinvolgimento effettivo del Pubblico, bisognerà che la generazione che abbiamo appena congedato — quella dei nati intorno agli anni '30 — prenda atto di questo potenziale estetico, allentando le maglie della pittura per abbracciare *pienamente* le pratiche performative. Solo con questa consapevolezza generazionale, si potrà considerare terminata la lunga fase di latenza a cui il cromosoma sembrava sottoposto, schiacciato sotto il peso del predominio critico dell'oggetto; raccogliendo il coraggio di imbracciare gli strumenti performativi, dunque, questa generazione metterà fine al lento processo di preparazione per la reale *conquista della strada* che verrà.

PARTE SECONDA. LA DOMINANZA

2. 1 Cambiano le coordinate. New York City reinventa la Città

Superata la seconda metà degli anni '60, ogni limitazione operativa e formale sembra venire meno, anche perché supportata con energia dall'affermarsi di un regime estetico quasi del tutto monopolizzato da dinamiche performativo-concettuali. Come già anticipato, sarà proprio lo sbilanciamento in questo senso che permetterà agli artisti che prenderemo in esame un più ampio margine di sperimentazione, unito ad una consapevolezza generazionale in grado di dare forma ad un nuovo genere estetico, da consumarsi insieme al Pubblico nel bel mezzo della Città.

La straordinarietà degli episodi che si stanno incrociando nel corso di questa indagine, però, è senz'altro da rintracciare nella loro ciclicità. Lungi da essere motivo di stanca ripetitività, questo ritorno *insistente* di modalità e categorie critiche sembra sostanziare la tesi iniziale secondo cui sarebbe possibile tracciare un percorso unico per la relazionalità del '900; riconoscendo l'istanza estetica della *relazione* con il Pubblico come prodotto esclusivo degli anni '90, infatti, rischieremmo di far torto ai numerosissimi altri episodi precedenti che avevano già dimostrato una disponibilità simile al dialogo.

Non si pretende certo di appiattare con una lettura univoca manifestazioni estetiche così diverse e lontane nel tempo, semplicemente si vuol proporre una lettura ampia e aperta alle eccezioni, ma con il fine ultimo e filologicamente *necessario* di snellire e agevolare la comprensione di dinamiche che caratterizzano in maniera ricorrente l'agire di più generazioni di artisti: dando per assodato il metodo di indagine genetica (ormai maturo e sostanziato di *campioni* che aspettano di essere confrontati) dalle pagine che seguono risulterà evidente come le idee più convincenti, quelle in grado di interpretare al meglio lo spirito del tempo, magari ammiccando a orizzonti altri e avveduti di socialità, saranno privilegiate e approfondite anche in questa seconda metà del '900. Con uno schema quasi speculare, quindi, rivedremo comparire — opportunamente aggiornate ai linguaggi espressivi e al dispiego tecnologico del loro tempo — le pratiche di deriva e mappatura fisica della Città, l'impiego di interventi installativi da offrire al Pubblico come ready-made urbani e la realizzazione di happening ed eventi collettivi rivolti ai cittadini da svolgersi rigorosamente per le strade; questa volta, però, alleggeriti dal peso dell'ineludibilità della produzione plastico-visiva. In breve, sollevati dalla responsabilità di dover creare un *oggetto estetico* per continuare ad essere considerati artisti.

Per seguire il trionfo della Città sarà necessario accodarsi agli happening di Kaprow e seguirlo idealmente sui marciapiedi di New York City. È qui, infatti, che si stabilirà il

baricentro della sperimentazione più *coraggiosa*, anche attratta dal prezzo irrisorio degli affitti nel Lower East side di Manhattan, un tempo centro manifatturiero, a metà degli anni '60 lasciato al degrado e all'abbandono. Di fatto, agli artisti e alla loro creatività diffusa.

Se è vero che alla fine degli anni '50 non solo Kaprow (1927), ma anche Jim Dine (1935) e Claes Oldenburg (1929) si erano già spinti a sud di Times square alla ricerca di materiali di scarto e nuovi spunti di riflessione, è altrettanto utile sottolineare come davvero poco era avvenuto per loro iniziativa nel contesto pubblico vero e proprio¹³⁶; sarà probabilmente il caso di ricordare come, al di là della *scuola degli eventi* di Kaprow, la prima metà degli anni '60 negli Stati Uniti è dominata dalle esperienze spersonalizzanti di Pop Art e Minimalismo. Entrambe votate all'annullamento reciproco, in uno sforzo alternato di chiasso merceologico e *purificazione* geometrica, dettavano le regole della creatività americana contribuendo a veicolare anche la diffusione e l'estetica dello spazio espositivo asettico, da *white cube*. Comprensibile dunque la scelta precisa di esporre soltanto *Uptown*, lontano dalle periferie e alla portata di clienti danarosi, di fatto indifferenti ad un'apertura sociale, performativa, men che meno *stradale* dell'avanguardia artistica. Eppure la generazione successiva, era già a lavoro, intenzionata a smantellare le certezze di quel sistema — blindato dal tornaconto finanziario — e a proporre ragionamenti estetici da svolgere su un piano inedito; i nati intorno agli anni '40, infatti, costituiscono un coagulo generazionale particolarmente fortunato, florido, pronto a mettere a fuoco la direzione estetica del tempo e a reagire alle prove del passato con mezzi efficaci.

Teniamo a mente che non siamo più nella Copenaghen dei primi anni '60, dove ai situazionisti scandinavi bastava intervenire su un muro per far scattare la scintilla della socialità e, al contempo, l'etichetta di avanguardia; nella seconda metà del '900 New York è probabilmente la Città per eccellenza, sostanziata com'è di un'aura multietnica e partecipativa difficilmente replicabile altrove. Le condizioni di vita in questo ultimo scorcio di anni '60, peraltro, sono particolarmente dure per la maggioranza della popolazione e proprio in virtù di questo andava palesandosi una rabbia sociale serpeggiante. La stessa che decine di artisti decideranno di raccogliere e convogliare su un piano estetico da giocare nel cuore della Città, per le strade. Se è vero che « (...) il grande proposito della città è di permettere, anzi di incoraggiare e favorire il maggior numero di incontri, scontri, sfide tra tutte le persone, classi e gruppi, fornendo — come se fosse un palcoscenico su cui consumare la recita della vita sociale — attori in grado di interpretare a turno il ruolo di

¹³⁶ L. Lippard, 'The Geography of Street Time: a Survey of Street Works Downtown', in Block R., Alloway L., Frank P., Lippard L., et al., *Soho Downtown Manhattan*, Berliner Akademie der Kunst, Berlino, 1974, p. 181.

spettatori e attori»¹³⁷, quelle di New York City sono senz'altro le coordinate geografiche su cui mettersi comodi, aspettando che si presentino tutte le congiunture storiche e genetiche di cui si parla da più di qualche pagina.

Verso la fine degli anni '60, infatti, al narcisismo estetico di Pop e Minimalismo subentrano in maniera lenta ma inesorabile altri più potenti valori, schiaffati sul tavolo dell'arte dalla generazione che dopo le Avanguardie storiche contribuirà a cambiare più radicalmente la faccia del '900; i nati intorno agli anni '40, come si è detto, si dimostrano sin da subito portatori sani di un virus, quello dell'*originarietà*, che colpirà in maniera massiccia un corredo cromosomico già evidentemente predisposto alle novità. Questi artisti dimostrano in sostanza di saper mettere a frutto le idee più brillanti del passato prossimo — quelle che, scostandosi dalla pratica pittorica Informale, avevano costellato gli anni '50 di notevoli tentativi di fare ambiente — reinterprestandole alla luce di una rinnovata esigenza partecipativa. Ciò che differenzia questa generazione dalla precedente, infatti, è anzitutto la capacità di approfondire gli aspetti processuali già contenuti nelle mostre-evento dei Situazionisti scandinavi e di Allan Kaprow, ad esempio, addizionandoli della componente sociale che allora era solo un esperimento e che alla fine degli anni '60 diventa impellente, anche perché dettata da cambiamenti socio-politici difficilmente eludibili. Approfondendo, ci si avvedrà di come gli strumenti da preferire saranno di natura performativa, ma che non mancheranno — anzi ad un certo punto abbonderanno — interventi installativi. *Conditio sine qua non*: il contesto pubblico. Ed ecco che fanno ritorno *con tutti gli onori* i protagonisti di cui si sono già abbozzati i percorsi evolutivi, Pubblico e Città, finalmente responsabili in egual misura della buona riuscita estetica delle operazioni di questa generazione.

L'*originarietà* di cui si diceva non è certo un metodo, al contrario ha più la consistenza di un retrogusto da rintracciare nelle modalità espressive dei protagonisti che esamineremo, di volta in volta impegnati a sostenere happening stradali, interventi invasivi su arredi urbani e architetture, mappature sistematiche di periferie e suburbie dimenticate. Tutti alla ricerca di un sapore ancestrale, del recupero sistematico di una dimensione arcaica, spesso *nomadica*. Si ricorderà che si era deciso di iniziare questa indagine proprio dall'esempio delle visite dadaiste in giro per Parigi; dunque, non sarà un caso se anche nella seconda metà del '900 gli artisti intensificheranno l'esperienza della Città vivendone ogni aspetto *in orbita*, senza mai riuscire ad appartenere ad alcun luogo fino in

¹³⁷ L. Mumford, *La città nella storia*, Castelvechi, Roma, 2013 [1961].

fondo, ma relazionandosi ad essa in maniera totale. Proprio in virtù della ripresa puntuale del nomadismo, quale aspetto saliente della contemporaneità.

Camminare come pratica estetica, oltre ad essere il titolo di un bellissimo saggio di Francesco Careri¹³⁸, è anche una scelta di vita per molti degli artisti che popolano la congiuntura storica e geografica che stiamo sviscerando. Mentre il filo errante che collegava Breton e Debord si svolgeva su un piano essenzialmente letterario, quello che si allunga snodandosi fino agli anni '60 è concreto, fisico, fatto di lunghe marce per censire ogni aspetto della Città e *contare* uno ad uno i suoi ready-made. Se fino a questo momento l'interazione con questi fantomatici *già-fatti* cittadini è solo evocata o comunque verificabile soltanto a livello concettuale, da questo momento in poi possiamo sperare davvero di vedere gli artisti e il Pubblico coinvolgerli concretamente.

Perché questo avvenga, però, è necessario che questa generazione metta piede fuori dalla galleria, ricominciando a guardare alle cose di ogni giorno in maniera vergine per realizzare come le materie prime per ottenere l'alchimia estetica vincente siano già tutte lì, a portata di mano, pronte a essere investite di nuovi significati. In questo lento processo epifanico, un ruolo chiave è ovviamente conferito al paesaggio architettonico che nelle grandi città si presenta sempre più intricato e corposo e di New York costituisce il patrimonio indiscusso. Preferendo le traverse alle strade principali, questi artisti intuiranno il potenziale degli aspetti più insignificanti e meno celebrati, scopriranno che il retro di certi edifici può essere più interessante delle facciate e che, allontanandosi dalla calca, è ancora possibile scovare territori vergini, sospesi tra Città e campagna. Meglio noti come periferia.

Il primo ad accorgersene sarà Robert Smithson (1938) — campione ideale dei nati intorno ai '40 — quando setacciando i confini di New York riuscirà addirittura a costruire un suo personale itinerario monumentale, riconoscendo a ponti e svincoli autostradali una dignità estetica insospettabile. In un celebre articolo apparso su «Artforum» nel 1967 dal titolo *'The Monuments of Passaic'*¹³⁹, infatti, descrive un viaggio solitario lungo il corso del fiume Passaic in New Jersey, descrivendone in maniera efficace il sentimento di sospensione che caratterizza le suburbie, a un passo dalla scintillante Grande Mela. È proprio in queste terre di nessuno, così come negli omologhi spazi incontaminati dei grandi deserti americani, infatti, che è possibile esercitare e al contempo recuperare l'*originarietà* dimenticata sotto cumuli di oggetti e merci a *metà prezzo*. Lo scarto

¹³⁸ F. Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino, 2006.

¹³⁹ In R. Smithson, *The collected writings*, (a cura di) J. Flam, University of California Press, Berkeley-London, 1996.

generazionale che stiamo cercando, in effetti, risiede qui, nella contrapposizione atavica tra un mondo in cui a prevalere sono gli oggetti e il loro possesso ed un altro in cui, piuttosto, decidere di affidare ogni esperienza estetica all'essere, senza alcun legame con qualcosa se non con il mondo, la Città e i suoi dintorni *già-fatti*, pronti per essere vissuti.

Nell'ideale percorso che stiamo costruendo, poi, la singolarità del caso Smithson è rilevante perché costituisce un crocevia culturale importante per la comprensione della gran parte delle pratiche che competeranno agli artisti di questa seconda metà del '900: i suoi esperimenti, infatti, contribuiscono a ridefinire il concetto di moderno nomadismo lambendo peraltro il discorso evolutivo della scultura minimalista, certo, ma anche l'evoluzione della cartografia come mezzo di trascrizione soggettiva della realtà. Quando su «Artforum» descrive con dovizia di dettagli l'esplorazione del corso del Passaic, inoltre, non sta soltanto riconoscendo la monumentalità di cui si è detto ad elementi architettonici e naturali privi di interesse mediatico, ma convince definitivamente che sia possibile traslocare ogni progetto artistico in qualsiasi luogo. Da qui, il passo verso l'imminente Land Art è davvero breve.

Lungo il fiume che connette la contea di Bergen con quella di Passaic, appena fuori dal territorio della Città di New York, i piloni che reggono i ponti e le grandi strade a scorrimento veloce si manifestano come «rovine al contrario»¹⁴⁰, stanno lì alle intemperie senza custodire grandi *trascorsi*, passando del tutto inosservati nel presente. «Era sabato mattina e [in un cantiere stradale] molte macchine non stavano lavorando, (...) assomigliavano a grosse creature preistoriche intrappolate nel fango»¹⁴¹: lo si è già chiarito, per innescare un interesse estetico gli oggetti devono sollecitare un nuovo processo di identificazione, prestarsi ad essere ciò che non sono. Solo in questo modo possono sperare di modificare lo sguardo del Pubblico, protagonista che — a questo punto caldo della vicenda relazionale — non è più possibile trascurare.

Poco prima di trasferire i suoi interessi agli spazi ben più ampi e incontaminati di deserti e laghi salati, dunque, Smithson batte tutte le strade del New Jersey, spingendosi in quei sobborghi che si riveleranno essere l'ultimo baluardo della natura e dei suoi elementi, un attimo prima che la città li inghiottisca. Nella sua acuta ricognizione, infatti, Careri individua proprio nella suburbia l'elemento autenticamente ancestrale che l'artista americano avrà poi difficoltà a ritrovare in «quella falsa natura arcaica dei deserti»¹⁴². Non

¹⁴⁰ R. Smithson, *Op. cit.*, p. 72.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² F. Careri, *Op. cit.*, p. 125.

che le grandi masse di acqua del lago salato in Utah non siano in grado di rimandare a dovere all'urgenza di riappropriazione rivendicata da Smithson, semplicemente in questa fase non sembrano lo strumento adatto per rappresentarla proprio perché accessibili, quantomeno a livello mediatico¹⁴³.

Quella della fruizione rappresenta, in effetti, un tema irrisolto, sospeso sopra le tracce delle esplorazioni sistematiche delle periferie. Come riuscire a tradurre e testimoniare questi viaggi per sé e per il Pubblico? Per questa generazione, la soluzione più immediata, quasi istintiva sarà la trascrizione cartografica: segni, appunti, riferimenti che sono chiaramente il frutto di una visione parziale, ma al contempo capaci di dare un volto alle pratiche processuali più evanescenti. *New York, New Jersey* (1967), in effetti, gli dà la possibilità di rilevare la consistenza selvaggia di spazi realmente sconosciuti perché insignificanti, paradossalmente lontani dai circuiti consueti e per questa ragione intatti. A ben vedere, in questo lavoro il gusto per l'esplorazione pedonale di ascendenza situazionista si consolida sul doppio binario della mappatura e del contesto urbano: «Ero davvero in cerca di una 'de-naturalizzazione' piuttosto che di una bellezza costruita (...) quando si fa un viaggio si ha bisogno di dati precisi, infatti mi servivo di cartine geografiche»¹⁴⁴. Questa mappatura della baia del fiume Hudson, di fatto, è la traduzione grafica di un viaggio — con tanto di documentazione fotografica dei punti di contatto tra i due territori già dichiarati nel titolo — alla ricerca di uno spazio di confine autenticamente inestetico e, per questo, reale. Come *kunstwollen* comanda, dunque, azione e documentazione cominciano ad agire all'unisono decretando di fatto la fine di quella dimensione plastica eterna e immutabile che si riconosceva in passato all'opera d'arte e il suo conseguente spostamento nella concettualità. Stando così le cose non sorprenderà che i lavori di Robert Smithson più tenacemente attaccati ad un luogo — e allo stesso tempo slegati da esso — siano riuniti dall'eloquente titolo *Mapping Dislocations*.

Pine Barrens, New Jersey (1967- 68) in particolare appartiene a quel gruppo di opere che in virtù della *dislocazione* e della mancanza intrinseca di fissità spaziale viene definito dall'artista *non-sites*, ovvero *non luogo*. Lontano dal suggerire ambientazioni post-moderne, *Pine Barrens* combina una doppia valenza: da un lato presenza fisica (peraltro ingombrante) di materiali recuperati in punti specifici di luoghi evocati, dall'altro lampante

¹⁴³ Basti pensare al lavoro di diffusione mediatica compiuto da Jerry Schum attraverso la sua galleria televisiva tra 1968 e il 1970 per la televisione tedesca. G. Schum, *Land Art*, Fernsehgalerie, Hanover, 1969, pp. 152-153.

¹⁴⁴ J. Flam, *Robert Smithson: The collected Writings*, University of California Berkley, 1996 riportato in N. Holt, *The writings of Robert Smithson*, New York University Press, 1979.

assenza di quegli stessi luoghi¹⁴⁵. Considerando come *site*-luogo lo spazio espositivo della galleria, Smithson permette al fruitore di ripercorrere insieme a lui i viaggi che lo hanno portato dall'altro lato dell'Hudson, innescando un dialogo ideale con quei *non sites*-non luoghi che in tal modo risultano distanti solo fisicamente. Altre volte l'artista americano preferisce letteralmente piegare le sue mappe alla logica della dislocazione, come succede in *Untitled [folded map of Beaufort Islet]* (n.d.) dove lo spiazzamento concettuale è dato da un'operazione manuale di piegatura delle cartine che corrisponde di fatto ad una loro riconfigurazione. Da un lato memoria grafica di un percorso, dall'altro elemento di rimando a luoghi che condividono una vocazione di frontiera, queste mappe sono la fotografia di un paesaggio urbano scontornato e consegnato al Pubblico e alle future generazioni proprio in virtù di una totale mancanza di straordinarietà.

Il punto è che ciascuno di questi lavori non può essere giudicato esclusivamente in base al suo aspetto grafico; certamente la loro fruizione dipende dalle indicazioni riportate su queste mappe, ma ciascuno di questi esperimenti cartografici rimanda ad una dimensione esperenziale che sa funzionare al meglio anche su un piano concettuale. Per il momento, non ha senso arrovellarsi su questo genere di ragionamenti, tanto più che non siamo ancora al coinvolgimento diretto, sulla strada, di un Pubblico. Quello di Smithson — così come di On Kawara (1932) con la serie *I Went* (1968-1979) o Alighiero Boetti (1940) con *Città di Torino* (1967) — è un bagaglio estetico che scoperchia innumerevoli riflessioni ma resta in definitiva un'attività concettuale da svolgersi in solitaria.

Questo ricco pacchetto di riferimenti, in effetti, contribuisce a far luce sulla coerenza metropolitana del rapporto spazio/tempo, sul fatto che camminando si *produce* architettura e paesaggio, ma soprattutto chiarisce una volta per tutte come la fruizione della Città — per quanto fugace e fortemente condizionata — sia da affidare definitivamente al Pubblico. Non soltanto da intendere come il destinatario delle azioni estetiche che verranno, ma come garante di *universalità*. A queste date, però, quella di Smithson e della sua generazione non è l'unica *applicazione mobile* di New York City: già nel 1964 i prodromi di ogni azione futura da consumarsi sulla strada erano già in atto e si inanellavano nelle prodezze di Fluxus.

Guardando a questo movimento da una prospettiva americana, si può dire che nel corso degli anni '60 questo eterogeneo coagulo di artisti dirompenti abbia significato esattamente questo: pervasività diffusa di un (appena) riscoperto ambiente metropolitano.

¹⁴⁵ L. Cooke - K. Kelley, *Robert Smithson. Spiral Jetty. True fictions, false realities*, University of California Press, Berkley, 2005, p. 57.

Al netto di quanto avveniva durante i Festival europei di Wiesbaden, infatti, sul bilancio dell'esperienza americana di Fluxus peseranno maggiormente le variabili *itineranti*, quelle che attraverso i *Free Flux Tours* contribuiranno in maniera più incisiva ad identificare SoHo e le sue strade come il nuovo teatro della scena artistica sperimentale.

«5 Maggio. *Viali, cortili e vicoli ciechi*. Condotta da George Maciunas. Appuntamento alle ore 15 al n. 80 di Wooster st.; 6 Maggio. *Tour Aleatorio*. Condotta da Jonas Mekas. Appuntamento alle ore 12 al n. 80 di Wooster st.»¹⁴⁶. Bastano un paio dei titoli di queste visite guidate per ricollegare idealmente le numerose riflessioni storiche sulla camminata estetica a questi rinnovati tentativi di riappropriazione urbana; in fondo, quelli di Fluxus costituivano dei dichiarati omaggi alle visite dadaiste, opportunamente aggiornati e sistematizzati. In una parola, *normalizzati*. Sulla scorta di questo enorme bagaglio di esperienze — peraltro in continuo aggiornamento — non stupirà dunque che Maciunas (1931) trovi interessanti *cortili e vicoli ciechi* accompagnando quanti vorranno seguirlo alla scoperta di un nuovo punto di osservazione.

Per quanto il séguito di Pubblico e la forza del contesto sembrano indicare il sentiero su cui intercettare le dinamiche genetiche che stiamo indagando, è bene evidenziare come i protagonisti di questa *versione mobile* di Fluxus non appartengano di diritto alla generazione che stiamo analizzando. Non militano con Smithson nel consistente gruppo dei nati intorno agli anni '40 e per questo, nelle loro pur brillanti modalità, latita ogni accenno alla socialità e con essa, al recupero dell'*atavico*: il Pubblico c'è — ed è finalmente numeroso, diversamente da quanto avveniva a Parigi in quel pomeriggio del 1924 in cui la pioggia aveva impietosamente messo in fuga i pochi che si erano presentati — solo che a coinvolgerlo non è ancora la sensazione di contribuire attivamente alla costruzione di un *qualcosa* di condiviso, magari di respiro collettivo. Semmai, in perfetto stile Fluxus, si tratta di un coinvolgimento individuale, in cui privilegiare la sollecitazione dei partecipanti su base sensoriale o concettuale. Non diversamente da come avevamo visto fare ai protagonisti della Seconda Internazionale Situazionista, posizionati idealmente sulla stessa lunghezza d'onda proprio per la condivisione di quel precoce baricentro di nascita fissato intorno agli anni '30; lo si è detto: visionari per la capacità di apertura a Pubblico e Città, non abbastanza maturi per avvicinare la pratica estetica alla militanza sociale.

Prima di verificare l'operato di chi a buon diritto può dire di aver inaugurato la stagione dominante dell'intricato percorso compiuto dal cromosoma socio-relazionale,

¹⁴⁶ Tratto dalla locandina dei Free Flux Tours, riportato in L. Lippard, *Op. cit.*, 1974, p. 173.

sarà il caso di ritornare brevemente ad alcune delle considerazioni teoriche cui si accennava in precedenza. È necessario ricordare, ad esempio, come nel corso degli anni '60 si assista a cambiamenti a dir poco radicali quando si tratta della valutazione di un fatto artistico; si è visto, infatti, che ai secolari valori plastico-visivi subentrano progressivamente altre categorie a cui attenersi, prima fra tutte la *processualità*. Non lo si ripeterà mai abbastanza: è esattamente questo slittamento generale verso il *comportamento* che sembra spiegare il ribaltamento genetico che incalza. Artisti e Pubblico, infatti, abbandonano definitivamente lo schema gerarchico che aveva caratterizzato il loro rapporto, trovandosi per la prima volta sullo stesso piano: da questo momento in poi, dunque, l'artista non potrà fare a meno del Pubblico per innescare la dimensione estetica (e stabilirne una artistica) e il Pubblico avrà bisogno dell'artista per autenticare il valore artistico dell'azione cui sta partecipando.

Diluendo tra le maglie del *processo* la responsabilità estetica delle loro azioni, gli artisti non hanno più bisogno del museo per autenticare il loro operato e per questo saranno invogliati a cercare i termini delle loro riflessioni nel contesto urbano, tra la gente, costruendosi autonomamente il Pubblico che chiamerà a partecipare. Come si vedrà, le possibilità e le sfumature di questa *partecipazione* sono molteplici — alcune tuttora da verificare — ma è precisamente questo ventaglio di opzioni a rendere chiaro come la nostra ricerca cromosomica stia cominciando a dare i suoi frutti: alle operazioni estetiche che avevamo già visto sostanziare la Città nella prima metà del '900, ne subentrano altre che, sostenute dalla presenza attiva del Pubblico, si ammantano di significati genuinamente sociali.

2. 2 Gordon Matta-Clark e l'architettura come ready-made

In questo giro di anni a soddisfare tutti questi requisiti genetici facendo bella mostra del corredo cromosomico *giusto*, ci pensa Gordon Matta-Clark (1943) non soltanto per la sua capacità di raccogliere più o meno consapevolmente¹⁴⁷ eredità teoriche di sapore situazionista — aggiornate ai *diktat* comportamentali della sua generazione — , ma per la volontà propositiva di trasformare la pratica artistica attraverso la Città e la *riqualificazione*

¹⁴⁷Avendo vissuto a Parigi tra il '63 e il '64 per ragioni di studio è plausibile che Matta-Clark fosse a conoscenza dell'attività teorica dei situazionisti francesi, anche in considerazione del progressivo avvicinamento di Debord agli ambienti *antagonisti* studenteschi. Non esistono però prove o testimonianze concrete in tal senso. A. Vidler, *Transmission: the Art of Gordon Matta-Clark*, San Diego Museum of Art, 2006, p. 68.

dei suoi spazi. Il suo, però, non è certo un riscatto per blandire i gusti del modernismo architettonico del tempo, al contrario ha un sapore decisamente concettuale che sembra avere più a che fare con i significati storici e sociali dei ready-made cittadini su cui interviene; i suoi, sono di fatto *detournement*, riformulazioni concettuali di ponti ed edifici abbandonati o ai margini.

Rispetto agli orizzonti periferici di Smithson, però, Matta-Clark non fa un lavoro solitario da *distribuire* ad un fruitore per volta, ma agisce sugli edifici in maniera universale, ambendo a ricavare dallo spazio urbano degli interstizi realmente pubblici e a portata di tutti. Riesce, in sostanza, a collezionare tutti gli elementi necessari perché si possa innalzare il livello cromosomico: la tentazione del dimenticato o dell'incontaminato, l'interesse ad agire sul contesto urbano rivolgendosi alle sue componenti come fossero ready-made da manipolare, la volontà di relazionarsi al mondo reale¹⁴⁸ — leggi Pubblico — con il dispiego di mezzi estetici diversificati.

Da sempre affascinato dalla dimensione materica e concreta dell'arte — nonché da quella alchemica¹⁴⁹, basti pensare a *Photo fry* (1969), una serie di polaroid sottoposte a frittura ad altissime temperature — i suoi interventi più incisivi hanno a che fare con la comprensione dell'architettura o, meglio, sono sempre mirati a riformularne il significato sociale e l'azione sulla Città. Da studente alla Cornell University, infatti, aveva assorbito l'idea *cautamente* utopica di uno spazio urbano privo di confini fisici, capace di generare creatività, luogo di tutti e per tutti; la sua interpretazione della Città intesa come fonte infinita di ready made, però, non rileva soltanto per i memorabili *tagli* da lui impressi sugli edifici diroccati, ma anche per aver saputo mettere a frutto gli insegnamenti comportamentali di Allan Kaprow adattandoli ad una Manhattan in pieno cambiamento. Nonché per aver contribuito a inaugurarne la stagione estetica più elettrizzante.

Andando per ordine, sarà bene partire dal momento in cui Matta-Clark deciderà che palazzi e pontili possono essere manipolabili esattamente come qualsiasi altro materiale grezzo; con l'aiuto di strumenti e attrezzi più familiari all'edilizia che alla pratica artistica tradizionale, alla fine degli anni '60 comincerà selezionando condomini disabitati da restituire alla Città con un nuovo aspetto. Le sue, funzionano esattamente come delle incisioni chirurgiche volte a prelevare schegge o campioni biologici da un corpo abbandonato: taglia trasversalmente un edificio, lo sventra, sottrae finestre e scale e, infine, porta allo scoperto un contenuto a lungo rimasto nascosto. In breve, rivolta

¹⁴⁸ G. Matta-Clark, 'My understanding of Art' in G. Moure, *Gordon Matta-Clark. Works and Collected Writings*, Reina Sofia Museum, Madrid, 2006, p. 204.

¹⁴⁹ C. Diserens, *Gordon Matta-Clark*, Phaidon, New York, 2006, p. 27.

ciascuno di questi appartamenti come calzini, mostrando ai passanti nient'altro che scatole scoperciate: l'interno è schiaffato all'esterno e l'esterno viene tagliato via, mostrando ai passanti il nuovo volto di quelle facciate cadenti e familiari. Rendendo pubblico il privato e viceversa.

Per qualche anno i suoi restano interventi non autorizzati, da consumarsi furtivamente come gesti di *guerrilla* urbana. Nel 1972 comincia a fare sul serio, dimostrando come la sua idea di architettura quale metafora di costruzione sociale sia effettivamente possibile con *Bronx Floors* (1972- 73), ad esempio, in cui incide e asporta frammenti di pavimentazioni provenienti ancora una volta da vecchie case del Bronx destinate alla demolizione; nel 1974 con *Splitting* si sposterà nel New Jersey per tagliare letteralmente in due un'abitazione. Con *Reality Properties: Fake estates* (1973), invece, non incide, non taglia, non asporta, ma — nel più cerebrale dei suoi lavori di questo periodo — si limita a selezionare *avanzi* di proprietà altrui, a volte pubblici, altre privati: acquista uno ad uno centimetri di vialetti, metri di marciapiedi, porzioni di asfalto, eccedenze di passaggi di proprietà che si limita a documentare, come fossero *souvenir* di una Città frammentata e indifferente ad ogni valore d'uso¹⁵⁰. Da osservare giorno dopo giorno con sguardi sempre nuovi e disincantati.

In fondo gli interventi di Matta-Clark sono una sorta di Land Art cittadina: a ben vedere, funzionano allo stesso modo nel sistematico tentativo di riportare moduli geometrici di grandi dimensioni su superfici inaccessibili o sconosciute ai più; infatti, a sostenere tale ambizioso proposito non c'è solo il ricorso a bulldozer e scavatori, ma anche l'ostinazione a voler scovare territori vergini. Certo, non incontaminati come i grandi deserti prediletti da Walter De Maria (1935) e Michael Heizer (1944) tra gli altri, ma senz'altro validi nel tentativo di visualizzare la determinazione con cui Matta-Clark ricercava la fusione di *estetico* ed *etico*. Infatti, riabilitando strutture abbandonate e condomini cadenti compiva un'azione dal valore fortemente sociale, recuperava pezzi di Città e di storia, offriva nuove prospettive e lo faceva nel bel mezzo del disagio, nei quartieri di periferia, in quei ritagli di società dimenticati. La ricerca dell'originario, dunque, per questa generazione si declina in modi diversi, ma sempre sulle tracce di modalità espressive orientate al *recupero* e nel completo ripudio del narcisismo formale che solo pochi anni prima aveva caratterizzato il Minimalismo.

«(...) Non ho scelto di isolarmi dal contesto sociale, ma al contrario di affrontarlo sia fisicamente, come succede nei miei lavori sugli edifici, che nel contatto diretto con la

¹⁵⁰ Y. A. Bois, Krauss R., *Formless. A user's guide*, Zone Books, 1997, p. 226.

comunità»¹⁵¹. Mentre i protagonisti della Land Art sceglievano di agire in totale autonomia, uno degli aspetti più interessanti del lavoro di Matta-Clark resta senz'altro la scelta di voler *condividere* ogni suo processo creativo, non soltanto con il Pubblico ma anche con gli altri artisti che affollavano la vivace scena newyorchese. Nella totale indifferenza nei confronti del mercato dell'arte e dei suoi ultimi esiti. Tutto ha inizio al 112 di Greene st. ed è lì che dobbiamo trattenerci per osservare gli interventi che varranno a Matta-Clark l'annunciato *brevetto* cromosomico di socio-relazionalità.

Nell'Ottobre del 1970 Matta-Clark insieme a un gruppo di giovani artisti tra cui Trisha Brown (1936), Tina Girouard (1946), Vito Acconci (1940), Richard Nonas (1936) — e un numero imprecisato di altri artisti provenienti dalle discipline più disparate — presero in gestione lo spazio di proprietà di Jeffrey Lew in Greene st., fondando uno dei primi e più influenti collettivi artistici della città. Sulla base di un'impostazione anti-autoritaria e aperta a chiunque volesse contribuire, negli anni più frenetici — dal '70 al '74 — si alternarono una quantità di progetti, performance di natura partecipativa, concerti e naturalmente mostre, talmente significative e contagiose da espandersi velocemente in tutta Soho, invadendo il quartiere e i suoi abitanti¹⁵². A questo punto, sarà probabilmente superfluo ricordare come da questo momento in poi la Città e il suo Pubblico occuperanno stabilmente le cronache a venire, anzi, la faranno da padroni; Matta-Clark non farà altro che sfoderare il corredo genetico in suo possesso, appropriandosi con il giusto tempismo dell'afflato partecipativo che caratterizzerà gli anni '70.

Il concetto di *spazio alternativo* suonava radicalmente nuovo, quasi incomprensibile; semplicemente le gallerie tradizionali non erano attrezzate ad accogliere la spontaneità e l'irruenza fisica di certi interventi. Graniticamente aggrappate alle certezze monetarie del *white cube* non erano disponibili a rischiare di affidarsi ad un gruppo indefinito di artisti emergenti abituati a lavorare insieme, ventiquattro ore al giorno. Questi i ritmi febbrili con cui aprirà al pubblico *112 Workshop/Greene st.*, il primo di una lunga serie di spazi che sarà lecito definire *alternativi* per l'inedita capacità di coniugare spazio fisico ed esperienza sociale.

¹⁵¹ D. Wall, 'Gordon Matta-Clark's Building Dissections' in «Arts Magazine», New York, 1976, riportato in G. Moure, *Op. cit.*, p. 11.

¹⁵² T. Crow,, 'Gordon Matta-Clark', in C. Diserens, *Gordon Matta-Clark*, Phaidon, London, 2003, p. 31.

Un altro significativo aggettivo che ricorre nella letteratura anglosassone a commento di questo genere di esperienze collaborative, è certamente *raw*¹⁵³; interessante, perché in inglese il suo significato varia da *crudo* a *grezzo*, passando per *primitivo*, tutte sfumature semantiche indifferentemente riconoscibili nel pacchetto teorico della generazione di artisti — i nati intorno al '40 — di cui stiamo sviscerando gli esiti. È crudo anche l'atteggiamento estetico, privo di rifiniture e grezzo come lo spazio post-industriale che scelgono come sede, infine è primitivo, sfronato di ogni sovrastruttura, anche il rapporto dialogico con la Città. Detto questo, sarà bene non aspettarsi un evento di apertura con tutti i crismi; semplicemente le cose presero forma e gli artisti coinvolti cominciarono ad esporre i loro lavori, giorno dopo giorno, senza uno schema preciso. Coinvolgendo la facciata dell'edificio e finendo per invadere il marciapiede antistante¹⁵⁴.

Ad un occhio attento non sfuggiranno le somiglianze con la fatica espositiva della Seconda Internazionale Situazionista: concettualmente CO-RITUS incarnava già nel 1962 lo spirito processuale che caratterizzava le scelte espositive di *112 Workshop/Greene St.* Anche la mostra di Copenaghen si trasformò in un evento aperto al Pubblico, a un certo punto prese addirittura il largo adattandosi a farsi *processione* per toccare con mano le strade e la gente. Gli interventi di apertura di questo spazio di Soho, però, sono già affrancati da ogni obbligo pittorico e mettono in campo tutti gli strumenti extrartistici a loro disposizione. *Incendiary Wafers* (1970) — il primo lavoro presentato da Gordon Matta-Clark — incarna al meglio il cambio di rotta impressa alla pratica estetica da questa generazione. Non siamo ancora al coinvolgimento fisico dell'*altro*, però, siamo senza dubbio di fronte ad una delle attitudini più diffuse tra le scelte processuali del tempo: il dispiego di energie chimiche. Per comprendere il senso profondo di questo *esperimento*, è necessario affondare nell'impalpabilità evanescente delle sostanze volatili, immergersi nella microscopicità dei processi biologici e sperare di assistere a piccoli miracoli che si dipanano nel tempo sotto lo sguardo di ogni fruitore attento: Matta-Clark non fa altro che versare una sostanza gelatinosa¹⁵⁵ su vassoi di grandi dimensioni e sperare che batteri e microrganismi attecchiscano, trasformando la sua superficie in bellissime distese di *vita* sopita. Da sottoporre all'occorrenza alla prova del fuoco in mezzo alla strada, per ottenere

¹⁵³ M. Beck, 'Alternative Space' in J. Ault, *Alternative Art New York 1965-1985*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002, p. 254; ma anche in R. Brentano, M. Savitt, *112 Workshop/112 Greene St: History, Artists, Artworks*, New York University Press, New York, 1981, pp. 7-11; S. T. Edenes, 'Alternative Spaces-Soho Style' in, «Art in America», Nov-Dic 1973, pp. 38-39.

¹⁵⁴ M. Beck, *Op. cit.*, p. 252.

¹⁵⁵ Si tratta di «agar», sostanza gelatinosa che si estrae da certi tipi di alghe rosse giapponesi.

un effetto finale *incendiario*. *Nota a margine*: tra i protagonisti di questa generazione non mancheranno né gli esperimenti chimici, né il dispiego di fuoco. Basti pensare a Gilberto Zorio (1944) che di queste frequentazioni ha riempito i lavori *Odio* (1969), *Arco voltaico* (1968-69), *Pelle con resistenza incandescente* (1968) e tanti altri, frutto del fortunato giro di anni ben fotografato dall'Arte Povera.

Gli esperimenti chimici, però, non sono gli unici a sostanziare le novità di questo spazio alternativo. Si ricorderà il dichiarato interesse per il sociale già inseguito da Matta-Clark negli interventi di *anarchitettura* (così aveva deciso di chiamare le sue dissezioni di edifici abbandonati); nel 1972 con *Open House* avrà finalmente l'occasione di mettere in pratica l'auspicata relazione con la comunità locale, ancora una volta dispiegando le risorse di un *labirinto*. Posizionato davanti allo spazio espositivo appena inaugurato, si trattava di un container diviso in più ambienti da vecchie porte, ostacoli e perfino ballerini, per funzionare come una *Flux box* a misura d'uomo: una misteriosa scatola, ricca di sollecitazioni sensoriali con cui ringalluzzire le percezioni in compagnia di perfetti sconosciuti. Peraltro, questa *casa a cielo aperto* emetteva i rumori di un veicolo in movimento, chiarendo subito la sua reale vocazione urbana¹⁵⁶. L'importanza di questa installazione pubblica risiede proprio nella capacità di collegare idealmente i rudimentali propositi relazionali dei situazionisti di ogni latitudine con la precisa volontà di occupare il suolo pubblico per farne un ricettacolo di esperienze estetiche innovative. Tanto più che siamo a un passo dal riconoscimento *ufficiale* di questa scelta con l'affermazione dell'Arte Pubblica e relativo avallo da parte delle Istituzioni; ma questo è un capitolo a parte che avremo modo di verificare, per indagare in ogni direzione le diverse voci della *partecipazione*.

È in questo frangente che le nostre premesse metodologiche si consolidano sul doppio binario della presenza attiva e consapevole di Pubblico e Città: l'uno sembra contare sull'altra coscientemente, in forza di una rinnovata necessità etica, oltre che sociale. Quando poi l'azione di Matta-Clark si spingerà ben oltre il marciapiede per occupare l'ampio spazio riparato (e abbandonato) sotto al ponte di Brooklyn o — anticipando alcune suggestioni della pratica estetica degli anni '90 — prenderà in gestione un ristorante, allora i *pezzi* genetici mancanti si dispiegheranno ordinatamente sotto ai nostri occhi, suggerendo in maniera lampante l'ingresso della categoria del *sociale* tra gli strumenti critici dell'arte contemporanea.

¹⁵⁶ C. Diserens, *Gordon Matta-Clark*, Phaidon, London- New York, 2006, p. 53.

Altra nota a margine: questi sono gli anni in cui il già citato Henri Lefebvre mette a punto il suo concetto di spazio come generatore di attività sociale. È il 1974 quando mette in discussione l'idea di uno spazio definito dai muri che lo delimitano, salutandolo, invece, l'affermazione di una sua versione aggiornata da intendersi come *luogo di relazione* tra le cose che lo animano. Non sarà un caso, dunque, se spontaneamente *112 Workshop* aveva significato soprattutto questo, per via di uno spirito collaborativo diffuso, contagioso e soprattutto aperto al quartiere.

Spazio sociale, poi, potrebbe essere il sottotitolo dell'evento realizzato nel 1971, all'aperto, esattamente sotto al ponte di Brooklyn.¹⁵⁷ Va tenuto a mente che Matta-Clark era anzitutto un architetto, per cui non sorprenderà scoprire che ciascuna delle declinazioni sociali che stiamo indagando funzionava anzitutto da *riparo*, come a voler sottolineare l'accezione anzitutto ancestrale del suo esercizio costruttivo. Del resto, già *Open House* si presentava come un rifugio — anche se aperto alle possibilità estetiche offerte dalla strada — confermando le inclinazioni teoriche che si sono già riconosciute alla sua generazione: un recupero sistematico di orizzonti espressivi da individuare in un passato *nomadico*, il meno possibile compromesso con il nuovo e con la sua faccia più intrigante, la merce. Lo si è detto, il moderno nomade/Matta-Clark si muove continuamente per la Città, facendo la spola tra *112 Workshop* e una moltitudine di spazi abbandonati da trasformare in terreno di contaminazione sociale; per riuscire, però, anche il ponte di Brooklyn — e le sue componenti sottratte alle luci della ribalta — devono essere manipolate, fatte sue e trasformate in nuovi ripari. A conferma di una vocazione architettonica incessante e ricca di contaminazioni.

Per comprendere fino in fondo i debiti estetici di questo episodio, converrà iniziare col dire che quella da realizzare in sordina sotto al ponte doveva essere anzitutto una performance, documentata passo passo da una serie fotografica da pubblicare sull'allora rivista d'avanguardia «Avalanche» con il titolo *Jacks (1971)*¹⁵⁸. La narratività della scena era assicurata dall'impiego di strumenti mastodontici — gli stessi che era solito impiegare nei tagli profondi dei suoi edifici — intenti a raccogliere e schiacciare oggetti di scarto, legna, frammenti architettonici, automobili, impegnando così il pubblico fotografico in uno spettacolo degno di uno sfascia carrozze. Basterebbe questo dettaglio per richiamare alla mente i diretti precedenti forniti da John Chamberlain (1927), ma rischieremmo di farci

¹⁵⁷ E. Sussman, *Gordon Matta-Clark. You are the measure*, Whitney Museum of Contemporary Art, Yale University Press, New Haven-London, 2007, p. 17.

¹⁵⁸ Sponsorizzato da Alanna Heiss, allora a capo della Municipal Art Society. G. Matta-Clark, '*Jacks*', in «Avalanche», Autunno 1971, pp. 24-29.

distrarre dalla sua fiammante dimensione scultorea. Invece, è bene restare concentrati, per non rischiare di accontentarsi di un'analisi superficiale e puntare a isolare tutte le suggestioni insite nel lavoro di Matta-Clark.

Ammaccando e pressando, *Jacks* si presentava in ultima istanza come un muro di ciarpame compresso, un'accozzaglia di scarti con cui costruire una capanna post-moderna¹⁵⁹, dove, semmai, trovare riparo. Più probabilmente in cui collezionare immondizia, da rivedere alla luce di una nuova funzionalità. Chi, tra gli artisti più influenti dell'arte contemporanea, faceva altrettanto? Chi può dire di essersi addirittura *murato* tra pareti di scarti maleodoranti? Sono altre latitudini, altri mondi temporali, altre esigenze estetiche, però è certamente Kurt Schwitters (1887) a vantare il credito maggiore quando si tratta di valutare il *pedigree* artistico di *Jacks*. La *Merzbau* (1923), infatti, resta senz'altro il più celebre tra gli ambienti realmente capaci di *avvolgere* il fruitore, permettendogli *repellenti* incursioni nelle sue viscere. Anche per questo, ha fatto scuola in maniera indiscriminata, gettando ami pescosi in più direzioni e a distanza di tempo.

Debiti a parte, l'attitudine di Matta-Clark resta ancorata all'esperimento architettonico e ciascuno dei mezzi che impiega, in fondo, tende a fare ambiente, per poi essere diligentemente riempito di spunti partecipativi degni della sua reale vocazione genetica. Sfrondata di ogni connotazione freudiana — che inviterebbe a leggere in quelle quantità di scarti la ricomparsa di un malcelato *rimosso*¹⁶⁰ — questo riparo nascosto funge anzitutto da ritrovo, da luogo d'incontro. Come confermerebbe la volontà di conferire ad un evento anzitutto sociale, un patentino di artisticità: *Pig Roast* (1971).

L'episodio è poco noto e quasi sempre liquidato frettolosamente¹⁶¹. Se riportato ai capitoli di là da venire — quelli in cui sempre più spesso vedremo convivere il consumo di cibo con la pratica estetica — assumerà tutt'altra importanza. Anzi si può dire che l'agognata dominanza cromosomica che contribuirà alla diffusione e al rafforzamento di buona parte delle future declinazioni relazionali, cominci proprio qui. Depositi buldozer e presse da scarica, infatti, la documentazione di *Jacks* si era rapidamente trasformata in qualcos'altro, per essere più precisi, in una festa. Come altro è lecito definire un gruppo di persone intente a festeggiare condividendo un maialino allo spiedo? Certo, la *celebrazione* di questa, come di altre situazioni in cui a prevalere doveva essere il Pubblico — spontaneamente raccolto attorno ad una o più pietanze — era anzitutto

¹⁵⁹ E. Sussman, *Op. cit.*, p. 17.

¹⁶⁰ Convincente lettura suggerita da F. Fabbri, *Op. cit.*, 2011, p.17.

¹⁶¹ E. Sussman, *Op. cit.*, p. 127; G. Moure, *Op. cit.*, p. 18; qualche considerazione in più si trova in C. Diserens, *Op. cit.*, p. 40, senza, però, proporre alcuna connessione con le pratiche relazionali più recenti.

l'occasione per registrare metri e metri di pellicola da montare in film e video-performance¹⁶². Ciononostante, negli anni a seguire l'afflato di Matta-Clark nei confronti della cucina acquisirà sempre più la consistenza di un progetto concretamente realizzabile, di una strada percorribile anche e soprattutto su base collaborativa. 112 *Workshop* continuava a essere un'esperienza vincente, allora perché non traslocare quello stesso spirito di condivisione altrove? Precisamente all'angolo tra Prince e Wooster st, nel cuore di Soho, dove si decise di stabilire *Food* (1971).

È quasi ironico che questo celebre ristorante si trovi proprio ad un incrocio, perché nei pochi anni in cui restò aperto funzionò davvero da crocevia per un gran numero di artisti, ma soprattutto per un Pubblico ben assortito. Oltre a consacrare il sodalizio di cibo e socialità, infatti, questo esperimento condiviso segna anche la comparsa di un nuovo Pubblico: da qui in avanti, a sostanziare gli interventi urbani più rilevanti, infatti, non compariranno più solo avventori e passanti casuali, ma un Pubblico sempre più vasto e connotato, gli abitanti del quartiere. Cosa questo significhi a livello estetico, lo si verificherà tra qualche pagina; per adesso, basterà riflettere ancora un momento sui lungimiranti significati di *Food*.

A sottolineare l'assorbimento di decenni di avanguardia, questo locale era anzitutto l'occasione per rendere straordinaria la più ordinaria tra le pratiche quotidiane: l'alimentazione. Fondato insieme a Carol Goodden e successivamente gestito anche dalle artiste Tina Girouard, Suzanne Harris e Rachel Lew — tutte già coinvolte nello spazio al 112 di Greene st. — *Food* sostituiva un banalissimo fast food ispanico. Con l'ambizione, però, di cambiare in positivo le abitudini alimentari e sociali del vicinato. Ogni domenica si alternavano ai fornelli artisti diversi capaci di attirare un pubblico incuriosito, ma anche ignaro di prendere parte, mangiando, ad un acerbo esperimento sociale. Al di là dell'aneddoto, ciò che rileva in questa sede è la sua analisi formale, ovvero l'individuazione del *marker* che stiamo inseguendo ormai da tanti capitoli.

Ripescando la similitudine genetica che ci ha guidati fin qui e sottoponendo ad un'attenta analisi il campione microbiologico *Food*, ci si avvedrà di come la dominanza del cromosoma socio-relazionale che ci ha guidati fin qui, sia ormai completa. Di come i due elementi che hanno funzionato da solidi binari interpretativi scorrano finalmente paralleli e senza ostacoli teorici; non solo Pubblico e Città compaiono contemporaneamente, ma questa volta costituiscono il *succo* della faccenda, diretti e ispirati da una generazione artistica finalmente libera di sperimentare.

¹⁶² J. Simon, 'Motion Pictures. Gordon Matta-Clark', in E. Sussman, *Op. cit.*, p. 125.

In questa inedita declinazione estetico-sociale, il Pubblico è promosso a partner attivo, diventa il protagonista inconsapevole e al contempo il destinatario del compimento stesso dell'azione artistica, ma anche di quella sociale; teniamo a mente, infatti, che non siamo più tra le mura di una galleria, bensì in una bottega, sulla strada, a contatto diretto con il resto del quartiere e della Città. Non esisterà più solo un Pubblico, quello di nicchia e preparato che fino a questo momento era verosimile trovare in un contesto artistico; ne esisteranno diversi, tanti quanti la situazione estetica deciderà di indagarne, tanti quanti si vorranno scoprire interpreti di nuovi orizzonti artistici.

Da questo momento in poi, dunque, l'impermeabilità tra pratica estetica e non addetti ai lavori verrà messa al bando, dimostrando come per gli artisti sarà possibile — addirittura spontaneo — abbandonare ogni proposito straniante-concettuale in favore di un approccio per la prima volta *dialogico* e dichiaratamente orientato in direzione del Pubblico. Certo, questo inatteso investimento di responsabilità anticipa una svolta significativa, una di quelle che deviano il corso degli eventi e con essi la gerarchia dei soliti riferimenti critici, salutano l'affermarsi di nuove, sorprendenti categorie.

All'apertura di *Food* nessuno era consapevole di contribuire ad un'impresa pionieristica, tutti però erano ben contenti di alternarsi ai fornelli, di ospitare ogni domenica artisti diversi a presentare una nuova declinazione culinaria, di fornire un luogo per *pensare*, per ospitare dibattiti, performance, spettacoli. Tutti si accorgevano, soprattutto, di contribuire al cambiamento reale di un quartiere che fino a questo momento era stato anzitutto una residenza per ispanici e ora cominciava ad attirare gente da ogni parte della città¹⁶³.

Sembrerà iperbolico, ma questo singolare progetto fece la differenza indicando alle generazioni successive le modalità con cui tradurre al meglio il presente; per la sua intrinseca capacità di produrre socialità, infatti, il *cibo* verrà ripetutamente trascinato sotto le luci della ribalta funzionando esattamente da dispositivo di aggregazione, da *generatore di comunità*. A tempo debito si scopriranno ad esempio le cene sociali di Rirkrijt Tiravanija (1961) presso gallerie e Biennali d'arte, per adesso basterà accennare alla più recente *Conflict Kitchen* (2010-oggi) dell'americano Jon Rubin (1964) per dimostrare come la dominanza di questo famigerato cromosoma si spinga ben al di là delle prove di Gordon Matta-Clark. In collaborazione con il cuoco Dawn Welewski, Rubin gestisce un *take-away* a Pittsburgh; ovviamente non si tratta del solito rivenditore di cibo da consumare per

¹⁶³ M. Scuderi, *Food di Gordon Matta-Clark e Carol Goodden. Intervista a Carol Gooden*, in «Arte e Critica», n. 75/76, Autunno 2013. Versione online: http://www.artecritica.it/archivio_AeC/onsite/75/food_gordon_matta-clark.html [Ultimo accesso 13/1/2015]

strada ma di un ristorante che sceglie di servire a rotazione la cucina di Paesi in conflitto politico o militare con gli Stati Uniti. Ovviamente la lista è lunga e il progetto va avanti da anni, ma ciò che rileva è come la lezione di Matta-Clark sia stata assorbita e rivisitata, dimostrando come il potere aggregante del cibo non si limiti a valicare barriere etniche. Tra un piatto e l'altro, infatti, il Pubblico è impegnato in discussioni, incentivato a dire la sua, a fare domande, in una parola ad informarsi, contribuendo a diffondere la più basilare forma di partecipazione sociale¹⁶⁴.

Senza anticipare nulla sulle forme che deciderà di assumere questa svolta partecipativa, sarà necessario insistere nel rintracciare meriti e potenzialità del *marciapiede*. Se si è deciso di anticipare il lavoro di Rubin, compiendo un balzo temporale di quasi quaranta anni, infatti, è proprio perché questo genere di lavoro — in maniera molto più incisiva di quanto sappia fare negli anni '90 il celebrato Tiravanija — raccoglie a piene mani l'eredità di *Food* proprio in forza di quel *corridoio metropolitano* che condividono idealmente. Avviato il processo che vedrà evolvere il Pubblico da uno statuto di coinvolgimento basato sull'interazione fisica ad uno più marcatamente concettuale (costruito attorno alla partecipazione), è proprio sulla strada che confluiranno naturalmente le pratiche partecipative più convincenti, avvolte come sono da uno spesso strato di viscosità sociale.

E infatti è sul marciapiede che liquideremo gli ultimi pronunciamenti memorabili di Matta-Clark, un attimo prima che ritorni a dedicarsi anima e corpo agli stravolgimenti architettonici che lo renderanno più celebre. *Fresh air cart* (1972) è un'appendice *attivista* di *Food* che, non contenta di offrire al vicinato buon cibo e innumerevoli momenti di aggregazione, comincerà a distribuire ai passanti aria pulita¹⁶⁵. Equipaggiata di maschere e bombole di ossigeno, era anch'essa una trovata per far riflettere, perfino sull'inquinamento atmosferico che all'inizio degli anni '70 si affacciava appena tra le battaglie ideologiche all'ordine del giorno. *Graffiti truck* (1973), invece, inizia dove finisce *Food*, quando la sua breve parabola si era già conclusa. Anche questo era un progetto da consumarsi nel cuore della Città e non solo per questo rientra a pieno titolo nei nostri interessi; anzi, questa — così come il ristorante all'angolo di Wooster st. — è una di quelle intuizioni di cui a distanza di appena qualche anno pullulerà tutta Lower Manhattan.

¹⁶⁴ G. Harper, T. Moyer, *Artists Reclaim the Commons. New Works/ New Territories/ New Publics*, ISC Press, Hamilton, 2013, p. 31.

¹⁶⁵ R. Frieling, B. Groys, *The Art of Participation. 1950 to now*, Thames & Hudson, London-New York, 2008, p. 135.

Se con *Food* aveva appena aperto una finestra sul quartiere, con *Graffiti Truck* Matta-Clark stabilisce i termini di una prima, autentica collaborazione diretta con la gente. Respinta la sua partecipazione all'annuale Washington Square Art Fair, decise di guadagnarsi la visibilità che cercava a modo suo; scegliendo la più urbana tra le modalità espressive a sua disposizione, chiese agli abitanti del South Bronx di ricoprire il suo vecchio furgone con *tag* e scritte, degne del più consumato dei *writers* newyorchesi¹⁶⁶.

In questa scelta — immortalata da un'eloquente fotografia che coglie Matta-Clark a braccia conserte a seguire l'evoluzione dei *lavori* — ci sono già almeno due ordini di riflessioni da seguire e ordinare. C'è, ad esempio, la lampante conferma della *delega* come prassi operativa ormai *normalizzata*: non è l'artista, di fatto, a maneggiare fisicamente le bombolette, ma il Pubblico che si presta ad essere investito della responsabilità formale dell'azione estetica. C'è, poi, un'altra importante consacrazione, quella che vede l'artista guadagnarsi il ruolo di catalizzatore di processi culturali e sociali; lo si è detto, il fatto stesso di coinvolgere la gente per strada nella realizzazione di *qualcosa* di concreto e di respiro collettivo, conferisce di diritto a questa generazione di artisti il merito di produrre aggregazione e, quindi, socialità.

Lo smacco all'arte *ufficiale* e del suo mercato non finisce qui. Terminata l'opera di *scrittura* del furgone, Matta-Clark recupera gli strumenti da saldatore che lo aiutavano nella dissezione di materiali di ogni tipo e decide di impiegarli per smembrare quel mezzo arrugginito vendendone i pezzi al miglior offerente, proprio all'ingresso della mostra in Washington sq. Basterà anche solo questo episodio per valutare l'onda lunga dell'influenza di Gordon Matta-Clark sulle generazioni a venire e su tante delle pratiche che hanno monopolizzato la scena artistica contemporanea; a pensarci bene, lo street artist Banksy non ha fatto lo stesso nel 2013, vendendo per strada — su una bancarella proprio fuori da Central Park — brani delle sue opere più famose a prezzi stracciati?

2. 3 Un-specific sites. Partecipazione e Arte Pubblica in orbita

Congedato Matta-Clark e introdotti alla vivace stagione collaborativa che in questo giro di anni si respira nella Grande Mela, è opportuno fare qualche precisazione di ordine generale sul contesto che permetterà una tale esplosività estetica. In un'era post-

¹⁶⁶ C. Diserens, *Op. cit.*, p. 53.

Woodstock dominata dalla disillusione generale per le scelte politiche del Paese — leggi l'elezione di Nixon — e dall'acuirsi di una situazione sociale a dir poco allarmante, infatti, appariva sempre più accettabile delegare agli artisti la gestione di un clima tanto *elettrico*.

Non è un caso che questo processo abbia avuto inizio proprio qui, in una città storicamente costruita attorno ad un coacervo di culture che, *distrattamente*, aveva finito per trasformarsi in una sfilza cadenzata di ghetti fatiscenti, occupati in pianta stabile dal *disagio*. Negli anni '70, dunque, New York non era esattamente scintillante come appare oggi in cartolina, anzi tutta Lower Manhattan era praticamente abbandonata a sé stessa e iniziative sperimentali come il già citato *112 Workshop* costituivano un vero e proprio ribollito energetico. Con questo esempio — galvanizzato dalle diffuse iniziative di Matta-Clark — è come se questa generazione avesse finalmente messo a fuoco il modello espressivo attraverso cui innescare l'esplosione creativa che tra la fine degli anni '70 e i primi anni '80 occuperà le cronache con ritmi sempre più incalzanti¹⁶⁷.

Perché questo si verifichi, si sedimenti e venga riconosciuto come la via estetica da percorrere anche a livello istituzionale, è necessario che gli artisti distolgano definitivamente lo sguardo dallo studio e dai grandi musei, rivolgendo la loro attenzione ad aree e fasce di Pubblico fino a questo momento considerati inaccessibili alla produzione estetica e culturale; si è già detto più volte, il luogo in cui verificare queste consegne — siano esse strettamente sociali o artistiche — può essere solo la Città. È qui, nel cuore della vita urbana, infatti, che l'artista sembra conquistare ufficialmente un rinnovato ruolo di mediatore culturale, recuperando le risorse estetiche e gli spunti di riflessione adatti anche alla risoluzione di problemi sociali. Dunque, questo il nuovo orizzonte a cui è necessario abituarsi, la difficile posizione in cui ricollocare la longeva relazione concettuale tra Pubblico e Città.

Certo, si tratta di un processo lento, di un avvicinamento tematico graduale e, prima di fare gruppo, qualcuno proverà a fare a modo suo. Tra i numerosi esempi di artisti che si sono intestarditi nel voler indagare la società a distanza ravvicinata, il caso che merita qualche riga in più è senz'altro quello di Adrian Piper (1948). Non solo per la scelta coraggiosa di sondare i contorni di razzismo e sessismo in prima persona, da donna afroamericana, ma per l'ostinazione nel volerlo fare in orbita nella Città; basterebbe questo dettaglio per richiamare alla mente la costanza, la ciclicità, l'inesorabilità con cui in questa seconda metà del '900 sembrano confermarsi le modalità operative di cui si è a lungo discusso. Quella di Piper, in fondo, è un'ennesima *maratona* per le strade, un autorevole

¹⁶⁷ Dal 1969, in verità, esisteva già lo spazio al 55 di Mercer st. condotto dalla Artworkers' Coalition. L. Lippard, *Op. cit.*, p. 181.

tentativo di ribadire il valore eclettico della camminata. Se non fosse che si rende necessario un indice di differenziazione, un investimento concettuale che allarghi la riflessione e distolga l'attenzione dai numerosi ready-made che costellano la Città; è qui che entra in gioco il *sociale*, trascinato sul tavolo delle considerazioni proprio dal Pubblico, già da un po' imbattuto campione della contemporaneità.

Tra il 1970 e il 1973 — mentre Matta-Clark era impegnato a *sfamare* la Città nel tentativo di comprenderla — Adrian Piper mette a punto *Catalysis*; le situazioni sono simili, i contorni quasi sovrapponibili, ma ciascuna delle performance previste da questa serie mira a sovvertire i meccanismi di riflessione della gente che l'artista incontra sulla sua strada, in metropolitana o all'interno dei grandi magazzini. Attenzione, perché non si accontenta di trascinare il passante in una dimensione straniante, ma punta a guadagnare un contatto grazie all'innesco di un dialogo, ideale o meno. Dal marciapiede, la prospettiva è quella *giusta*; soprattutto se all'improvviso vedi avvicinarsi a grandi falcate una donna con i vestiti completamente inzuppati (a giudicare dall'odore, da almeno una settimana) di aceto, latte e olio di merluzzo¹⁶⁸. Quel tanfo che senza preavviso intaserà le narici è esattamente il *catalizzatore* che Piper spera di attivare, per convincere a riflettere sul concetto di *identità*; questa di per sé la novità, dal momento che si tratta di un argomento dal forte valore politico. Quando si anticipava l'irrompere del *sociale* tra le categorie critiche dell'arte contemporanea, infatti, lo si faceva in senso ampio, non dimenticando di includere in questo ombrello critico ogni istanza che potesse riguardare la percezione urbana del Pubblico: ancora una volta l'interlocutore da innervosire, attirare, repellere, allo scopo di puntare il dito sulla *diversità*.

A differenza della lunga tradizione di artisti che fino a questo momento si sono avvalsi della camminata come mera declinazione estetica, in effetti, quella di Piper fa sfoggio di una qualità performativa ibrida che la ascriverebbe a pieno titolo alla generazione di appartenenza. Essendo nata intorno agli anni '40, infatti, sviluppa quella tensione processuale che le impone di relazionarsi alla materia in modo diretto, mai filtrato, ma soprattutto si convince a fare un uso performativo del corpo, da usare esattamente come una sonda, una protesi con cui testare la vita urbana. A ben guardare, già Vito Acconci (1940) con *Following Piece* (1969) aveva deciso di calarsi nella quotidianità di perfetti sconosciuti, seguendo ogni loro passo per le vie frenetiche di New York, ma lo aveva fatto con l'intento primario di mapparne idealmente i movimenti; Piper, invece, non usa la camminata esclusivamente come mezzo di registrazione dello spazio

¹⁶⁸ Si tratta di *Catalysis I*, (1971) K. O'Rourke, *Walking and Mapping, Artists as Cartographers*, MIT Press, Cambridge-Londra, 2013, p. 14.

sociale che attraversa, ma provoca il Pubblico sul suo stesso piano. Non siamo più di fronte alla concettualità *scanzonata* dei *Flux Tour*, ad esempio, qui gli strumenti critici messi in campo attingono tutti a questioni irrisolte, barriere razziali, intolleranza, antagonismo sociale, in definitiva a ciascuna delle questioni pubbliche che caratterizzano la Città contemporanea.

Qui non si tratta più di costringere i passanti a relazionarsi con l'intorno sperando di attivare inediti processi di identificazione, al contrario è la Città stessa a provocare sovrapposizioni e smarrimenti di identità sul Pubblico; proprio in questo ribaltamento, in fondo, risiede lo stravolgimento concettuale che si era già indicato alla base della similitudine genetica di cui ci siamo a lungo serviti. La recessività del cromosoma socio-relazionale consisteva proprio in quella predominanza dell'*oggetto* — sia esso quadro o ready-made — nella valutazione finale del fatto artistico: anche le visite dadaiste e le derive situazioniste, al netto di fallimenti e mappature concettuali, dimostravano il predominio di un *prodotto*. Anche solo per potergli riconoscere poi un valore estetico. La *dominanza* a cui stiamo assistendo negli anni '70, invece, sposta l'attenzione e l'ago della bilancia critica sulla processualità, indirizzando ogni sforzo al sollevamento di quesiti realmente rivolti a tutti. Passanti, avventori e addetti ai lavori.

Prima di verificare le notevoli proporzioni collaborative che assumeranno a breve queste considerazioni — tra la fine di questo decennio e l'inizio degli anni '80 — vale la pena soffermarsi ulteriormente sulla produzione in solitaria, anche per introdurre un altro degli attori che calcheranno le scene artistiche statunitensi nel giro di questi anni: le Istituzioni pubbliche. S'intende, sono previsioni di un genere di *partecipazione* molto diversa da quella che stiamo sondando già da qualche pagina, perché nella maggior parte dei casi il coinvolgimento statale riguarderà l'Arte Pubblica *tradizionale* e la sua diffusione capillare su tutto il territorio nazionale. A sostenerla, già nel 1966, la fondazione del *National Endowment for the Visual Arts' Program* che negli Stati Uniti culminerà il suo intervento negli anni '80 con le grandi commissioni ad Alexander Calder o a Richard Serra, tra gli altri¹⁶⁹.

Nota a margine: per essere tale, *sembra* sia sufficiente che l'Arte Pubblica si collochi in un contesto pubblico, nel bel mezzo della Città. A volte a celebrare il potere davanti alle sedi di multinazionali, altre come palliativo sociale in aree particolarmente degradate. Per questo, non sorprenderà scoprire che, nonostante una *nascita* così precoce, il Programma Nazionale risultò da subito insufficiente ad incontrare le esigenze

¹⁶⁹ A. Raven, *Art in the Public Interest*, Umi Research Press, Ann Arbor, 1989, p. 11.

espressive di buona parte degli artisti attivi a New York in questo giro di anni, proprio in forza delle spinte socio-relazionali già messe a fuoco dagli interventi performativi della Piper, ad esempio¹⁷⁰.

Ma non solo, perché ad aggirarsi per le stesse strade troviamo anche Mierle Laderman Ukeles (1939) che del sostegno economico ricevuto da parte delle Istituzioni ha fatto l'oggetto principale della sua ricerca. Non è un caso che il suo lavoro sia spesso citato negli studi che si sono occupati di *socially engaged art*¹⁷¹, perché i suoi interventi nello spazio pubblico, pur realizzati in solitaria, hanno il merito di anticipare un ulteriore, rilevante, livello di riflessione: la sovrapposizione tra collaborazione e *cooperazione* sociale. Diamo atto del fatto che di primo acchito, non si ha certo l'impressione di maneggiare argomenti estetici rivoluzionari, tantomeno scottanti, ma il suo *Manifesto for Maintenance Art* (1969) oltre che costituire una banale dichiarazione d'intenti *casalinga* ha l'ambizione di volersi allargare al contesto pubblico. Così come la Piper, anche Laderman Ukeles ragiona su concetti come l'identità, la discriminazione di genere e l'antagonismo sociale, ma lo fa rendendo *accessibile* la sua quotidianità di giovane donna e madre; e così se pulisce il pavimento di casa, si inginocchia e fa lo stesso con i marciapiedi del vicinato, se lava i vetri, si arma di olio di gomito e pulisce tutte le vetrine della sua strada e così via¹⁷².

Ogni gesto casalingo da consumare per le vie attorno a casa, dunque, costituisce una dichiarazione d'intenti da recapitare *senza filtri* alla routine quotidiana della comunità locale, nonché un'azione dimostrativa che invita a riflettere su vari fronti, tutti intrisi di attenzione sociale. Nel corso degli anni '70 sarebbe stato facile imbattersi in uno di questi suoi interventi, tanto più che a un certo punto verranno foraggiati direttamente dal New York City Sanitation Department; *Handshake Ritual* (1978-'79) è il frutto di questa stravagante cooperazione con i netturbini della Città. Certamente, di questi tempi, è necessario compiere più di uno sforzo per immaginare una società in cui la nettezza urbana possa essere in grado di finanziare la pratica artistica, al pari di musei e istituzioni culturali. Soprattutto in considerazione della sostanza ineffabile di questa produzione estetica, geneticamente refrattaria ad ogni tipo di reificazione.

¹⁷⁰ A. Raven, *Op. cit.*, p. 18.

¹⁷¹ T. Finkelpearl, *What we made. What we Made. Conversation on Art and Social Collaboration*, Duke University Press, Durham, 2013, p. 24. S. Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, San Francisco, 1995. p. 281.

¹⁷² T. Finkelpearl, *What we Made. Conversation on Art and Social Collaboration*, Duke University Press, Durham, 2013, p. 24.

In queste performance documentate da altrettante fotografie, vediamo l'artista stringere riconoscente le mani di tutti i dipendenti del dipartimento di igiene pubblica, ringraziandoli personalmente — uno ad uno — per il lavoro di tutela svolto quotidianamente per le strade. Al di là dell'aneddoto, ciò che sembra meritare il nostro interesse è ancora una volta il valore concettuale di quest'azione dimostrativa; come si diceva già per il lavoro di Adrian Piper, infatti, anche in *Handshake Ritual* è possibile isolare le traiettorie disegnate da questi smottamenti estetici: non è più l'artista a innescarli, semmai è la Città a provocare smarrimenti identitari e divisioni sociali sulla pelle del Pubblico. In soldoni, Pubblico e Città continuano ad essere a turno complici e antagonisti, sono gli artisti ad aver ceduto il loro ruolo secolare di *disturbatori della routine* per guadagnare lo status di *pacifici* mediatori sociali, di cooperanti, di risolutori di istanze concrete, spesso lontane anni luce dalla sperimentazione a cui ci avevano abituati le generazioni precedenti.

Senza voler forzare la lettura di questi fenomeni, tanto ampi e sfaccettati, non si può fare a meno di collegare la diffusione di questi atteggiamenti estetici alle visite di Joseph Beuys (1921) a New York e all'incredibile successo della serie di conferenze che tenne nel 1974 alla *New School for Social Research*¹⁷³. Nel corso di quell'anno, infatti, Beuys introdusse negli Stati Uniti il concetto di *scultura sociale*, parlando per la prima volta di creatività diffusa e di responsabilità individuale nella costruzione dell'architettura della società futura. Non dimenticando di sottolineare il ruolo di traino da riconoscere agli artisti in questo cambiamento epocale. Tutti concetti che, a ben vedere, sembravano fornire l'ossatura teorica adeguata a sostenere le operazioni di ciascuno degli artisti che abbiamo visto agire già dalla fine degli anni '60 nel contesto urbano.

«Mi piacerebbe affermare un nuovo tipo di arte, capace di rispecchiare i problemi di tutta la società. (...) per riuscirci è necessario estendere l'idea di arte ad ogni forma di creatività. (...) ne consegue che ogni essere vivente può essere un artista»¹⁷⁴. In questo proposito, dunque, l'ispirazione *di prima mano* per tutta questa generazione, ma anche il formale riconoscimento della conclusione di un'epoca a dir poco paralizzante: quel predominio dello *spettacolo* annunciato da Debord alla fine degli anni '60. E l'avvicinarsi del momento in cui assistere alla partecipazione attiva da parte del Pubblico.

¹⁷³ H. Stachelhaus, *Joseph Beuys. Una vita di controimmagini*, Johan&Levi Editore, Milano [1978] 2012, p. 151.

¹⁷⁴ J. Beuys, Estratto del discorso tenuto in data 11/1/1974 alla New School for Social Research, New York. Citato in T. Finkelppearl, *Op. cit.*, p. 29.

Di più, perché in fondo il coinvolgimento fisico della platea aveva già fatto storia, segnando, ad esempio, le sperimentazioni ambientali che abbiamo già imparato a conoscere; d'ora in avanti, di fatto, sarà bene cominciare a parlare di una partecipazione decisamente più cerebrale, che a volte ha il sapore viscerale di una rivincita sociale, altre, la semplice soddisfazione di dire la propria.

Prima di congedare definitivamente la generazione che ha collezionato così tanti meriti in ambito urbano e introdurre le successive, è necessario fare il punto. Per non scadere in ripetizioni e tautologie, però, sarà bene servirsi di altri DNA, di altri campioni cromosomici impegnati in operazioni complementari a quelle che abbiamo indagato fin'ora, ma appartenenti ad altre declinazioni partecipative.

Se a titolare il paragrafo si era ricorsi al termine *un-specific*, un motivo c'è e va ricercato nell'incapacità congenita della generazione nata intorno agli anni '40 di agganciare i propri lavori ad una situazione specifica, men che meno ad un luogo stabilito. Lo si è detto più volte, il destino di questi artisti è in orbita: per alcuni il futuro di queste pratiche sembrerebbe perfino rifuggire l'etichetta di arte, preferendo magari l'aggettivo più elastico e ibrido di *urbano*¹⁷⁵. Sebbene nel corso di questa ricerca si siano più volte privilegiati termini *situazione* ed *evento*, è bene evidenziare come siano sempre stati impiegati riferendosi al loro valore processuale, lontani dal voler alludere ad ogni sedentarietà: la *contestualità* che abbiamo riscontrato in tante di queste pratiche *stradali*, infatti, è valida per la capacità di fornire spunti di riflessione, aneddoti, stimoli estetici, libera da ogni zavorra che vorrebbe ancorarla a luoghi e circostanze definite. Anche se, nel vocabolario degli addetti ai lavori, tra non molto, andrà per la maggiore un'espressione con implicazioni semantiche diametralmente opposte, ovvero *site specific*.

Andando per ordine, sarà bene partire dalla carriera del tedesco Jochen Gerz (1940) per verificare le considerazioni appena fatte e introdurre al contempo il capitolo già annunciato dell'Arte Pubblica. Del resto, i suoi interventi sembrano confermare quanto il contesto non rilevi affatto per la fissità fisica ma esclusivamente per la capacità di fornire circostanziati spunti di riflessione, magari sottratti alla dimensione culturale del luogo o della comunità di cui parla o a cui si rivolge: i lavori di Gerz più incisivi, inoltre, non si svolgono a New York, immersi nell'ambiente che abbiamo imparato a conoscere, ma in Europa — a Parigi e nella sua Berlino — a dimostrare come l'attitudine *un-specific* sia esportabile e diffusa. E di come l'afflato nomadico che si riconosceva già a certe

¹⁷⁵ N. Whybrow, *Art and The City*, I. B. Tauris, London-New York, 2011, p. 173.

generazioni della prima metà del '900, si possa ormai considerare manifesto e geneticamente dominante.

Nelle prime iniziative urbane come *Art Questionnaire* (1969) e *The Exhibition of 8 People Living in rue Muffetard by way of their Names on the Walls of their Street, Paris* (1972) non risiede soltanto il meglio della sua visione estetica, ma l'anticipazione di straordinarie tecniche espressive ancora di là da venire. In entrambi i casi, poi, la *scrittura* è impiegata come dispositivo in grado di connettere pubblico e privato, come un esercizio di astrazione concettuale ben lontano dal rivelarsi fine a sé stesso, ma capace di innescare indicativi sconfinamenti sociologici. Come dimostra per primo *Art Questionnaire*.

Abbiamo già visto cosa succede quando un artista si immerge tra le strade della Città a verificare azioni e reazioni rispetto a tematiche di scottante attualità sociale; al contrario, è imprevedibile sondare la preparazione e il sentimento nei confronti dell'arte in una fabbrica, tra gli operai. Si tratta senz'altro di modalità d'indagine diverse, entrambe, però, finiscono col restituire un vivido ritratto sociale, dimostrando ancora una volta quanto gli artisti sappiano trovarsi perfettamente a loro agio in questo inedito ruolo di mediatori socio-culturali e di come il Pubblico si dimostri altrettanto capace di fornire riscontri significativi.

Ennesima nota a margine: un questionario d'indagine sulla percezione dell'arte da sottoporre agli operai della Hoffman La Roche di Basilea¹⁷⁶ può — già a queste date — considerarsi un'operazione d'arte pubblica a tutti gli effetti? Stando alla definizione comune che la vorrebbe *pubblica* in forza della semplice collocazione nello spazio pubblico, probabilmente no. Oltretutto, qui, non esiste alcuna dimensione plastica, tutto si risolve in un confronto, uno scambio dialogico leggero e ineffabile come i fogli su cui Gerz snocciola i suoi quesiti; eppure, proprio lavori come questi costituiscono i primi tentativi di proporre una partecipazione *concreta*, che faccia apertamente a meno della classica dimensione artistica privilegiandone una integralmente estetica, addirittura già interessata a incidere con più decisione a livello etico. Anche se *Art Questionnaire* non si svolge all'aperto, appare comunque lecito ascriverla ai registri dell'Arte Pubblica proprio perché basa la sua buona riuscita sul contatto diretto di artista e Pubblico, riuscendo nell'*impalpabile* sforzo di connettere due mondi.

E poi, a distanza di pochi anni, c'è *The Exhibition of 8 People Living in rue Muffetard by way of their Names on the Walls of their Street, Paris*, che il patentino di arte pubblica se lo merita di diritto; non tanto perché si tratta di un esperimento stradale,

¹⁷⁶ A. Hapkemeyer, 'On the Principle of Dialogue on Jochen Gerz's Works for Public Spaces', in J. Gerz, *Res Publica. The Public Works 1969- 1999*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 1999, p. 22.

quanto per la lungimiranza di sottrarre il *poster* alla comunicazione politica per farne un efficace mezzo di sovvertimento estetico, di straniamento visivo. Ovviamente anche questo lavoro è frutto di una collaborazione — certamente non con gli ignari residenti di *rue Muffetard*, che per qualche giorno hanno visto i loro nomi stampati a lettere cubitali su una serie di poster distribuiti lungo la strada di casa — ma con gli studenti dell'Accademia di Parigi che, tra le altre cose, ne hanno curato anche l'affissione¹⁷⁷.

In questo giro di anni, tra il '68 e il '72, in effetti, la sovrapposizione e gli sconfinamenti tra pubblico e privato avranno un significato preciso, ammantato di attivismo politico o indirizzato alla ridiscussione di delicate questioni sociali. Soprattutto a Parigi, dove, appena qualche anno prima, Debord tappezzava la Città di graffiti e motti anarchici; quando Gerz sceglie il poster sa che ha tra le mani una superficie da risemantizzare, in parte attraverso il gusto *non sense* di elencare nomi comuni, in parte utilizzando il più classico dei metodi di comunicazione. È proprio in quest'occasione che metterà a fuoco il suo interesse per il *pubblico*, ragionando sul fatto che per generare Arte Pubblica non basta affiggere poster sui muri di una via o in un qualsiasi spazio civico, né tantomeno è sufficiente usare un linguaggio universale¹⁷⁸; al contrario è fondamentale che il Pubblico — insieme alle questioni sociali che intende sollevare — costituisca il punto di partenza, l'oggetto stesso o il protagonista, della riflessione estetica.

Seguendo il filo di queste considerazioni, si arriva dritti al cuore degli anni '80; non soltanto perché quella del *dazibao* e del messaggio a caratteri cubitali in contesti affollati diventerà la consuetudine per molti degli artisti americani che torneremo a indagare a breve, ma per l'evoluzione stessa dell'afflato pubblico di Jochen Gerz, presto pronto ad assumere proporzioni monumentali. Peraltro, non ci siamo concessi questo salto temporale solo per seguire la carriera di un singolo artista, ma per verificare come per alcuni esponenti della generazione che abbiamo imparato a conoscere, gli anni '80 abbiano significato davvero l'occasione per pensare in grande, estendendo — anche in termini dimensionali — tutte le intuizioni che avevano costellato i decenni precedenti.

Il Monumento di Harburg contro il Fascismo (1986-1993) che Jochen Gerz e la moglie Ester realizzarono su invito delle autorità locali di questo piccolo centro non lontano da Amburgo, costituisce senz'altro un caso singolare per la sistematica capacità di contrapporsi in ogni senso possibile alle prove di Arte Pubblica che contemporaneamente brulicavano nelle piazze di quasi ogni Stato *a stelle e strisce*. In particolare, verificheremo

¹⁷⁷ J. Gerz, *People speak*, Vancouver Art Gallery, Vancouver, 1994. pp. 44-45.

¹⁷⁸ J. Gerz, *Op. cit.*, 1999, p. 13.

come la declinazione dell'artista tedesco sia probabilmente la più adeguata a introdurre una altrettanto significativa: quel *criticato Tilted Arc* (1981) che veniva commissionato negli stessi anni a Richard Serra (1939) per una piazza di New York, rivelando i limiti e i contorni della partecipazione a cavallo tra anni '70 e anni '80.

Andando per ordine, sarà bene chiarire che quello di Gerz è un *Monumento* molto particolare, non solo perché non rassomiglia ad alcun eroe nazionale a cavallo, ma perché è pensato per avere una vita precaria e una scadenza. E oltretutto è costruito per funzionare da monito solo dopo essere sparito nel nulla, a conferma dell'annunciata incapacità congenita di pensarsi in termini *site specific*: la *specificità*, infatti, risiede esclusivamente nell'impalpabilità sociale del contesto cittadino e sembra cedere (anche se gradualmente) l'autorità della sua dimensione fisica optando per una ben più fluida tipicità temporale. In definitiva, è la finestra temporale in cui si verifica il coinvolgimento del Pubblico a innescare la dimensione mnemonica tipica di un monumento¹⁷⁹.

In linea con le inclinazioni espressive della sua generazione, Jochen Gerz *sfodera* una stele alta più di dodici metri e la piazza su una passerella pedonale nel centro di Harburg; ovviamente in un luogo di passaggio, non nel parco di periferia che gli aveva inizialmente assegnato l'amministrazione cittadina. C'è di più, perché la superficie di questa altissima colonna è interamente rivestita di piombo e dotata di uno *stilo* appuntito che invita i passanti a incidere, lasciando una considerazione personale o semplicemente la propria firma. Col passare del tempo, sommando pensieri, parole, svastiche e ingiurie— come è da mettere in conto quando si invita il Pubblico generico a esprimersi — il *Monumento* sarebbe stato presto saturo, quindi, sottoposto a un parziale interrimento. E di nuovo riempito di scritte e di nuovo sprofondato di qualche centimetro; così via, fino a scomparire del tutto nel sottosuolo, *al riparo da stizza e commozione*.

L'intera area di Amburgo in questi anni aveva lanciato un programma dall'eloquente titolo *Art in Public space* per incentivare la creazione di monumenti che elaborassero pubblicamente i concetti legati alla guerra, alla persecuzione e, ovviamente, alla pace. Tutte idee drammaticamente legate al passato di quel territorio¹⁸⁰. Per Gerz « (...) il punto era trovare il modo di rendere pubblica qualcosa che non fosse una denuncia, che non puntasse il dito su qualcuno ma che al contrario — evitando di esercitare una qualsiasi forma di pressione — riuscisse a portare alla luce, in mezzo ad una piazza, tutto ciò che

¹⁷⁹ Sul tramonto del concetto di *site specific* si rimanda a M. Kwon, *One place after another: site specific art and locational identity*, MIT Press, Cambridge, 2002, p. 24.

¹⁸⁰ K. Weber, 'Mindful of the Monument', in J. Gerz, E. Shalev-Gerz, *The Harburg Monument Against Fascism*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 1994, p. 39.

era stato rimosso. Una firma in un contesto pubblico può anche riuscire a farti dire: l'ho fatta io!»¹⁸¹. La presenza in sé del *Monumento*, dunque, non ambiva in alcun modo ad esonerare i cittadini dalla loro responsabilità sociale, anzi li invogliava a manifestare *attivamente* la propria coscienza civica.

Per lavori di questo genere le considerazioni da fare sono tante, prima fra tutte che si tratta di un caso ben riuscito di Arte Pubblica *partecipativa*; no, non si tratta di un'espressione ossimorica, semmai di una definizione inesistente. Perché se si pensa a *La Grand Vitesse* (1969) di Alexander Calder in Michigan o all'*Untitled (The Chicago Picasso)* [1967] di Pablo Picasso in Illinois, vengono subito in mente grandiose opere d'arte su scala monumentale da collocare (spesso senza consultare gli abitanti della zona¹⁸²) al centro di grandi piazze, dove poter essere ammirate dai cittadini e funzionare da eleganti decorazioni urbane; facendo attenzione a non toccarle e a non *vandalizzarle*, pena multe salate. Si può dire: soprattutto questo è stata l'Arte Pubblica negli anni '70 e '80.

Pur essendo frutto dello stesso momento storico, il *Monumento contro il Fascismo* di Gerz ha saputo essere tutto il contrario, leggendo la storia della società in cui doveva inserirsi ma soprattutto riuscendo a trascinare le istanze della partecipazione *socio-relazionale* che abbiamo visto serpeggiare per le vie di New York, dall'altro lato dell'oceano, al servizio di una causa già profondamente connotata, da identità, esperienze personali, dolore collettivo e risentimento. Ma soprattutto, pur dovendo fare i conti con l'ingombro di una presenza fisica respingente, ha saputo coinvolgere il Pubblico offrendogli la possibilità di esprimersi e, con essa, la partecipazione *tout court*.

¹⁸¹ J. Gerz, E. Shalev-Gerz, *Op. cit.*, 1994. p. 22

¹⁸² A questo proposito, sembra interessante riportare un estratto di un documento redatto dalla seduta plenaria della Città di New York in data 6 agosto 1980. Depositato presso il Group Material's Archive, Box 37 folder 32. Consultato nel febbraio del 2014 presso la Fales Library & Special Collections, Downtown Collection della New York University (grassetto mio):

«Object: *Jurisdiction over placement of sculptures*

Dear Mr Schwartz:

Our community Board district has been inundated during the last year with a large number of steel, aluminum and other types of sculptures on Department of Parks and Department of Highways' property. In many instances they have been placed **without any notification** to the board and in instances have been eyesores and safety hazard. (...) We don't wish to set ourselves up as art critics, but on the other hand, do **object to the proliferation of sculptures in the public domain** in our area.

Lloyd N. Merrill
Chairman».

Il *Monumento* di Jochen Gerz resta un esempio significativo perché è capace di attivare ciascuna delle declinazioni partecipative messe a punto nel corso del '900: non soltanto mette a fattore comune la potenza del coinvolgimento concettuale, ma innesca un intervento manipolatorio da parte del Pubblico. L'azione che il passante è chiamato a compiere, poi, non è solo meccanica, al contrario riesce nel difficile compito tutto mentale di sovrapporre pubblico e privato. E questo non può essere un dettaglio trascurabile visto che sembra riguardare la gran parte dei lavori partecipativi degli anni '70: Gordon Matta-Clark (1943) squarciava edifici per portare alla luce spazi privati da risemantizzare, trascinando il pubblico nel privato e viceversa; la stessa Mierle Laderman-Ukeles (1939) eseguiva nello spazio pubblico azioni casalinghe solitamente appannaggio di un ambiente privato e familiare. La *partecipazione urbana*, dunque — quella che a ulteriori analisi in laboratorio evidenzia la presenza dei cromosomi socio-relazionali richiesti — deve perlomeno dimostrare di saper innescare una fruizione attiva. Ma non basta l'interazione: per riconoscere i *giusti* criteri di socialità, infatti, si rende essenziale un coinvolgimento collaborativo, in grado di affrontare e risolvere in maniera efficace anche questioni e problemi sociali ancora aperti.

Ciò detto, se il *Monumento di Harburg contro il Fascismo* (1986-1993) sembra soddisfare una ad una le condizioni perché gli si possa riconoscere un statuto partecipativo *rotondo e maturo*, non si può certo dire lo stesso di *Tilted Arc* (1981). Certo, l'intervento pubblico di Richard Serra (1940) non aveva ambizioni monumentali, ma gli era stato commissionato nel 1979 dall'Amministrazione federale e dal già citato *National Endowment for the Arts (NEA)* per essere collocato al centro di Foley square, meglio nota come New York Federal Plaza, nel cuore amministrativo di Manhattan. Il nome altisonante gli viene dal fatto che sulla piazza convergono numerosi edifici pubblici, a queste date ancora *orfani* del giusto coronamento estetico.

Già all'inaugurazione nel 1981 l'accoglienza è gelida e a dir poco ostile, dal momento che ben 1300 impiegati di uno degli edifici federali prospicienti la piazza firmarono una petizione per la sua immediata rimozione¹⁸³. Da quel momento seguirà quasi un decennio di dibattito sull'effettivo impatto sociale ed estetico di *Tilted Arc* ma soprattutto sulle conseguenze derivanti da una sua rimozione e ricollocazione altrove (che si verificherà solo nel 1989 con l'intervento risoluto di Washington)¹⁸⁴. A conferma di come

¹⁸³ R. Storr, 'Tilted Arc: Enemy of People?', in A. Raven, *Art in the public interest*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1989, p. 271.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 269.

l'Arte Pubblica, a prescindere dalla sua destinazione, sembra per sua natura destinata a intervenire sull'ambiente urbano e sui suoi cittadini anzitutto a livello politico.

Se si tira in ballo questo episodio — noto agli addetti ai lavori per i toni esacerbati con cui si è evoluto e poi risolto mestamente — è perché presta il fianco ad alcune considerazioni che aiuteranno a chiarire le ulteriori possibilità partecipative contenute in questo decennio. Sembra incredibile, infatti, ma quella che mette al bando l'opera di Richard Serra perché considerata inopportuna, è la stessa Città che lasciava spazio a Matta-Clark e alle iniziative dello spazio alternativo 112 Workshop; la stessa che contemporaneamente vedeva nascere esperienze ancora più radicali e sperimentali, come Group Material e Abc No Rio. Il punto è che a cavallo tra gli anni '70 e gli anni '80 il rapporto tra il Pubblico e la comunità artistica *da cifre a sei zeri* era già teso; *Tilted Arc* non fa altro che accendere gli animi già surriscaldati.

In linea con le scelte materiche della sua generazione, Serra sceglie l'acciaio cromato per disegnare un arco deformato a coprire la grandezza dell'intera area; una volta collocato, la percezione dello spazio cambiava radicalmente, di fatto, diventando un'appendice della scultura. L'obiettivo, dunque, era segnare longitudinalmente questo ampio *fazzoletto* urbano, incidendo perfino sulla percezione visiva dei dintorni, dal momento che dalla strada risultava completamente sbarrata la vista sulla piazza e sull'ingresso agli edifici.

Breve nota a margine: allo stesso modo, un gruppo di coetanei che si facevano chiamare Land artisti, di recente aveva segnato fianchi di montagne e distese desertiche, riportando gli stessi schemi minimali negli ampi spazi dominati dalla natura ancora vergine. Qui, però, siamo in Città e se si è intenzionati a cambiare l'aspetto e la percezione dei luoghi attraversati quotidianamente dal Pubblico, in questo giro di anni, diventa necessario coinvolgerlo nella decisione. Invece nel 1980 Serra dice: «Quel posto non mi interessava all'inizio perché mi sembrava un luogo-piedistallo. Davanti agli edifici, c'era una fontana e la gente si aspettava di trovare al suo fianco una scultura che la abbellisse. (...) Invece ho progettato un arco che in tutta la sua lunghezza attraverserà la piazza impedendo la vista pedonale dell'edificio dalla strada e viceversa. In un certo senso *sfidando il pubblico*»¹⁸⁵.

Esattamente questo sarà il suo capo d'accusa principale: un atteggiamento antagonista nei confronti del Pubblico, da sfidare apertamente sulla comprensione di un oggetto artistico *estraneo* e impenetrabile. Anche se l'incarico di Serra consisteva nel

¹⁸⁵ R. Storr, *Op. cit.*, p. 270. Corsivo mio.

pensare un intervento estetico — che funzionasse peraltro da decorazione — la possanza fisica dell'Arco suggeriva anzitutto una prevaricazione, una costante richiesta di attenzione che stravolgeva in negativo gli equilibri visivi della piazza. Lo stesso Calder, dal canto suo — massicciamente impegnato su questo stesso fronte operativo —, non sembra aver mai avvertito la necessità di visitare preventivamente le piazze interessate dalle sue opere; anzi, da bravo *modernista* era abituato a ragionare sempre in termini di autonomia dell'opera d'arte¹⁸⁶.

Tutto questo per dire che i fallimenti di *questa* Arte Pubblica si devono all'errore di fondo di aver concepito gli interventi monumentali come un'estensione delle sale museali, come se lo spazio sociale potesse essere in alcun modo paragonabile alle dinamiche che si consumano tra le mura *immacolate* dei grandi musei; ovviamente non è così e, anche per questa ragione, in futuro le manifestazioni estetiche più influenti non si collocheranno su questa *pomposa* scia estetica, ma preferiranno seguire quella *sotterranea* (e infinitamente più vicina al Pubblico) portata avanti nei *loft* di Lower Manhattan.

Non si può considerare *pubblico* un intervento esclusivamente sulla base della sua collocazione in spazi aperti e relativamente accessibili; per *incontrare* il Pubblico è necessario dosare attentamente gli elementi estetico-sociali e calibrarli sulla base delle sue esigenze, pensare ai collegamenti percettivi che si potrebbero innescare e ovviamente decidere in anticipo a chi rivolgersi e il messaggio da recapitare. In assenza di queste condizioni, siamo lontani anni luce dalla Città ready-made che prova ad affermarsi già dai tempi delle *visite* dadaiste; lontanissimi dalla visione ininterrotta della Città da esplorare offerta dai situazionisti; definitivamente distanti da una *partecipazione* che si rivolga al Pubblico innescando uno scambio concettuale o fisico. Verremmo piuttosto trascinati indietro nel tempo, in un'epoca in cui la dimensione scultorea appariva ancora intoccabile e la fruizione del Pubblico drammaticamente passiva.

2. 4 Spazi alternativi e *storefront*. Le modalità *sotterranee* di *Abc no Rio* e *Group Material*

Esiti a parte, mentre l'atteggiamento di Richard Serra e del suo *Tilted Arc* si collocava sul filo della *sfida* nei confronti del Pubblico generico, qualche isolato più a nord

¹⁸⁶ Miwon Kwon citata in, T. Finkelpearl, *Dialogues in Public Art*, MIT Press, Cambridge, 2000, p. 22.

un gruppo di artisti freschi di diploma studiava un modo per sperimentarne uno socialmente sostenibile. Per riuscirvi bastava sostituire i termini della questione, ammettere la possibilità che la Città contemporanea non dovesse più accontentarsi di un solo tipo di Pubblico e, quindi, essere capace di individuarne tanti quanti sono i luoghi che frequenta, il quartiere in cui vive, le considerazioni o la diffidenza che riserva all'arte e alla sua pratica e così via. Se si ammettono queste differenze, gli artisti sapranno interpellare il Pubblico *giusto*, cogliendone tempestivamente la graduale trasformazione in *comunità*. Stabilito il significato anzitutto sociale di certi interventi, infatti, non avrà più senso rivolgersi al Pubblico come ad un interlocutore compatto e omogeneo; al contrario converrà distinguere ciascuna delle sue componenti, cominciando proprio da quella comunitaria. Del resto, è la Città lo sfondo primario delle azioni e degli interventi installativi che verranno ed è da chi la sostanzia che bisogna ripartire.

Prima di addentrarsi nell'analisi degli *spazi alternativi* che per primi dimostreranno di comprendere questa lezione, sarà il caso di fare il punto sulla proficua indagine cromosomica già avviata sui lavori di Matta-Clark, su *Food* (1971) in particolare; proprio quell'esperienza — prematura e poco *convinta*, ma già pronta a sciorinare gli elementi indispensabili per la buona riuscita di un intervento collaborativo — presta il fianco per chiarire questa ridefinizione del concetto di Pubblico. E, con esso, sbrogliare la matassa in cui sembrano impigliate anche *interazione* e *collaborazione*.

Il Pubblico della *partecipazione* che stiamo vagliando, infatti, da tempo non è più quello dei musei, ma è costituito per lo più da una comunità; non necessariamente su base etnica, piuttosto in virtù della *condivisione* di uno *spazio* in cui manifestare pensieri e rimostranze, progetti e battaglie politiche. A ben vedere, il primo esperimento in questa direzione era stato proprio il ristorante di Matta-Clark: in quel contesto avevamo visto affermarsi finalmente la dominanza cromosomica che si era a lungo solo annunciata, grazie alla capacità dei suoi fondatori di proporre un ristorante come *opera d'arte*. Ben inteso, il contenuto estetico non risiedeva nei piatti del giorno, piuttosto nel sistematico coinvolgimento del vicinato messo in pratica da artisti e avventori; non solo, perché *Food* è passato alla storia anche per essere riuscito ad imporsi come luogo di condivisione, quindi di confronto. Il collante *giusto* era stato il cibo — e non è necessario dilungarsi in riflessioni sul suo millenario potere aggregante — in particolare, il riconoscimento delle sue potenzialità estetiche, ovvero socio-relazionali; ripescando dalle pagine precedenti i risultati di quella ricerca genetica, poi, ci si avvedrà di come nel frattempo la presenza di Pubblico e Città sia addirittura ingombrante.

Venuta meno la classica dimensione visiva di competenza di ogni opera d'arte, il Pubblico abbandona il suo ruolo stabilito, acquisendo ufficialmente quello di fruitore; coinvolto a pieno titolo quale protagonista, a volte addirittura coautore, non sembra più costretto a scegliere tra le ridotte possibilità dell'*interazione*, ma libero di assumersi tutte le responsabilità derivanti dalla *partecipazione*. Di fronte ad ogni installazione interattiva, il Pubblico avrà anche la sensazione di essere coinvolto, chiamato a dire la sua; a ben guardare, invece, il suo intervento sarà destinato a restare imbrigliato in un numero limitato di alternative, spesso prestabilite dallo stesso artista¹⁸⁷.

La partecipazione che abbiamo iniziato a conoscere, invece, parte proprio dal presupposto inverso: non è più necessaria una manipolazione fisica per trascinare il Pubblico sulla ribalta estetica. Per suggerirgli nuovi percorsi cerebrali o inedite visioni estetiche, sarà sufficiente chiedergli di prendere parte al processo di realizzazione dell'opera d'arte: un epocale scarto teorico che conduce dritti su un terreno instabile e assolutamente imprevedibile, tanto da essere diventato oggetto di ridefinizioni, aspre critiche e interventi al vetriolo sulle pagine di settore¹⁸⁸; insomma, l'intera gamma delle conseguenze tipiche delle novità più dirompendi.

Al di là dei battibecchi accademici, ciascuna delle declinazioni etimologiche che hanno investito questo genere di partecipazione — *Littoral art*, *Participatory art*, *New Genre Public Art*, tra le più quotate¹⁸⁹ — concorda nel riconoscergli un aspetto *dialogico*, un ampio margine di possibilità evolutive derivanti dallo *scambio* tra artista e fruitore; del resto la stessa architettura teorica di questa ricerca sembrerebbe confermare, dal momento che si regge in maniera transtorica proprio sulla compresenza, di volta in volta mediata dall'artista, di Pubblico e Città. Riportando tutte queste importanti premesse teoriche alla coerenza della realtà di New York, ci si accorgerà che i passi artistici più convincenti dei prossimi anni si assesteranno su due situazioni sociali radicalmente diverse: la *galleria* e il *vicinato*, probabilmente i luoghi più adatti per assistere ai progressi di Pubblico e Città.

¹⁸⁷ R. Frieling, *Op. cit.*, 2008, p. 35.

¹⁸⁸ Si ricorderà l'intervento di C. Bishop sul saggio *Estetica Relazionale* di N. Bourriaud, nonché l'ulteriore risposta di L. Gillick, proprio su questi argomenti: C. Bishop, 'Antagonism and Relational Aesthetics', in «October», n. 110, Fall, 2004, pp. 51-79; N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia Books, Milano, 2010 [1998]; L. Gillick, 'Contingent factors: a response to Claire Bishop's *Antagonism and Relational Aesthetics*', n. 115, Winter, 2006, in «October», pp. 95- 107.

¹⁸⁹ Dovute rispettivamente a G. Kester, *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, San Francisco, 2004; C. Bishop, *Artificial Hells: participatory Art and politics of spectatorship*, Verso, London, 2011; S. Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, San Francisco, 1995.

Le prossime occasioni estetiche in cui verificare queste riflessioni saranno ancora una volta due mostre, due situazioni espositive inedite e caotiche come gli artisti e i collettivi di artisti che le sostanzieranno, facendo la storia della *New York alternativa* dei primi anni '80. L'antagonismo contenuto in questa espressione divenuta idiomatica è voluta e frequentata dagli studiosi che se ne sono occupati proprio per la contrapposizione netta alla scena artistica ufficiale, erede del severo modernismo di Clement Greenberg e devota esclusivamente agli incassi milionari che andava riscuotendo in quel giro di anni¹⁹⁰. D'altronde, non si può dire che le priorità di questa nuova ondata di artisti fosse la produzione di *oggetti*: sarebbe un gran lavoro reperirne anche solo un numero adeguato per pronunciarsi sulla loro direzione operativa; certo è che ciascuna delle realtà che indagheremo sembra costituirsi come l'ideale prosecuzione delle esperienze artistiche su cui ci si è già soffermati, proprio per la preferenza trasversale a proporre la creazione di situazioni e la *comprensione* sociale come prodotto estetico. Unitamente ad un atteggiamento di militanza politica che riporta immediatamente all'Internazionale Situazionista di Debord.

Il profilo di questo nuovo collettivismo estetico comincia a delinarsi in un momento preciso, per l'esattezza il 2 gennaio del 1980 quando fu chiaro a tutti i partecipanti al *Real Estate Show* che la mostra avrebbe avuto una durata record: allestita solo il giorno prima all'interno di un edificio di proprietà della Città di New York — ormai sfritto da mesi — venne chiusa forzatamente dalle autorità che ne denunciavano l'occupazione illegale¹⁹¹. Gli eventi a seguire costituiscono, in effetti, la storia dei collettivi più influenti, non solo del decennio, ma della storia della *collaborazione tout court*; infatti, in questa breve occasione espositiva è già possibile trovare i nomi che ricorreranno maggiormente nelle prossime pagine e, in generale, nelle cronache di settore.

Come suggerito dal titolo, *The Real Estate Show* si proponeva come un evento dal forte significato simbolico, con l'intento di denunciare la politica di sfratti e riqualificazione coatta che interessava ormai ciclicamente tutti i quartieri a sud di Manhattan; a farne le spese, ovviamente le classi più disagiate e in generale le categorie di cittadini newyorchesi che non fossero bianchi o impiegati a Wall Street. Senza dilungarsi ulteriormente sul penoso affresco sociale, sarà il caso di sottolineare come la paradossalità del mercato

¹⁹⁰ Su questo si veda A. W. Moore, "Artists' Collectives: Focus on New York, 1975-2000", in B. Stimson, G. Sholette, *Collectivism after Modernism: the Art of Social Imagination after 1945*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2007.

¹⁹¹ L. Weichselbaum, 'The Real Estate Show', in «East Village Eye», in A. W. Moore, M. Miller, *ABC No Rio Dinero: the story of a lower east side gallery*, ABC No Rio Collaborative Projects Publisher, New York, 1985, p. 52.

immobiliare non colpiva soltanto afroamericani e *latinos*, ma acuiva anche le *lotte intestine* all'interno della stessa comunità artistica: del resto, era per far spazio ai *loft* degli artisti più quotati che Soho e Tribeca — un tempo considerate periferia disagiata — si stavano trasformando in zone economicamente *inaccessibili* ai giovani artisti, costretti quindi a traslocare altrove¹⁹².

In questo spirito, dunque, i promotori di questa mostra si battevano per ottenere un luogo che non fosse solo l'ennesimo spazio gestito da artisti per artisti — come, ad esempio, era già stato *112 Workshop/Greene St.* di Matta-Clark & co. — ma un posto aperto ai cittadini, in cui veder sfumare definitivamente ogni confine tra pratica artistica e attivismo sociale. Bobby G. (al secolo Robert Goldman) [1955], ad esempio, si era impegnato a raccogliere il maggior numero di mozziconi di sigaretta sui marciapiedi circostanti, per dimostrare come il totale dei soldi spesi in un mese per l'acquisto di tabacco sarebbe bastato per finanziare la manutenzione del quartiere, ottenendo così uno spazio sociale più gradevole ed edificante¹⁹³. Lo si è detto, il gesto, il processo, la situazione, d'ora in poi, sono da considerarsi a tutti gli effetti *azione* estetica.

A questa mancata occasione espositiva, corrispose però un certo successo di Pubblico¹⁹⁴ che convinse COLAB (*Collaborative Projects Inc.*, 1977), Fashion Moda (1978) e Abc No Rio (1980), tra i collettivi coinvolti più noti, a proseguire in questa direzione. *Nota a margine*: all'insolita conferenza stampa consumata sulla strada — l'ingresso era stato sprangato dalle autorità — era presente un artista che sarebbe ingenuo non riconoscere come la presenza carismatica per eccellenza, colui che della *Scultura sociale* aveva già fatto un metodo per moltissimi interventi di natura sociale realizzati in Europa. Del resto, lo si diceva, Joseph Beuys, era già stato a New York nel 1974 riscuotendo un enorme successo tra gli studenti della *New School for Social Research* ed era già celebre per questa sua idea *strampalata* che pretendeva di collocare gli artisti al servizio della società.

E infatti a questa, seguirà un'altra mostra appena l'anno dopo, *The Times Square Show* (1981), questa volta per iniziativa di COLAB; dimentichiamo la *midtown* sfavillante di luci e imponenti cartelloni pubblicitari, perché tra gli anni '70 e gli anni '80 anche il centro di Manhattan risultava completamente lasciato al degrado. Lo schema è lo stesso: un edificio abbandonato viene occupato e poi riempito dei lavori più disparati di artisti e avventori, all'insegna della più caotica delle sovrapposizioni stilistiche. Al di là dei risultati artistici — a

¹⁹² G. Marzorati, 'The Artful Dodger', in «Soho Weekly News», 1980, in A. W. Moore, M. Miller, *Op. cit.*, 1985, p. 54.

¹⁹³ B. Haye, 'The Real Estate Show', in «East Village Eye», 1980 in A. W. Moore, M. Miller, *Op. cit.*, p. 61.

¹⁹⁴ A. W. Moore, M. Miller, *Op. cit.*, p. 53.

dire il vero, poco allettanti — ciò che rileva è l'importanza che questo appuntamento espositivo avrà sugli esiti estetici che verranno; esperimenti e battute d'arresto che racconteranno le più fortunate delle declinazioni collaborative di questi anni. Su tutte *Abc No Rio* (1981) e *Group Material* (1979) restano senz'altro i collettivi più incisivi da innumerevoli punti di vista, non solo per aver saputo individuare meglio di altri il progressivo trasloco estetico dalle Istituzioni alla strada e al vicinato, ma per aver proposto lo *storefront* e la sua frequentazione spontanea come nuovo modello operativo per intervenire concretamente sulla quotidianità.

Se si è privilegiato il termine in inglese è perché la sua traduzione letterale¹⁹⁵ non restituisce adeguatamente le frastagliate dimensioni sociali di questa scelta; in entrambi i casi, infatti, lo spazio che questi due collettivi si ritagliano è incalcolabile e non può essere costretto nei metri quadri di una bottega. Si tratta di un raggio d'azione molto più grande, che coincide più o meno con la società stessa: certo, non quella colta che sa benissimo come avvicinare l'arte, ma quella lontana anni luce dalle logiche espositive e da ogni azzardo estetico.

Una delle conseguenze più fortunate di queste mostre-evento, infatti, sarà la possibilità di ottenere in gestione dall'amministrazione pubblica uno spazio nell'East Village, quello che ben presto si farà conoscere con il nome di *Abc no Rio*. È interessante che tra i volontari che entreranno e usciranno dal 156 di Rivington st. compaiano i nomi di Jenny Holzer (1950) e di Alan W. Moore (1953), già a queste date strenui difensori della parola come mezzo di sovvertimento sociale; con strumenti di situazionista memoria, infatti, l'obiettivo comune sarà la trasformazione del dialogo sociale attraverso l'arte. Cosa questo significasse, almeno in prima battuta, non sembrava molto chiaro: le prime attività si risolsero per lo più in esposizioni di giovani *graffitari* del South Bronx, solo temporaneamente distolti dalle ben più *succulenti* pareti della metropolitana¹⁹⁶. Più avanti le cose cominciarono ad apparire più nitide, soprattutto per il vicinato che iniziò a sentirsi parte del progetto: *Abc no Rio* non sembrava in alcun modo una galleria, ma si presentava di fatto come un centro sociale, un luogo dove magari trovare riparo, in cui essenzialmente affrontare insieme ad altri le difficoltà quotidiane di un quartiere tanto disagiato. Il tutto attraverso il filtro dell'arte; non solo in senso lato, attraverso la dialettica concettuale che interesserà altre realtà simili come *PADD* (1980) o lo stesso *Group Material* (1979), ma in una maniera diretta e *pratica*.

¹⁹⁵ *Storefront*: Vetrina, facciata di una bottega a fini commerciali.

¹⁹⁶ L. Rosati, M. A. Staniszewski, *Alternative histories. New York art spaces. 1960 to 2010*, The MIT Press, Cambridge-London, 2012, p. 198.

Prima di verificare l'opportunità di inserire *Abc no Rio* in questa parabola della socio-relazionalità, sarà probabilmente il caso di riflettere ancora una volta in termini generazionali, per segnare le differenze e sottolineare le affinità. Se la generazione che ha di fatto salutato l'affermarsi della dominanza socio-relazionale (perlomeno in termini genetici) era collocabile intorno agli anni '40, quella che ci si appresta ad indagare sembra allungare questa predominanza dialogica di almeno dieci anni. La gran parte degli agitatori-artisti che sostanzieranno le prossime pagine, infatti, sono nati intorno agli anni '50, con un baricentro che si presta ad essere dilatato addirittura fino agli anni '60; certo, non senza, contraddizioni e indecisioni operative, del resto si tratta di quasi un decennio di osservazione della scena artistica più frenetica di sempre. *Rinascimento a parte*, si intende. In soldoni, siamo di fronte ad un coagulo generazionale immensamente sfaccettato che sembra inevitabilmente sottoposto ad un bivio espressivo: da un lato, come stiamo verificando, una tensione al contatto diretto, all'approccio dialogico a prescindere dai mezzi; dall'altro, un indugiare nel pittorico, visceralmente attaccati alla rappresentazione. Basti pensare al lavoro di Cindy Sherman (1954), altra venerata protagonista della medesima congiuntura estetica. Tutti, però, a prescindere dal sentiero intrapreso, sembrano difendere strenuamente un fattore espressivo che riconoscono comune: il ricorso ad un immaginario linguistico che rimane essenzialmente su un piano concettuale. E in effetti, lo si vedrà, mano a mano che la data di nascita si approssima al 1960 — seminando la socialità intrinseca al decennio precedente — questa tendenza a risolvere la relazione sul piano cerebrale si farà più intensa, fino a meritarsi il riconoscimento ufficiale di *estetica relazionale*.

Per adesso, è bene godersi la pienezza del cromosoma che abbiamo inseguito per così tanti decenni e verificarne le declinazioni più convincenti nell'ambito di *Abc no Rio*. Sorvolando sulle fasi di assestamento, sarà il caso di saltare subito al 1982, a quel *Tube World* che sembra sostenere al meglio l'opportunità della nostra ricerca genetica; senza dubbio si tratta di uno di quei progetti che pare aver preso alla lettera le condizioni per riuscire a vantare un adeguato livello di socio-relazionalità: il Pubblico domina la scena, la strada e la Città la fanno da padrone, l'artista, infine, ha conquistato saldamente quel ruolo di mediatore culturale che gli si pronosticava. A *Tube world*, quindi, non manca nulla per definirsi un progetto di natura socio-relazionale, ma anche per esibire lo statuto artistico che gli viene anche solo dalla presenza degli artisti di *Abc*.

In effetti si trattava di un progetto ambizioso. Inizialmente un'iniziativa per coinvolgere i bambini e i ragazzini del quartiere nella sperimentazione artistica, non tanto con particolari scopi educativi, quanto per tenerli impegnati lontano dalla strada. Ogni

pomeriggio, accompagnati dalle insegnanti delle scuole locali, gli venivano consegnati metri e metri di tubi che potevano essere usati per la creazione di qualsiasi cosa¹⁹⁷. Il risultato di questi intensi pomeriggi sarebbe stata una mostra che, per le dinamiche imprevedibili — ma anche per le dimensioni crescenti e *anarchiche* — non si può fare a meno di riconnettere a quella iconica *CO-RITUS* che era già stato il fiore all'occhiello dell'*altro* situazionismo. Così come la mostra di Copenaghen del 1962, infatti, *Tube world* invadeva la strada e il cortile sul retro e lo faceva invitando i passanti a partecipare, scendendo le scale che lo avrebbero portato dentro lo spazio alternativo per eccellenza, soprattutto che gli aprivano la possibilità di far parte a pieno titolo di una *comunità*.

La novità sta tutta qui, nella capacità aggregante di questa fase estetica concretamente orientata all'*unione* con il vicinato, il quartiere, l'*altro*; la differenza con l'Arte Pubblica *tradizionale* — quella che abbiamo visto impegnare Richard Serra, per intendersi — è che gli spazi alternativi di cui stiamo parlando agiscono da catalizzatori non solo per la progettualità estetica, ma anche per la coscienza e l'immaginazione politica di altre persone, finalmente valutata alla stregua delle capacità artistiche manuali. Con questa delega — ufficialmente *vidimata* dalla lezione di Beuys — gli artisti si assumeranno notevoli responsabilità per il futuro, mandando definitivamente in pensione le antiche contrapposizioni concettuali e auspicando la somma definitiva di *estetico* e *sociale*; di più, perché in questo frangente si introduce di fatto un obiettivo inedito per gli artisti, ovvero la risoluzione *concreta* di istanze di natura sociale. Ovviamente anche attraverso l'impiego di mezzi estetici.

Tube world aveva mostrato, inoltre, la validità inalterabile del concetto di *situazione*, la sua strenua resistenza attraverso i decenni e la capacità di adattarsi ad ogni genere di evoluzione artistica: nonostante sia già stato possibile attribuirne l'affermazione ai situazionisti, solo ora, nel cuore degli anni '80, questa declinazione estetica riuscirà ad assumere i contorni politici predetti per tempo da Debord. Alle soglie del 2000, però, questo significato non assume i contorni della battaglia ideologica, dello scontro titanico tra due modi di intendere la società (così come indicato dal solco del Sessantotto), ma avrà la consistenza più sfumata delle *lotte tra poveri*, delle campagne per i diritti, banalmente, delle questioni sociali ancora aperte che scalpitavano per essere affrontate e risolte. E infatti, il primo degli esperimenti di Group Material in questa direzione, sarà

¹⁹⁷ H. Gruenberg, *Working as an artist with the children of the lower east side*, 1982, in A. W. Moore, M. Miller, *Op. cit.*, p. 119.

l'apertura al Pubblico di uno sportello sociale attraverso cui fornire informazioni agli abitanti del quartiere sulle modalità per ottenere il calmieramento degli affitti¹⁹⁸.

2. 5 *People's Choice*. Group Material e l'altra arte pubblica

I fondatori sono tredici giovani artisti freschi di diploma della School of Visual Art di New York¹⁹⁹, i cui nomi, anche a distanza di decenni, continuano probabilmente ad essere poco noti, a differenza della fama complessiva del *gruppo* che negli anni a venire non smetterà di crescere, proporzionalmente al graduale interesse per l'arte partecipativa. Rispetto agli spazi alternativi già citati, quello di Group Material è un progetto molto più elaborato, meno lasciato al caso e frutto dell'impegno — della *disciplina*, verrebbe da dire — di un numero di artisti decisi a scambiare la pratica dell'arte come lavoro individuale con una dimensione creativa basata integralmente sulla condivisione. Insomma, possiamo star certi che mettendo mano all'attrezzatura a cui siamo già ricorsi in passato per evidenziare tracce biologiche di socio-relazionalità, il nostro *marker* rivelerebbe tutta la sua eccezionalità *partecipativa*.

Rispetto al *vecchio* 112 Workshop o allo stesso *Abc no Rio*, però, Group Material segna senz'altro un cambiamento notevole nel panorama collaborativo. Si pone come un luogo aperto al quartiere esattamente come *Abc*, certo, ma con la volontà di restare attaccato alla sua identità artistica (rifuggendo quella di centro sociale) e per riuscirvi non rinuncia al *format* della galleria; anzi, ne introduce uno molto simile a cui porterà altrettanta fortuna, lo *storefront*. Del termine si è già detto²⁰⁰, dei risvolti sociali si potrà intuire anche solo accennando alla scelta di prendere in affitto una bottega al 244 East 13th street, nel cuore ispanico del Lower east side per definirla come il loro quartier generale; basti pensare che già dal primissimo evento di cui si diceva, il vicinato dimostrerà tutta la sua *simpatia* fornendo parte dell'arredamento e cucinando per più di 400 persone²⁰¹.

¹⁹⁸ Documento dattiloscritto datato luglio 1980. Depositato presso il Group Material's Archive, Box 38 folder 33. Consultato nel febbraio del 2014 presso la Fales Library & Special Collections, Downtown Collection della New York University.

¹⁹⁹ Questa la formazione nel 1979: H. Alderfer, J. Ault, P. Brennan, L. Dones, Y. Hawkins, B. Jaker, M. Nelson, M. Pakulski, T. Rollins, P. Szypula, M. Udvardy, tutti allievi di Joseph Kosuth, A. Greene, 'Citizen Artists: Group Material' in «Afterall» Spring 2011, p. 18.

²⁰⁰ Cfr. nota 60.

²⁰¹ Cfr. nota 63.

Prima di addentrarsi nell'analisi delle prove più convincenti, sarà il caso di soffermarsi ancora un momento sulla *punteggiatura* concettuale del percorso di Group Material, anche al fine di comprenderne al meglio la collocazione nello spartito generale della ricerca. Quella elaborata da questo vivace collettivo, di fatto è un genere di arte pubblica fino a questo momento inedito, anche solo per la capacità di coniugare l'impegno sociale e la collaborazione con la comunità con un prorompente impatto visivo, fino ad ora appannaggio esclusivo di interventi plastici nello spazio pubblico. Uno degli strumenti privilegiati sarà senz'altro la *parola*, che — da bravi allievi di Joseph Kosuth — sapranno modulare su diversi piani espressivi, quello dialogico dell'inclusività, ma anche quello scarno e cerebrale della concettualità, non a caso, due delle inclinazioni più saldamente iscritte nel codice genetico di questo gruppo generazionale.

La scelta stessa di rivolgersi ad uno spazio letteralmente immerso nella Città, poi, farebbe riflettere sulla precisa volontà di allontanarsi a gamba tesa da una pratica dell'arte ancora dominata da preoccupazioni formali di derivazione *modernista* e con esse dall'obbligo espositivo del *white cube*. Alla ricerca di altre modalità con cui dichiarare la loro volontà sperimentale. Ciò detto, quello che conta — e che sembra segnare la differenza rispetto agli altri spazi alternativi disseminati per la Grande Mela — è la precisione nella scelta del Pubblico, la dedizione inclusiva con cui nel corso degli anni Group Material confezionerà *su misura* interventi socio-relazionali per i pubblici più disparati, ma rigorosamente accomunati dall'estraneità al mondo dell'arte.

Nella dichiarazione d'intenti del 1979, oltre al preciso riferimento al ruolo di mediatore per un Pubblico che si dimostri «interessato a esaminare e comprendere la complessa relazione tra arte, storia, società e politica nella cultura americana contemporanea», tra le attività e le mostre previste compare per la prima volta a chiare lettere la parola «educazione»²⁰². Non si tratta di uno quei dettagli su cui poter facilmente sorvolare, perché da qui in avanti la gran parte delle pratiche collaborative che verranno faranno spesso rima con missioni educative sempre più specifiche ed elaborate, in grado di coniugare in modi nuovi concettualità e socialità. Basti pensare al progetto di Tania Bruguera (1968) *Cattedra di Arte de Conducta* (2008-09) che si proporrà addirittura come una vera e propria alternativa al sistema educativo artistico della capitale cubana, mantenendo saldo il proposito di utilizzare la pratica estetica come motivo di riflessione e

²⁰² Documento dattiloscritto. T. Rollins, *Proposal for a (legal use) STATEMENT OF PURPOSE for the Group Material Corporation*, cfr. nota 63.

disturbo nei contesti pubblici²⁰³. S'intende — come lascerebbe già pensare la sua data di nascita — quello della Bruguera è un lavoro molto più complesso e strutturato, già affrancato dal clima di *approssimazione* e sregolatezza che sembra affliggere la gran parte degli spazi alternativi newyorchesi nei primi anni '80, ma certamente affaticato da un contesto politico a dir poco asfissiante. Lo si vedrà a tempo debito, per adesso restiamo alle successive esperienze espositive di Group Material, altrettanto importanti nel segnare il solco di un modo nuovo di creare partecipazione.

Fino a questo momento, di fatto, siamo riusciti a scovare tracce di socio-relazionalità nelle modalità di coinvolgimento attivate di volta in volta dai situazionisti scandinavi, da Allan Kaprow, perfino dall'arte pubblica di Jochen Gerz; in tutti questi casi, però, il *marker* biologico è saltato ai nostri occhi sulla base dell'interazione con un Pubblico chiamato ad *esprimersi*, non già a prendere parte in fase progettuale. Con *People's Choice* (1981), Group Material segna il passaggio ad una fase in cui la già salda concettualità verrà rinvigorita da un nuovo criterio di *distribuzione della responsabilità*. (Al contrario degli spazi alternativi già esistenti) «(...) noi vogliamo attivare vere relazioni sociali con la gente del vicinato, persone che lavorano. Per noi è davvero importante diventare una parte vitale di questo quartiere. Lo hanno già fatto in tanti negli anni '60 per poi dileguarsi. Di questi tempi tutti sembrano convinti dall'idea di un'arte sinonimo di *oggetto di consumo*. Noi no»²⁰⁴.

La riflessione sulla responsabilità cui si accennava si ritrova già qui, *spalmata* sulle premesse metodologiche divulgate in occasione dell'apertura di questa fortunata mostra, poi sottotitolata *Arroz con Mango*²⁰⁵. Nel gennaio del 1981, accompagnati da Celinda e Hector, due bambini ispanici della tredicesima strada, alcuni membri di Group Material girarono il quartiere chiedendo porta a porta al vicinato di partecipare ad una delle loro prime mostre²⁰⁶; per farlo, bastava prestare agli organizzatori uno o più dei propri *oggetti d'affezione*: qualsiasi cosa poteva andar bene, purché la scelta ricadesse espressamente su oggetti dal valore sentimentale (ben lontani dal potenziale straniante che gli riconosceva Man Ray diversi decenni addietro). In questo modo, si rinunciava

²⁰³ Sul tema dell'educazione nelle pratiche di arte collaborativa si veda P. Helguera, *Education for Socially Engaged Art. A Materials and Techniques Handbook*, Jorge Pinto Books, New York, 2011.

²⁰⁴ Tim Rollins in un'intervista di G. Marzorati, 'Artful Dodger', in «The Soho News», 15 ottobre 1980. Riportato in J. Ault, *Show and Tell: a Chronicle of Group Material*, Four Corner Books, New York, 2010, p. 19.

²⁰⁵ Espressione cubana usata per riferirsi ad una situazione caotica.

²⁰⁶ J. Ault, *Op. cit.*, 2010, p. 30.

apertamente a ogni valenza scientifica, puntando piuttosto a collezionare un *campionario affettivo* del quartiere, per la prima volta chiamato ad una partecipazione di tipo emotivo.

Il risultato sarebbe stato la sovrapposizione visiva di pezzi di storie diverse, di esperienze e provenienze disparate, tutte accomunate dalla medesima disponibilità a rendere pubblico un frammento di vita personale; fotografie di matrimoni e comunioni, collezioni di *dispenser* per caramelle, giocattoli, perfino piccoli santuari domestici dedicati a parenti defunti, il tutto accostato in maniera non troppo stridente con un murales realizzato dai ragazzini del quartiere nel corso della settimana precedente all'inaugurazione, nonché quadri e oggetti di terracotta creati da rappresentanti del vicinato dotati di particolari velleità artistiche²⁰⁷. A questo punto il sottotitolo cubano, acquisirà senza dubbio tutto un altro credito.

È importante, però, non abbandonarsi all'aneddoto e isolare i livelli di riflessione che guideranno le prossime considerazioni sul lavoro di Group Material e, ancora per qualche pagina, di questa ricerca; anzitutto, occorre riprendere il discorso sulla *responsabilità* di cui si diceva, perché cruciale per l'*avvistamento* genetico del cromosoma socio-relazionale e per l'evoluzione del concetto stesso di relazione. In questo giro di anni, infatti, gli artisti sembrano acconsentire a cedere quasi completamente la sovranità dell'operazione estetica, chiedendo al Pubblico di condividerne perfino la responsabilità curatoriale; nel caso di *People's Choice* il progetto è interamente del collettivo newyorchese, ma non si può evitare di rilevare come questa sia una di quelle congiunture in cui sembrano nuovamente ribaltarsi gli equilibri. Se fino a qualche anno fa bastava *trascinare* il Pubblico chiedendogli di volta in volta un riscontro per lo più personale, questa sarà l'occasione per dimostrare come sia di fatto possibile far incontrare estetica e politica sul piano del coinvolgimento sociale; in questo, la strada e la Città giocano ovviamente un ruolo chiave, fornendo, di fatto, le risorse per far sì che l'incontro avvenga nel modo più fruttuoso. Per intenderci, quando i situazionisti provavano a far collimare estetico e politico, i loro sforzi si attestavano per lo più su un piano simbolico, offrendo ad esempio la possibilità al Pubblico di sfogare rabbia e frustrazioni su Charles De Gaulle. Ovviamente sulla sua sagoma, o su quelle degli altri politici offerte dalla mostra *Destruction RSG-6* del 1963.

La prova di Group Material è cosa ben diversa perché non si limita a chiedere al Pubblico l'interazione, ma lo *provoca* su un doppio livello, quello intimo e privato della *persona* e quello pubblico e condiviso della *comunità*; oltretutto chiedendone la

²⁰⁷ T. Lawson, 'The People's Choice, Group Material', in «Artforum», Aprile 1981. Riportato in J. Ault, *Op. cit.*, 2010, p. 32.

partecipazione già in una fase precedente. Nell'ottica più generale dell'evoluzione di Pubblico e Città, questa sovrapposizione indurrebbe a pensare senza ulteriori riserve che i tempi siano maturi perché si possa parlare dell'arte in termini di *guarigione sociale*, perché si possa ufficialmente identificare l'artista nel suo inedito ruolo di mediatore culturale; non dimentichiamo che tutta la compagine di iniziative che si sono già scorse brevemente nell'ambiente newyorchese, ha assunto per anni un importante ruolo di *ammortizzatore* sociale soprattutto per le fasce più deboli della Città. Dimenticandosi in toto del *ben educato* Pubblico dell'arte, forse distratto dal *ritorno all'ordine* vigente negli anni '80.

Nota a margine: in questo giro di anni, quando si parla di *guarigione*, di dialogo e in generale di volontà panica, il riferimento a Joseph Beuys (1921) è d'obbligo. Certamente sono altri orizzonti culturali e geografici, oltre che generazionali, ma quando si scomoda il concetto di *sciamanesimo*, ci si riferisce proprio all'uso dell'arte come fonte inesauribile di energie per plasmare la realtà e, con essa, la società. E questo, nella maggioranza dei casi, assume anche un significato politico, soprattutto se per riuscire si richiede la collaborazione del Pubblico. Proprio in questa direzione, l'artista tedesco aveva contribuito nel dicembre del 1981 — il medesimo anno di *People's Choice* — al piano estetico di ricostruzione di Gibellina (TP), cittadina del Belice rasa al suolo dal terribile terremoto del 1968. La sua presenza in Sicilia si coniuga perfettamente con l'ormai storico progetto di *scultura sociale* che aveva già conquistato folle di studenti statunitensi durante le lezioni del 1974 presso la New School for Social Research²⁰⁸: nei suoi progetti c'era la realizzazione di un *Bosco Sacro* in prossimità delle rovine della città: "La piantagione di 7000 querce rappresenta solo un inizio simbolico (...). In un'azione come questa ci si riferisce alla trasformazione della vita di tutta la società e dell'intero spazio ecologico"²⁰⁹. In quel preciso frangente storico, piantare degli alberi e accompagnarne la crescita, dialogare con la natura e saperla plasmare, coinvolgere fisicamente ed emotivamente la popolazione terremotata — di fatto, un Pubblico-comunità — sarebbe stata senz'altro la metafora più incisiva per incoraggiare la ricostruzione. Purtroppo a Gibellina restano solo i progetti e lo straordinario lascito estetico del passaggio e dell'impegno di uno degli artisti più *consapevoli* della storia dell'arte recente: lungaggini burocratiche impediranno la piantagione delle 7000 querce che, appena l'anno dopo, verranno reimpiegate a

²⁰⁸ Cfr. nota 39.

²⁰⁹ L. De Domizio Durini, *Il cappello di feltro. Joseph Beuys una vita raccontata*, Charta, Milano, 1998, p. 135.

Kassel²¹⁰. Nonostante l'apparente fallimento, l'esempio vibrante della cittadina del Belice spiegherebbe la incredibile eco che operazione estetiche di questo genere avranno non soltanto sul breve percorso di Group Material, ma anche su tutta l'ampia compagine di pratiche interessate a ragionare negli stessi termini. Tornando agli Stati Uniti, sarà il caso di ricordare la presenza di Joseph Beuys anche durante l'inaugurazione (e la successiva chiusura forzata) del già citato *Real Estate Show* del 1980, primo importante passo per la formazione e la successiva attività dei collettivi che stiamo nominando già da qualche pagina; non può essere un caso se di lì a qualche anno, quei giovani artisti decideranno di intraprendere una strada estetica così affine a quella del carismatico artista europeo.

L'inaugurazione di *People's Choice*, poi, sarà un successo anche per via di quel suo carattere popolare che ritroviamo nella *Bingo Night* pensata per la chiusura dell'evento²¹¹; in definitiva, per quella peculiare capacità di *cooptare* il Pubblico in maniera spontanea, usando il suo stesso linguaggio, nel suo stesso ambiente. Eppure, qualche perplessità sulla formula espositiva resta, sospesa su commenti e recensioni: «Questa mostra ha davvero influito sull'idea collettiva di cosa sia l'arte? Il vicinato detterà davvero la direzione estetica di Group Material? Temo che nel volersi occupare del quartiere in cui sono appena arrivati, da parte loro ci sia una buona dose di *senso di colpa sociale* (...) Spero che questa mostra alla fine si riveli feconda per tutti i partecipanti»²¹². Interessante notare come la ricerca del Pubblico porta a porta — non già tramite i *regolamentari* inviti patinati — conduca dritto a riflessioni del genere, come se rivolgere lo sguardo alla strada potesse essere sintomo di *imbarazzo*; leciti i dubbi sulla continuità, non altrettanto quelli sulla finalità estetica che risiedeva saldamente dietro al progetto di Group Material sin dalla sua fondazione.

Seguiranno anni scanditi da ritmi espositivi frenetici, volti a scandagliare le possibilità di una partecipazione capace di essere fedele ai propositi iniziali e al contempo di sperimentare con i mezzi più disparati; tra le prove meglio riuscite — anche se probabilmente non tra le più celebri — colpiscono in particolare due eventi che puntellano questo fecondo 1981, entrambi apparentemente affrancati da ogni velleità artistica. *Revolting music* (1981) e *Eat this Show* (1981), in effetti, sembrerebbero intonarsi ben poco alla campagna di comunione sociale già lanciata da *People's choice*, rivestite come

²¹⁰ F. Abbate, *Joseph Beuys, Natale a Gibellina 1981, Quaderni del Museo Civico di Arte Contemporanea di Gibellina*, 1982.

²¹¹ J. Ault, *Op. cit.*, 2010, p. 30.

²¹² Corsivo mio. E. Hess, 'The People's Choice', in «Village Voice», 1981, riportato in A. Moore, M. Miller, *Op. cit.*, p. 24. Vedi anche N. Felshin, *But is it Art? The spirit of Art as Activism*, Bay Press, Seattle, 1995, p. 99.

sono di una patina dichiaratamente *festaiola*. La prima, non a caso, si svolgeva in una discoteca, promettendo ben «100 tra le hit ballabili che negli ultimi trenta anni hanno dimostrato coscienza di classe, sessuale e razziale, nonché un impetuoso desiderio di cambiamento sociale»²¹³.

In effetti, sono moltissimi gli artisti che nel '900 hanno saputo usare la musica come pregiata materia prima da cui far scaturire nuovi orizzonti sensoriali, nessuno però si era mai spinto a sfruttare il potenziale *epico* dei testi. Per intendersi, «non è la tristissima *My way* di Sinatra, (...) *Revolting Music* è piuttosto *Respect* di Aretha»²¹⁴ e l'elenco potrebbe continuare, perché a ben vedere sono moltissimi i brani nazionalpopolari in grado di agganciare il Pubblico e al contempo metterlo nelle condizioni di riflettere; non dimentichiamo che la scuola artistica da cui provengono Julie Ault & co. è quella della *smaterializzazione* diretta da Kosuth, quella che già negli anni '60 Douglas Huebler aveva dispensato dall'obbligo del *residuo oggettuale*²¹⁵. In definitiva, quella decisa ad attivare il cambiamento sociale anzitutto su base concettuale, e non solo. Quando ancora Rirkrit Tiravanjia — che diventerà noto per la realizzazione di eventi legati al cibo e al suo consumo — frequentava il College, infatti, Group Material proporrà nello *storefront* sulla tredicesima un evento culinario destinato a *rimpolpare* la nostra parabola socio-relazionale.

Eat this Show aprirà i battenti una sera di luglio del 1981, invitando ancora una volta il vicinato a *sfoggiare l'abito migliore* e a partecipare ad una cena preparata e offerta dai «più famosi artisti di New York»²¹⁶; suona familiare, soprattutto se paragonato agli esperimenti in questa direzione già avviati nei primi anni '70 dal ristorante *Food* di Matta-Clark. Questa volta è diverso, però, perché l'evento di Group Material sembra vantare ambizioni espositive che hanno poco a che vedere con la gestione concertata di un ristorante. Qui, in effetti, siamo già all'*istantaneità* delle ciotole di *pad thai* che il *plurinominato* Tiravanjia proporrà nei primi anni '90 con la volontà di offrire al Pubblico una parentesi di socialità, non necessariamente vincolata all'arte o alla sua comprensione.

In accordo con le scelte espositive del prossimo decennio, tuttavia, questi esiti *relazionali* troveranno la loro dimensione ideale tra le confortanti sale estetizzanti dei

²¹³ *Revolting music press release*, documento dattiloscritto. Depositato presso il Group Material's Archive, Box 38 folder 33. Consultato nel febbraio del 2014 presso la Fales Library & Special Collections, Downtown Collection della New York University

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ F. Poli, *Minimalismo Arte Povera Arte Concettuale*, Laterza, Milano, 2007 [1995], p. 21.

²¹⁶ J. Ault, *Op. cit.*, 2010, p. 55.

grandi musei internazionali; è in quegli ambienti, infatti, che si presenterebbero le condizioni adeguate al *metodo* «Just smile and don't talk»²¹⁷ alla base del metodo dell'artista di origini thailandesi. In breve: agendo in un museo — dunque in un luogo deputato al compimento di azioni e concetti di natura estetica — l'artista sarebbe in qualche modo dispensato dall'esplicitare il suo *ruolo* agli occhi del Pubblico e vedendolo cucinare, saremmo magari autorizzati a scambiarlo per cuoco, cameriere, personale del museo, ecc. Autenticata la confusione, in definitiva, smetteremmo di fare domande e godremmo appieno del momento di socialità offerto da una semplice zuppa disidratata.

Prima di tornare a *Eat this Show* e al 1981, sarà forse il caso di sottolineare come in quella semplice formula risiederebbe *in nuce* la relazionalità decodificata da Nicolas Bourriaud; «Sorrìdi e non parlare» — anche se sotto forma di suggerimento ironico — scoraggia davvero ogni reale tentativo di confronto, suggerendo semmai un tipo di relazione *autoritaria* quantomeno superata. Del resto, la *microbiologia* parla chiaro: in assenza di Pubblico e Città, ogni forma di socio-relazionalità non può considerarsi completa, destinata, com'è, a schiantarsi sulle pareti asettiche del contesto museale. La tempestiva proposta di Group Material, invece, sembrerebbe disporre di un corredo cromosomico *ineccepibile*, restando al contempo fedele alla spontaneità delle precedenti manifestazioni, all'inclusività nei confronti del quartiere e alla carica aggregante del cibo. A differenza di Tiravanjia, infatti, questi artisti dimostrano di voler mantenere un ruolo ben preciso, quello che a partire dagli anni '60 si sono conquistati a suon di progetti sociali e arte pubblica, quello che in questo giro di anni li vorrebbe mediatori culturali, assistenti sociali e al contempo artisti concettuali *impegnati*; no, non siamo di fronte ad uno strano caso di *iperattivismo*, è la tendenza generazionale dei nati a cavallo tra gli anni '50 e i '60 a dettare questa poliedricità e a spingere oltre i confini dell'arte pubblica che verrà.

Come ogni collettivo che si rispetti, anche Group Material attraverserà anni burrascosi in cui decimerà il numero dei partecipanti, altrettanti ne arriveranno e la formazione originaria verrà comprensibilmente alterata. Le ragioni sono varie, ma il tutto è riconducibile essenzialmente alla volontà di alcuni di seguire percorsi artistici individuali e all'esigenza condivisa di accedere ai fondi pubblici che a quel tempo venivano generosamente dispensati dal Public Art Fund di New York; per ottenerli era necessario darsi una forma burocraticamente compatibile²¹⁸, ma soprattutto dismettere il clima *caotico*

²¹⁷ T. Kellein, *Rirkrit Tiravanjia Cook Book. Just Smile and Don't Talk*, River Books Bangkok, Hansjörg Mayer London, 2010, p. 145.

²¹⁸ Di fatto Group Material si dovette costituire come *No profit*. J. Ault, 'The Future of Group Material', in J. Ault, *Op. cit.*, 2010, p. 49.

che aveva caratterizzato i primissimi anni²¹⁹. Ciononostante continuava ad essere importante restare fedeli alla causa originaria, rivolgendosi al Pubblico già individuato con successo sulla strada; semmai, si poteva pensare di allargare la base, ampliando il raggio d'azione dalla tredicesima strada al resto della Città.

A questo punto, il percorso di Group Material sembra riallinearsi diligentemente con le più convincenti pratiche di arte pubblica che abbiamo già visto puntellare la seconda metà del '900, alla conquista di uno spazio pubblico divenuto finalmente sociale. Il progetto *DA ZI BAOS* (1982), ad esempio, non ricorda la perentorietà delle scritte furtive sui muri di Parigi per mano di Debord? o ancora le liste di nomi che Jochen Gerz avrebbe affisso lungo rue Muffetard solo qualche tempo dopo? Sul modello del sistema di affissioni usato dalla popolazione durante il regime comunista cinese, infatti, anche *Da zi baos* consisteva in una nutrita serie di poster a copertura — *rigorosamente* illegale — della parete di un edificio in disuso di Union Square; col fine ultimo di restituire a quel luogo i termini di riflessione solitamente riconducibili ad una piazza così trafficata²²⁰. E così una *collezione* di lettere su enormi fogli gialli e rossi diventava l'espedito per accendere il dibattito, ingaggiando il passante in una riflessione alternativa su fatti di cronaca internazionale, sull'intervento militare degli Stati Uniti in Sud America, sulla minaccia di un ritorno dell'aborto illegale, sulle possibilità di uscire dalle dipendenze, fornendo un servizio di riconosciuta utilità sociale. C'è di più, perché — in accordo con l'evoluzione tecnologica del tempo — i componenti di Group Material sapranno accrescerne l'impatto, aggirandosi per la piazza *armati* di registratori, nel tentativo di ascoltare dalla viva voce del Pubblico le sue impressioni. Pronte a tornare immateriali, una volta depositati sulla superficie magnetica di quei nastri.

Lo stesso potrebbe dirsi di *Subculture* del 1983. Questa volta la superficie da occupare non dà su una piazza, ma è come se lo fosse. Si tratta, infatti, degli spazi pubblicitari sui treni della rete metropolitana della città di New York; lo scopo è offrire al Pubblico uno spunto di riflessione più profondo della pubblicità di detersivi e dentifrici. Supportato dal New York State Council for the Arts²²¹, il progetto assegnava a un gran numero di artisti la decorazione e l'installazione di spazi dedicati su treni quotidianamente molto affollati, stavolta allo scopo di porre qualche domanda sulla cultura *tout court*: il fatto stesso di voler utilizzare canali così distanti da quelli canonici dell'arte sembra dirla lunga

²¹⁹ N. Felshin, *Op. cit.*, 1995, p. 101.

²²⁰ D. Deitcher, 'Social Aesthetics' in B. Wallis, *Democracy. A project by Group Material*, Dia Art Foundation, Bay Press, Seattle, 1990. p. 22.

²²¹ J. Ault, *Op. cit.*, 2010, p. 79.

sulla volontà di *rinegoziare* i termini dei suoi meccanismi. Obiettivo, peraltro, integralmente condiviso con il Situazionismo, nel caso fosse ancora necessario convincere della continuità del percorso evolutivo che stiamo seguendo.

Senza dilungarsi oltre, ciò che rileva resta senz'altro l'ostinazione con cui Group Material abbia provato sin dagli esordi a innescare una partecipazione schietta, senza filtri, di fatto alla portata di tutti. Sono lì a confermarlo anche i lavori futuri — quelli dell'ultima formazione con Julie Ault, Doug Ashford e Felix Gonzalez-Torres, per intendersi — come *Inserts* (1988) e *Cash Prize* (1991), ad esempio, entrambi ospitati sulle pagine di quotidiani locali e nazionali per recapitare, direttamente nelle case degli americani, notizie, storie e riflessioni sull'inquietante diffusione della povertà e dell'AIDS nel Paese. Non può più esserci alcuna remora nel chiamare in causa la dominanza che avevamo già predetto per questo genere di operazioni estetiche: il Pubblico e la Città, non solo convivono in pianta stabile, ma si presentano sempre più come un corpo unico a cui, eventualmente, rivolgersi fornendogli gli strumenti adatti perché possano interagire proficuamente. La novità rispetto al passato prossimo, dunque, risiede semmai nelle scelte espressive, sempre più dominate da una strategia linguistica integralmente concettuale, ma non per questo meno capace di innescare una partecipazione reale.

2. 6 Education and Politics. Il Pubblico-Comunità di Tim Rollins & KOS e di Tania Bruguera

Sulla scorta del gran numero di episodi estetici fin qui collezionati, è opportuno soffermarsi a riflettere ulteriormente sul particolare statuto *ibrido* di cui sembra godere l'arte partecipativa. Per farlo, bisognerebbe partire dal considerare l'ambiente in cui tendenzialmente si svolge; andrebbero, poi, verificate le inclinazioni dei suoi attori e, infine, definiti i suoi obiettivi; a guardar bene, tutti elementi già abbondantemente sviscerati nel corso delle pagine precedenti: la Città, il Pubblico e la *collaborazione*. C'è di più, perché soprattutto nelle ultime evoluzioni newyorchesi si è confermata una tendenza a far gruppo e a rivolgersi alla gente comune, che è spesso sfociata nella risoluzione di problemi e nel sollevamento di istanze di natura sociale, ancor prima che estetica. Per queste ragioni, non si fatterà a riconoscere all'arte partecipativa una connaturata tendenza a sfiorare i confini della sua area d'azione. Acquisendo uno status dai confini talmente evanescenti da autorizzare le *incursioni* e gli esperimenti più inaspettati.

Perfino il comunicato con cui Group Material annunciava l'apertura della nuova sede sembrava darne conto: «Le nostre responsabilità primarie sono i problemi quotidiani del quartiere, quelli che di fatto ne stabiliscono la forma sociale. Casa, *educazione*, igiene, solidarietà sociale, ricreazione: queste sono le concrete aree di intervento che forniscono le basi teoriche e operative del nostro lavoro»²²²; un prezioso elenco che snocciola i principali livelli su cui il pronunciamento estetico poteva autenticarsi, assumendo un valore e un'utilità anzitutto pratica. Neanche a dirlo, tutto ha inizio qualche anno prima, nel cuore degli anni '70, quando Joseph Beuys comincerà a parlare di *scultura sociale* e, più avanti, metterà mano alla ridefinizione della società a partire dal concetto di *educazione*.

Dell'influenza dell'artista tedesco su questa generazione, si è già detto; si è perfino indagato come il solco idealmente tracciato a Gibellina sia di fatto servito da modello per un gran numero di artisti decisi a ragionare in termini sociali, di concerto con un Pubblico finalmente *consapevole*. Ma è dal 1972 che sarebbe più corretto iniziare il racconto delle potenzialità educative dell'arte, quando in occasione di "Documenta 5" Joseph Beuys presenterà *I 100 giorni della Libera Università Internazionale*²²³; il modello è quello di un laboratorio continuo, senza orari e senza regole, che prevede l'intervento di esperti dai settori disciplinari più disparati — preferibilmente alieni al sistema dell'arte — impegnando il Pubblico in uno scambio costante. *Cento giorni* in cui poter interpellare liberamente l'artista su qualsiasi tipo di argomento, sulla tradizione dell'arte, ad esempio, ma altrettanto spontaneamente sulla sua singolare e ormai diffusa idea di rinnovamento sociale. Avviata negli anni precedenti per supplire alle lacune educative dell'Accademia di Düsseldorf, la Libera Università doveva reinventare il modello educativo vigente, offrendo la professionalità di insegnanti impiegati *pro bono*, proponendo lezioni aperte a tutti, gratuite e di durata variabile, nomadi e radicate nel territorio (spesso in mezzo alla natura), in modo da reimpiegare questa creatività diffusa per la costruzione della libertà²²⁴.

Certamente questi sono concetti articolati, da ritrovare tra le maglie del lungo percorso politico di Joseph Beuys, ma ciò che rileva ai fini della nostra indagine è anzitutto l'innovativa *formula espositiva* proposta a "Documenta" nel 1972 e nell'edizione successiva del 1977: un'installazione, uno spazio sociale, un luogo pensato per il Pubblico, dove confrontarsi a partire dagli spunti di riflessione proposti quotidianamente

²²²J. Ault, *Op. cit.*, 2010, p. 22 (Corsivo mio).

²²³ Il progetto era già stato avviato a Düsseldorf nel 1973, come appendice dell'Accademia. C. Tisdall, *Joseph Beuys*, Solomon Guggenheim Museum, New York, 1979, p. 260.

²²⁴ H. Stachelhaus, *Joseph Beuys. Una vita di controimmagini*, Johan & Levi, Milano, 2012 [2004], p. 107.

dall'artista. Il che, evidentemente, si è dimostrata una scelta vincente, stando — tanto per fare un esempio — all'impressionante corrispondenza formale con i futuri acclamati lavori dello svizzero Thomas Hirschorn (1957) della serie dedicata ai filosofi, *Bataille Monument* (2002) e, il più recente, *Gramsci Monument* (2013): il primo, anch'esso un successo di Kassel, il secondo l'ennesima dimostrazione della possibilità concreta di collaborare con una comunità o un quartiere anche su un piano concettuale.

Riuscire a qualificare come opera d'arte un processo, anche mentale. La *chiave* sembra risiedere proprio qui, nella dimensione collettiva del sapere e nella redistribuzione di concetti ed esperienze, non necessariamente da identificare con nozioni manualistiche²²⁵. Ecco, se spostassimo idealmente l'ormai solido obiettivo processuale degli anni '80 su questo promettente piano educativo — peraltro già rodato dalle iniziative più o meno spontanee di *Abc no Rio*, come *Tube World* (1982) — si comprenderanno i motivi per chiamare in causa Tim Rollins (1955) e la più giovane artista cubana Tania Bruguera (1968). Andando per ordine, sarà il caso di ripartire esattamente da dove la nostra indagine si era fermata, poco prima che ci rivolgessimo al rapporto tra educazione e pratica artistica; dunque dall'ormai noto *Group Material*, di cui Rollins era stato tra i fondatori.

Già dall'estate del 1981, l'insofferenza di Rollins nei confronti del gruppo era sfociata in una lettera aperta ai suoi compagni dall'eloquente titolo «Il comportamento, la disciplina e il nostro progetto»²²⁶, progressivamente deluso dalla mancanza di impegno dimostrata dal neo-collettivo, probabilmente ancora troppo *affollato* e eterogeneo. Così, quando viene chiamato da una scuola pubblica del South Bronx per tenere un corso rivolto ai ragazzini *a rischio* del quartiere, non se lo farà ripetere due volte, decidendo di separare progressivamente la sua strada da quella di *Group Material*.

A questo punto sarà il caso di rispolverare uno di quegli espedienti narrativi a cui si era fatto ampio ricorso nella prima parte della trattazione. *Narra la leggenda* che il primo giorno di lezione Rollins abbia avvertito i suoi studenti: «Oggi cominceremo a fare arte, ma contribuiremo anche a fare la storia»²²⁷. Come tutti i racconti che si tramandano *di*

²²⁵ Una definizione simile è impiegata da Pablo Helguera per spiegare una delle declinazioni della *Socially Engaged Art* degli anni '90-2000, a conferma dell'ideale congiungimento tra Beuys e quest'ampia compagine di pratiche più recenti. P. Helguera, *Op. cit.*, 2011, p. 30.

²²⁶ Il titolo completo è «Una proposta per imparare a *non tenerci le cose*: il comportamento, la disciplina e il nostro progetto» (corsivo mio), riportato in J. Ault, *Op. cit.*, 2010, p. 12.

²²⁷ A. Moore, 'Artists' collectives: Focus on New York, 1975-2000', in B. Stimson, G. Sholette, *Collectivism after Modernism. The Art of social imagination after 1945*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2007. p. 215

orecchio in orecchio, anche questa potrebbe essere solo in parte vera; certo è che Tim Rollins & i Kids Of Survival (KOS) un po' di storia l'hanno fatta davvero, dimostrando a più di una generazione di artisti come sia possibile e proficuo legare l'impegno sociale alla pratica dell'arte. Non solo, perché — come già abbondantemente premesso — questa non è solo una storia di collaborazione sociale, di scambio e confronto, ma si confonde con obiettivi che sono anzitutto educativi. Lo scopo è insegnare ai ragazzi i classici della letteratura americana? Rollins gliene legge degli stralci, lasciando che li rielaborino sviluppandone una traduzione grafica; in questo modo, pagine e pagine di carta stampata si trasformano nei supporti ideali per accogliere nuove conoscenze, *dopate* dalla fantasia artistica di quegli adolescenti.

Presto, infatti, le ore scolastiche diventeranno troppo corte e l'esperimento si trasformerà in un laboratorio pomeridiano aperto a tutti — “Art and Knowledge Workshop” — per continuare a incoraggiare la creatività di ragazzini destinati altrimenti a scorrazzare per le strade malfamate di un quartiere segnato dall'abbandono e l'incuria; Rollins, dunque, mette a punto un modello alternativo di educazione all'arte che non fosse troppo rigidamente legato alla trasmissione di un sapere, ma che avesse più a che fare con la costruzione di un rapporto di fiducia reciproca. Una relazione ormai rodata e certamente ben riuscita, dal momento che, nei trent'anni di attività che verranno, il sodalizio si sposterà addirittura su un piano professionale, annullando l'*antica* distinzione tra insegnante e allievi, in favore di una più matura e proficua collaborazione alla pari²²⁸.

In fondo, Rollins cambia solo compagni di viaggio, perché il percorso sembra essere molto simile a quello di Group Material. S'intende, le modalità di coinvolgimento non sono affatto sovrapponibili; resta il fatto che il Pubblico è lo stesso, scovato nell'indigenza culturale di ambienti e quartieri completamente dimenticati dal sistema dell'arte ufficiale. Inoltre, in entrambe le formazioni artistiche, gli strumenti dispiegati sono quasi sempre di natura concettuale: a questo punto, sarebbe un errore perdere di vista i nostri obiettivi originari, dimenticando che questa ricerca si nutre principalmente di distinguo generazionali. Anche se Tim Rollins cambia strada, il suo traguardo è quello già prefissato insieme agli ex compagni di corso della scuola d'arte. Con loro, infatti, ha ascoltato e assorbito irreversibilmente la lezione di Kosuth e i loro *mezzi* restano sempre rigorosamente concettuali. Non stupirà, dunque, cogliere i suoi Kids of Survival in un lavoro di avvicinamento all'arte che passa sempre dalla *parola*, sostanziandone anche la produzione futura.

²²⁸ Per approfondimenti si veda I. Berry, *Tim Rollins & KOS: a History*, MIT Press, Cambridge-New York, 2009.

Lo si è detto, questa generazione di mezzo, i nati intorno agli anni '50 scontano l'esplosività del fronte artistico che li precede, così risoluto a non scendere a compromessi e deciso a far saltare i ponti con il passato; per questo Rollins e i brillanti protagonisti che abbiamo già incontrato, resteranno imbrigliati in una prospettiva estetica pienamente consapevole della direzione *processuale* che l'arte aveva imboccato, ma allo stesso tempo incapace di portare alle estreme conseguenze quelle intuizioni. Basterà attendere la conclusione degli anni '80 — un decennio che, in termini generali, è possibile liquidare, di per sé, come conservatore — per verificare come la generazione successiva sia già lì, pronta a soppiantare la precedente e, come sembra avvenire regolarmente nel corso della storia, a radicalizzarne le scelte, ma anche a proporre nuove declinazioni.

Tania Bruguera (1968) è un'artista cubana che lavora negli anni 2000 e questo sposta inevitabilmente l'asticella dell'impatto sociale su altri livelli, dal momento che nella maggior parte dei casi lavora a Cuba o comunque da lì trae ispirazione. Inoltre, prestando la dovuta attenzione, ci si avvedrà di come la distanza generazionale con i protagonisti newyorchesi appena congedati sia notevole, tanto da costringerci a *risintonizzare le frequenze* per monitorare il cambiamento operativo che aspettavamo. D'altro canto, se si è deciso di tirare in ballo l'artista cubana, è perché ha dimostrato di sapersi ricollegare a questa lunga tradizione educativa, raccogliendone l'eredità, ma anche compiendo *l'inverosimile*.

Dopo la partecipazione all'undicesima edizione di "Documenta" nel 2002, la Bruguera comincerà a sperimentare un senso di inadeguatezza che la costringerà a ripensare i termini partecipativi dei suoi lavori²²⁹: già dalla seconda metà degli anni '90, le sue performance ragionavano su questioni di natura genuinamente politica, spesso ispirate alla condizione sociale e alla limitazione delle libertà sotto il regime cubano. Ciascuno di questi progetti invitava a ragionare soprattutto sulla libertà d'espressione, ma relegava il momento di riflessione del Pubblico ad una fase successiva, che non scattava mai in presenza dell'artista o nel contesto espositivo, ma, immancabilmente, un momento dopo. Proprio questo *assurdo* scarto temporale costituirà la molla per la realizzazione di *Cátedra Arte de Conducta* (2002-2009); quando si tratta di arte partecipativa, infatti, la compresenza è sempre rilevante, la cogenza della riflessione è sempre strategica, proprio perché nella gran parte dei casi il senso del fatto artistico si risolve tutto nei suoi termini oppositivi.

²²⁹ T. Finkelpearl, *What we made. Conversations on Art and Social Cooperation*, Duke University Press, Durham-London, 2013, p. 179.

Nella *Cátedra* di Tania Bruguera gli scontri, se previsti, sono sempre vissuti come momenti di emancipazione per crescere, diventando validi artisti e bravi cittadini; quella che fonda nel 2002, è una scuola d'arte a tutti gli effetti, anche se condotta quasi per intero dall'artista stessa, avvalendosi di volta in volta anche dell'aiuto di esperti e professori chiamati dall'estero. Certo, non siamo nel bel bezzo dei quartieri-ghetto della New York degli anni '80, ma anche L'Havana degli anni 2000 presenta più di un disagio sociale e certamente molti più impedimenti di natura politica; di fatto, però, esattamente come avevano provato a fare i componenti di Group Material per le strade di Lower Manhattan, anche la Bruguera cercherà di educare gli artisti locali all'esercizio della libertà di parola e di ribellione contro l'autorità dominante²³⁰.

Per introdurre questo progetto educativo, sarà il caso di partire dalla *Conducta* del titolo. Stando alla traduzione letterale dovremmo accontentarci di un generico richiamo al «comportamento», da intendersi certamente nell'accezione di «condotta», ma alla luce dell'imponente compagine di pratiche performative che abbiamo osservato nel contesto urbano, non si potrà evitare di collegarsi idealmente anche al folto reparto *processuale* della nostra ricerca; è proprio la sostanza fuggevole e *in fieri* del fatto artistico, infatti, a costituire la materia prima con cui la Bruguera costruirà il suo metodo educativo.

L'arte si può insegnare affidandosi ad un passaggio di informazioni, oppure si può suggerire come uno strumento critico al pari di qualsiasi altra disciplina, basta preservarne la fluidità e una certa porosità nei confronti dell'esterno. «Il mio approccio all'educazione è quello di creare un processo di cui gli studenti possano ottenere subito il controllo»²³¹: per riuscirci, l'artista mette in campo una declinazione educativa molto simile a quella che Tim Rollins aveva impiegato nel Bronx, riesce cioè a creare una situazione di intimità, di fiducia che travalica la distinzione dei ruoli tradizionali. Solo in questo modo l'esperienza diretta potrà germinare nelle coscienze dei giovani artisti e trovare vita autonoma nel sistema dell'arte; la processualità a cui si riferisce Tania Bruguera, quindi, non è un rigido appiglio all'accezione performativa della pratica estetica, ma diventa di per sé uno strumento per la lenta costruzione dell'identità degli studenti. Quella che, in un mondo ideale, dovrebbe essere lo scopo ultimo dell'educazione *tout court*.

C'è, poi, un altro interessante livello di riflessione da considerare: la posizione antagonista della *Cátedra* rispetto al sistema educativo ufficiale. A maggior ragione a Cuba, dove la capillare statalizzazione non ha mai lasciato spazio all'iniziativa privata;

²³⁰ C. Bishop, *Op. cit.*, 2012, p. 248.

²³¹ T. Bruguera, *Teaching statements*, 2006 <http://www.taniabruquera.com/cms/389-0-Teaching+Statement.htm> [ultimo accesso 6/3/2015].

l'aspetto rilevante del progetto di Tania Bruguera, in effetti, risiede proprio nella capacità di *remare contro* le Istituzioni, lentamente e dall'interno. Fino al 1992, infatti, all'Istituto Superior de Arte de L'Havana non esistevano corsi che si occupassero di performance e l'andazzo sembrava essere la formazione di artisti a buon mercato ad uso e consumo del recente pubblico della Biennale locale²³²; dunque, è da lontano che nasce la cosiddetta «Arte Útil», per tornare indietro e recuperare l'uso sociale dell'arte.

A ben vedere, non si tratta di abbandonarsi al gustoso aneddoto socio-politico, perché — lo si è ripetuto più volte — i termini oppositivi e l'antagonismo in generale, costituiscono di fatto l'ossatura di qualsiasi episodio socio-relazionale che si rispetti; allentando la *zoommata* e astraendo le prove di Rollins e Bruguera, infatti, ci si avvedrà di come entrambe appaiano funzionare esattamente come la lunga sfilza di episodi socio-relazionali che abbiamo osservato nel tessuto urbano durante tutto il '900. Insomma, mettendo mano al microscopio, anche qui sarà lecito trovare traccia del cromosoma che abbiamo eletto a garanzia di socio-relazionalità; il Pubblico, che in questi episodi specifici si costituisce come comunità, e la Città, che solo apparentemente sembra costituire un fondale inerte, sono presenti e vigili. Gli studenti di cui si è parlato costituiscono — ciascuno con le sue peculiarità — un esempio lampante di come la *partecipazione* contemporanea sappia assumersi anche oneri *curativi*, supplendo alle carenze della società in maniera trasversale; la Città, dal canto suo, non resta indifferente e non costituisce solo un palcoscenico ma, di fatto, un serbatoio inesauribile di spunti, una palestra che ha fatto della *questione sociale* il suo statuto.

Per concludere questa digressione educativa, sarà opportuno puntellare brevemente i fenomeni già indagati con qualche considerazione di carattere generale, anche per aiutare il lettore a districarsi nella sfuggente distinzione tra socio-relazionalità e lavori di utilità sociale. Entrambi operano nello stesso sistema e in apparenze possono sembrare molto simili e, anche se a volte gli strumenti appaiono sovrapponibili, di fatto, gli obiettivi si differenziano in maniera sostanziale. Il lavoro di utilità sociale, infatti, può contare su un apparato professionale ampio e preparato, ma soprattutto agisce tenendo sempre presente una tradizione scientifica che ha come scopo ultimo il miglioramento delle condizioni umane; l'ampia compagine socio-relazionale, al contrario, pur ispirandosi ai medesimi riferimenti culturali, è composta da artisti che ironizzano e a volte

²³² T. Finkelpearl, *Op. cit.*, 2013, p. 181.

inaspriscono le tensioni in corso, evidenziandole con l'obiettivo primario di innescare la riflessione nel Pubblico²³³.

Per intendersi, gli artisti non sempre sono in grado di risolvere i problemi sociali in cui si imbattono, anzi, nella maggioranza dei casi, si limitano a fornire la cornice adatta perché il processo di risoluzione si possa avviare autonomamente. Da qualche parte, tra le pagine precedenti, lo si era anticipato: l'artista della contemporaneità sembra essersi definitivamente guadagnato un ruolo nuovo e sfaccettato, quello di mediatore culturale.

2. 7 A volte ritornano. *Derive e mappature 2.0*

Facciamo un passo indietro. Con le esperienze di Tim Rollins & KOS avevamo arrestato la nostra marcia negli anni '80, per privilegiare la continuità tematica con Tania Bruguera; saltando a piè pari ciò che resta di quel decennio, è giunto il momento di verificarne le conseguenze negli anni '90.

All'inizio di quest'avventura genetica, così ben radicata nella storia dell'arte del '900, lo si era premesso: ad un'osservazione ampia e sistematizzata, a un certo punto, sarebbe senz'altro stato possibile monitorare il *ritorno* di pratiche estetiche già frequentate dai protagonisti delle Avanguardie storiche e, più tardi, anche delle Neoavanguardie che hanno dimostrato di saperne gestire l'eredità. Così come previsto da Heinrich Wölfflin (1864-1945), dunque, si è tentati di riconoscere anche per episodi estetici così recenti un solido carattere di ciclicità, un riproporsi di modalità espressive che sembrano assai lontane nel tempo, ma che dimostrano di sapersi reinventare anche a distanza di decenni²³⁴. Sempre sulla scia dello studioso svizzero, poi, possiamo star certi che questo ripescaggio dal passato non significherà in alcun modo una stanca riproposizione di moduli stilistici datati e *fuori uso*; al contrario, anche confortati dall'approssimarsi del nuovo millennio, potremo contare sulla loro totale reinvenzione. Giunti agli anni '90, infatti, la tecnologia smetterà di essere una possibilità futuribile e comincerà a diventare un *obbligo* per le ondate generazionali che verranno; succede, infatti, che la realtà performativa proposta dalla camminata dadaista, prima, e situazionista, poi, verrà accresciuta, rivisitata e aggiornata. E con essa troverà una nuova formula anche la mappatura, radicalmente reinventata dall'avvento del digitale.

²³³ P. Helguera, *Op. cit.*, 2011, p. 35.

²³⁴ R. Barilli, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Il Mulino, Bologna, 1997 [1982] p. 151.

Le novità, però, non si limitano ad un potenziamento tecnologico: dalle marce disinvolve dei situazionisti per le strade di Parigi sono passati diversi decenni, densi di invenzioni estetiche e proposte urbane che si sono puntualmente dimostrate socio-relazionali. Ciò non vuol dire che gli anni '90 si assesteranno rigidamente sul binario della collaborazione sociale, ma che coloro che sceglieranno di *camminare* in Città non potranno prescindere. Le personalità in questione, inoltre, introducono all'ultima generazione artistica che indagheremo in questa ricerca — quella dei nati intorno agli anni '60 — talmente florida e variegata da fornire gli spunti teorici più disparati.

Nota a margine: se in Occidente questo fronte generazionale sposterà modalità operative concettuali e di raccordo ideale con il Pubblico — vedi i protagonisti dell'estetica relazione di Nicolas Bourriaud —, in Giappone lo stesso giro di anni sformerà la sfavillante e iperbolica *coalizione* del Neopop, fenomeno colorato e autenticamente popolare parecchio distante dall'orizzonte relazionale che avremo modo di osservare in Europa e Stati Uniti. A conferma di come i nati intorno agli anni '60 sembrano destinati alla riproposizione di fenomeni estetici già saldi e riconosciuti, ma altrettanto motivati dall'obbligo generazionale di reinventarli con un chiaro indice di differenziazione. Molto ben riassunto nel prefisso «neo».

Provette e microscopio alla mano, è ora di rispolverare il metodo di indagine genetico che ci ha spinti a raccogliere pazientemente decine di DNA, ma che ha anche puntualmente confermato l'infallibilità scientifica che lo contraddistingue, dimostrandoci parentele e ideali raccordi tematici e operativi. Se la generazione precedente, quella dei protagonisti di Group Material, per intendersi, aveva intuito e seguito con passione l'afflato socio-relazionale nel contesto urbano, i nati intorno agli anni '60 sembrano liberarsi dall'ipoteca del *collettivismo* e assumersi ogni responsabilità estetica in maniera autonoma. La concettualità che frequentano, poi, non ha niente a che vedere con le *tautologie* di Joseph Kosuth²³⁵, piuttosto, sembra ripescare quella vitalistica delle Avanguardie storiche e delle Neoavanguardie. Spesso, opportunamente aggiornata ad un trasversale e inesorabile processo di digitalizzazione.

Il *ritorno* a cui accennava il titolo del paragrafo, in effetti, andrà rintracciato per l'ennesima volta per le strade, perché, anche negli anni '90, è senz'altro la camminata, la perlustrazione certosina della Città, a dettare le regole del gioco e a fornire innumerevoli spunti di rielaborazione estetica. Tra gli artisti che si possono incontrare sui marciapiedi delle metropoli contemporanee, spicca per camaleontismo tematico Francis Alÿs (1959),

²³⁵ È Fabriano Fabbrì che, riferendosi a Joseph Kosuth, parla di un «concettuale tautologico», in *Il bello il brutto il passivo*, Op. cit., 2011, p. 76.

l'unico di questo fronte di *marciatori* a saper passare indifferentemente dalla riedizione di performance di ascendenza dadaista, al sollevamento di questioni dal forte impatto sociale. Il tutto rigorosamente in movimento per le strade di mezzo mondo: di questa generazione è ormai un dato pregnante la mobilità, da intendersi in un'accezione globale. Per i nati intorno agli anni '60 non ci sono natali che tengano, lo scenario su cui agiscono con estrema disinvoltura è il mondo intero, qualsiasi Città può andar bene; lo si ripete da più di qualche pagina, il nomadismo si attesta indiscutibilmente come uno dei tratti salienti della contemporaneità e Alÿs sembra esserne consapevole. Del resto, la sua biografia parlerebbe per lui, collocandone la nascita in Belgio e la carriera in Messico.

Procedendo per salti, sarà bene cominciare dall'analisi delle azioni che fanno sfoggio di un'anima ripescata direttamente dall'immenso bacino teorico della Avanguardia storiche, *Railing* (2004), ad esempio, ma *a pari merito* andrebbe citato anche *The Collector* del 2001. In entrambi i casi l'artista si appiglia ad un atteggiamento ripetitivo, al limite dell'*autismo clinico*, forzando i confini della performance e riportando in auge il *non sensical*. Così, nel 2004, lo vediamo girare ossessivamente sul perimetro di un giardino di Londra trascinando una bacchetta sulla sua recinzione, una ringhiera di ferro battuto che, ad ogni colpo, restituisce un rumore sordo e incalzante. O ancora, nel 2001, lo seguiamo per le strade di Città del Messico mentre trascina al guinzaglio un piccolo cane giocattolo magnetico, con lo scopo preciso di raccattare ferraglia e oggetti metallici²³⁶. Riconnettendo questi moduli comportamentali al panorama fenomenologico che abbiamo costruito a partire dalla Parigi degli anni '20, non sfuggiranno le somiglianze con le visite dadaiste, non soltanto per il carattere nomadico ma per la medesima volontà di rapportarsi alla Città come un mastodontico *database* di ready-made. E infatti non stupirà scoprire che parlando di Francis Alÿs, possiamo stare sicuri: il corredo genetico non mente e presto avremo modo di cogliere in flagrante il cromosoma socio-relazionale.

La prima occasione utile è fornita da *The Modern Procession* (2002). Definirla una *performance* o uno *happening* è quantomeno riduttivo, dal momento che si tratta di un progetto enorme, ambizioso e capace di mobilitare, due musei, una banda musicale, un corteo di centinaia di persone e le opere d'arte contemporanea più conosciute e amate del secolo scorso. Nel 2002, infatti, il Museum of Modern Art (MoMa) di New York affrontò un'imponente ristrutturazione che lo costrinse a dislocare la gran parte della sua collezione presso la nuova sede del Queens, nota come PS1; chiamato a dirigere il *trasloco* dal Public Art Fund, Francis Alÿs mise in scena una processione per accompagnare a piedi le

²³⁶S. Horodner, *Walk Ways*, Independent Curators International (ICI), New York, 2002, p. 27.

icone della storia dell'arte più preziose, degne di essere portate in spalla con la stessa cerimoniosità che è possibile riconoscere a qualsiasi altro rito religioso.

Certamente la sacralità chiamata in causa è immanente e legata con rigore alla mondanità di cui da sempre appare sostanzarsi l'arte, inoltre la volontà di omaggiare i grandi maestri del passato è forte e straordinariamente partecipata anche dal Pubblico che decide di marciare insieme ad Alÿs per Manhattan il 23 Giugno del 2002: «C'erano due livelli di rappresentazione, un'illustrazione iconica del posseduto del Museo e una rappresentanza delle diverse comunità di New York City. La processione, quindi, era anche un *pellegrinaggio*²³⁷» e proprio in tal senso ha saputo funzionare, grazie alla capacità di incoraggiare una *partecipazione* trasversale e autentica nel raggiungimento di un obiettivo condiviso. Il Pubblico si riconosceva a tal punto in quei capolavori da voler far parte della loro storia; una storia che, di fatto, ambiva a mutare idealmente lo statuto estetico de *Les Demoiselles d'Avignon* di Pablo Picasso o della *Ruota di bicicletta* di Marcel Duchamp, trasformandoli in ready made da agire a *spasso* per la Città.

Come ogni nuova tornata generazionale, anche i nati intorno agli anni '60 adottano strategie per differenziarsi dalle precedenti e aggiornare gli obiettivi; se nella prima parte della trattazione avevamo visto agire per le strade frotte di artisti impegnati a costruire un approccio ludico con lo spazio urbano, qui, negli anni '90 e 2000 quei ready made (diventati) urbani non servono solo a suggerire al Pubblico nuovi stati percettivi, ma a coinvolgerlo anche sul piano sociale. In formula, socio-relazionale.

Nota a margine: è interessante rilevare come in una delle foto panoramiche che documentano *The Modern Procession*, a un certo punto si veda il corteo *sfiorare* una scultura di Alexander Calder. Senza scomodare le considerazioni già fatte sull'Arte Pubblica, val davvero la pena evidenziare di sfuggita il contrasto visivo tra quei due modi di occupare lo spazio urbano. Così distanti, pur essendo entrambe frutto di una stretta collaborazione con le Istituzioni.

A ben vedere, le opere d'arte che Alÿs fa sfilare a Manhattan sono solo l'espedito per convincere il Pubblico a collaborare ad un'impresa importante per la vita culturale newyorchese, la cui unicità non risiede soltanto nella *traslazione di reliquie preziose*, ma nella creazione di una *situazione* comunitaria e aggregativa. Insomma, di tutte le istanze che avevamo già visto snocciolare a Group Material & co. in giro per le medesime strade.

Per tutte queste ragioni la nostra ricerca genetica potrebbe già dirsi soddisfatta, appagata dalla sequela di condizioni favorevoli alla comparsa del quoziente cromosomico

²³⁷ Corsivo mio. F. Alÿs, *Francis Alÿs: the modern procession*, Distributed Art Publishers, New York, 2004. p. 92.

giusto: Città e Pubblico presenti, partecipazione sociale attivata. Ma, a completare il quadro, potremmo rapidamente chiamare in causa anche un lavoro che Francis Alÿs realizzerà a Gerusalemme nel 2004, *The Green Line. Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic*. Questa volta la dimensione sociale a cui siamo abituati è segnata da un significato politico ben preciso, ancorato ad accadimenti e perfino a date impregnate di storia; quello che l'artista belga descrive efficacemente nel titolo è infatti un'azione dal significato politico che, grazie ad una delicatezza *spregiudicata*, si fregia di uno statuto poetico.

Anche *Green Line* è una lunga camminata, silenziosa e compassata, che si svolge visivamente per mezzo dello sgocciolamento ininterrotto di pittura verde; con una latta di colore in mano, Alÿs percorre silenziosamente la linea del cessate il fuoco stabilita nel 1948 da Arabi e Palestinesi; le cronache di questo conflitto non smetteranno di ricordare come quell'armistizio sia stato più volte violato, rendendo vana quell'ideale linea di demarcazione a spartiacque di Gerusalemme. Ciononostante, l'intenzione di questo ennesimo viaggio a piedi non è rimarcare graficamente ciò che la storia ha provveduto a cancellare, ma testare ancora una volta le potenzialità della poesia e, quindi, della concettualità sulla realtà. In un misto di astrazione e processualità che, a ben guardare, è possibile attribuire a ciascuno degli artisti di questa congiuntura artistica.

Tra questi, probabilmente, Douglas Ross (1969) si presenta come il più titolato a compendiare nelle sue azioni la gran parte degli spunti operativi già discussi e a fornirne di nuovi; essendo più giovane di Alÿs, la sua esplorazione della Città tiene a rimarcare le differenze, dicendola lunga sulla performance degli anni '90. In questo giro di anni, infatti, il corpo non riesce a fare a meno di protesi e strumenti tecnologici, il suo contatto con la realtà non vuole essere diretto, ma pretende di essere mediato dal *sintetico*. Sono gli anni del *posthuman*, delle mutazioni genetiche, della possibilità di farsi impiantare protesi meccaniche nel bel mezzo dei tessuti organici; gli stessi anni in cui la plastica diventa il materiale del secolo, guadagnandosi il «sex appeal dell'inorganico»²³⁸.

In *pan-American* (1997) tutto questo è più che visibile, dal momento che le sue camminate non sono affatto *derive* guidate dal caso, ma vere e proprie marce alla ricerca costante del Nord, puntualmente indicatogli da un navigatore satellitare che è parte integrante del suo equipaggiamento; insieme ad una videocamera, *addestrata* per registrare ogni suo movimento o incontro. Proprio questo, in effetti, sembrerebbe lo scopo ultimo delle sue peregrinazioni: apparire ai passanti come un *cyborg*, uno strano elemento

²³⁸ M. Perniola, *Il Sex Appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino, 1994.

di disturbo o distrazione²³⁹. Il che ci riporta rovinosamente indietro ad una fase estetica *precollaborativa* che convincerebbe a interrompere la ricerca cromosomica, dal momento che sembra lentamente scomparire ogni traccia di socio-relazionalità.

Il titolo del paragrafo, però, non si limitava a strizzare l'occhio alla *camminata*; anzi, tra i *ritorni* degli anni '90 e 2000, annoverava anche la *mappatura* tra le pratiche estetiche che sembrano non aver mai smesso di pungolare le riflessioni di artisti e addetti ai lavori. Pur restando ancorata al contesto urbano e alla sua esplorazione sistematica, infatti, la prossima ondata cartografica slega la mappa dal suo tradizionale supporto cartaceo per riconnetterlo alla sostanza impalpabile del web e della concettualità, offrendo rinnovati spunti di riflessione sociale.

Il gruppo newyorchese e-Xplo — fondato nel 1999 dalle artiste Erin McGonigle (1965), Rene Gabri (1964) ed Heimo Lattner (1967) — a partire dalla metà degli anni 2000 elabora interventi performativi che guidano il Pubblico attraverso gli spazi insignificanti della quotidianità, permettendogli di scoprire la propria Città attraverso le storie dei suoi abitanti²⁴⁰. Il più noto tra questi è strutturato come un tour guidato in cui il Pubblico, a bordo di un autobus turistico, è invitato ad ascoltare tracce audio di rumori metropolitani o di interviste e testimonianze che raccontano il tessuto urbano dal punto di vista personale dei residenti. In tal senso, e-Xplo offre un'esperienza della Città non soltanto fisica e veicolata attraverso i consueti canali turistici, ma anche mentale perché in grado di rendere accessibile il *non visibile*: lo spostamento per le strade, infatti, disegna un percorso e con esso una potenziale mappatura, resa *parlante* dalla raccolta di testimonianze audio. In questo modo, la dimensione concettuale coincide con la registrazione di paesaggi e angoli urbani che custodiscono un'identità sociale dai contorni spesso critici, mettendola a disposizione del fruitore.

Anche con i dovuti aggiornamenti tecnologici, poi, disegnare una mappa significa intraprendere un viaggio. In occasione della Biennale di Sharjah, nel Gennaio del 2007 le tre componenti di e-Xplo iniziano un cammino di parecchie settimane attraverso gli Emirati Arabi, incontrandone la gente e registrandone le voci. *I love to you. Workers Voices from the U.A.E.* (2007) rappresenta la *versione* dei lavoratori, di coloro cui è tradizionalmente negata la parola, soprattutto a proposito di questioni politiche. L'incredibile quantità di materiale audio è simbolicamente restituito al Pubblico locale per la durata della Biennale attraverso altoparlanti distribuiti per le strade di Sharjah e, successivamente, raccolto in

²³⁹ S. Horodner, *Op. cit.*, 2002, p. 17.

²⁴⁰ N. Thompson, *Experimental Geography. Radical Approaches to Landscape, Cartography and Urbanism*, ICI (Independent Curators International), New York, 2008, p. 99.

un'installazione audio che parte proprio da una mappa. Una mappa che parla, non soltanto perché connotata da un contenuto sociale, ma perché potenziata dalla tecnologia.

Allontanandosi progressivamente dal baricentro generazionale che abbiamo indicato come detonatore di interessi socio-relazionali, il peso del Pubblico comincerà a venir meno e l'ago della bilancia si assesterà in maniera sempre più netta sull'unica protagonista delle vicende che verranno: la tecnologia. L'artista inglese Jeremy Wood (1976), infatti, reinterpreta la mappatura in chiave biografica, contribuendo ad allontanare definitivamente la pratica cartografica da un'interpretazione tradizionalmente obiettiva. Facendo parte di una generazione imbevuta di cultura digitale, il suo approccio non può prescindere dall'impiego di tecnologie che gli permettono di tracciare con un segno grafico la geografia della sua vita. *My Ghost, London GPS Map* (2009), ad esempio, gioca con le possibilità offerte dalla tecnologia GPS (*Geography Position System*) rendendo tangibili le tracce di decine di percorsi e spostamenti che l'artista compie a Londra tra il 2000 e il 2009²⁴¹. Affrancato dalla *pesantezza* della carta, Wood si dedica ogni giorno ad archiviare i dati digitali che gli permetteranno di disegnare una mappa ideale della sua vita, leggera e *fantasmatica*, come solo i pixel di uno schermo piatto sanno essere. Rendendo leggero e accessibile l'atlante del suo quotidiano.

²⁴¹ K. O'Rourke, *Walking and Mapping. Artists as Cartographers*, MIT Press, Cambridge-London, 2013, p. 134.

BIBLIOGRAFIA

- Abbate F., 'Joseph Beuys, Natale a Gibellina 1981', in *Quaderni del Museo Civico di Arte Contemporanea di Gibellina*, 1982.
- Alberro A., Stimson B., *Conceptual Art: A Critical Anthology*, MIT Press, Cambridge-London, 2000.
- Alÿs F., *Francis Alÿs: the Modern Procession*, Distributed Art Publishers, New York, 2004.
- Andreotti L., Costa X., *Theory of the Derive and other Situationist Writings on the city*, ACTAR, Barcellona, 1996.
- Apple J., *Alternatives in retrospect. An historical overview 1969-1975*, The new Museum, New York, 1981.
- Ashford D., Ault J., *Group Material AIDS Timeline*, dOCUMENTA (13), Hatje Kantz Verlag, Ostfildern, 2012.
- Atkins, R., 'Situationism' in *Artspeak: a Guide to Contemporary Ideas, Movements and Buzzwords*, Abeville Press, New York, 1990.
- Ault J., *Alternative Art. New York 1965-1985*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002.
- Ault J., *Felix Gonzalez-Torres*, SteidlDangin Publishers, New York-Gottingen, 2006.
- Ault J., *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*, Four Corners Books, New York, 2010.
- Balkin Bach P., *Art for the Public. New collaborations*, Dayton Art Institute, 1988.
- Balzola A. , Rosa P., *L'arte fuori di sé. Un manifesto per l'età post-tecnologica*, Feltrinelli, Milano, 2011.
- Bandini M, Passoni A., *Pinot Gallizio e il Laboratorio Sperimentale di Alba*, GAM, Torino, 1974.
- Bandini M., *L'estetico e il politico*, Costa & Nolan, Milano, 1999 [1977].
- Bandini M., *Per una storia del Lettrismo*, TraccEdizioni, Gavorrano, 2005.
- Barilli R., *Al di là della pittura: arte povera, comportamento, body art, concettualismo*, Fabbri, Milano, 1974.
- Barilli R., Bonito Oliva A., Vertone S., *Il colore dei miracoli*, Castello di Volpaia ed., San Casciano Val di Pesa, 1984.
- Barilli R., *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Il Mulino, Bologna, 1997 [1982].

Barilli R., *L'arte contemporanea: da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano, 2002 [1984].

Barilli R., *Informale, oggetto, comportamento. La ricerca artistica negli '50 e '60*, Vol. I e II, Feltrinelli, Milano, 1988.

Barilli R., *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*, Feltrinelli, Milano, 2006.

Barrot J., *What is Situationism: critique of the Situationist International*, Unpopular books, London, 1987.

Bartorelli G., *Art//Tube. L'arte alla prova della creatività amatoriale*, CLEUP, Padova, 2010.

Bartorelli G., *I miei eroi. Note su un decennio di arte da Mtv a YouTube 1999-2009*, CLEUP, Padova, 2010.

Berner J., *Astronauts of inner-space: an international collection of avant-garde activity*, Stolen Paper Review, San Francisco, 1966.

Berry I., *Tim Rollins & KOS: a History*, MIT Press, Cambridge-New York, 2009.

Bertolino G., Comisso F., Roberto M., *Pinot Gallizio. Il laboratorio della scrittura*, Charta, Milano, 2005.

Bishop C., *Participation*, Whitechapel Gallery and The MIT Press, London-Cambridge, 2009.

Bishop C., *Artificial Hells: participatory Art and politics of spectatorship*, Verso, London, 2011.

Black B., *Beneath the Underground*, Feral House, Portland, 1994.

Blau, H., *The audience*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1990.

Blazwick I., *An endless adventure, an endless passion, an endless banquet. A Situationist scrapbook: the Situationist International selected documents from 1957 to 1962*, ICA, Verso, London, 1989.

Blazwick I., *Century city: art and culture in the modern metropolis*, Tate Publishing, London, 2001.

Block R., Alloway L., Frank P., Lippard L., et al., *Soho Downtown Manhattan*, Berliner Akademie der Kunste, Berlino, 1974.

Bois Y. A. - Krauss R., *Formless. A user's guide*, Zone Books, 1997.

Bonito Oliva A., *Appearance*, Charta, Milano, 2000.

Bourriaud, N., *Estetica relazionale*, Postmedia Books, Milano, 2010 [1998].

Bourriaud N., *Postproduction*, Postmedia Books, Milano, 2004.

Bradley W., Esche C., *Art and Social Change. A Critical Reader*, Tate Publishing, London, 2007.

Brentano R., Savitt M., *112 Workshop/ 112 Green Street: History, Artists, Artworks*, New York University Press, New York, 1981.

Broower J., *et al.*, *Transurbanism*, V2 Publishing, Rotterdam, 2002.

Bruno G., *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte architettura e cinema*, Milano, Mondadori, 2006.

Buchloh B. H. D., Rodenbeck J. F., *Experiments in The Everyday. Allan Kaprow and Robert Watts. Events, Objects, Documents*, Columbia University Press, New York, 1999.

Busto A., *Pinot Gallizio e il suo tempo 1953-1964*, Silvana Editoriale, Milano, 2007.

Cameron D., *et al.*, *East Village USA*, New Museum of Contemporary art Publisher, New York, 2004.

Careri F., *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino, 2006.

Cohen-Crux J., *Radical Street Performance. An International Anthology*, Routledge, New York, 1998.

Coles A., *Site-Specificity. The Ethnographic Turn*, Black Dog Publishing Limited, London, 2000.

Constant, *New Babylon. Art et Utopie, Textes situationnistes*, Editions Cercle d'Art, Paris, 1997.

Coverley M., *Psycogeography*, Pocket Essentials, Harpenden, 2006.

Cresswell T., *On the Move: mobility in the Modern Western World*, Routledge, London, 2006.

Davila T., *Marcher, créer. Déplacements, flanerries, dérives dans l'art de la fin du XX siècle*, Editions du Regard, Paris, 2002.

Debord G., *I situazionisti e le nuove forme d'azione nella politica e nell'arte*, Nautilus, Torino, 2003 [1997].

Debord G., *Urla in favore di Sade*, Nautilus, Torino, 1999.

Debord G., *Internazionale Situazionista: la vera scissione*, Manifesto Libri, Roma, 1999.

Debord G., Wark M., *Correspondence: the foundation of the Situationist International (June 1957-August 1960)*, Semiotext(e), Los Angeles, 2009.

De Domizio Durini L., *Il cappello di feltro. Joseph Beuys una vita raccontata*, Charta, Milano, 1998.

De Domizio Durini L., *Beuys Voice*, Kunsthaus Zürich, Electa, Milano, 2011.

De Jong J., *The Situationist times. Le Temps Situationnistes*, vol. 2-6, Stampato in Olanda, Danimarca e Francia, 1961- 1967.

Deutsche R., *Evictions Art and Spatial Politics*, The MIT Press, Cambridge, 1996.

Diserens C., *Gordon Matta-Clark*, Phaidon, London-New York, 2006.

Doherty C., *From Studio to Situation*, Black Dog Publishing, London, 2004.

Doherty C., Cross D., *One Day Sculpture*, Kerber Art, Bielefeld-New York, 2009.

Doherty, C., *Situation*, Whitechapel Gallery and The MIT Press, London-Cambridge, 2009.

Donné B., (*Pour Mémoires*): *Un essai d'élucidation des Mémoires de Guy Debord*, Allia, Paris, 2004.

Engel D., *Felix Gonzalez-Torres*, Catalogue raisonné, Sprengel Museum, Hannover, 1997.

Fabrizi F., *Sesso Arte Rock'n'roll tra readymade e performance*, Atlante, Bologna, 2006.

Fabrizi F., *Il buono il brutto il passivo. Le tecniche dell'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano, 2011.

Fairbrother, T. J., *In and out of place: contemporary art and the american social landscape*, Museum of Fine Arts Ed., Boston, 1993.

Felshin N., *But is it Art? The spirit of Art as Activism*, Bay Press, Seattle, 1995.

Finkelpearl T., *Dialogues in public art*, MIT Press, Cambridge, 2000.

Finkelpearl T., *What we made. Conversations on Art and Social Cooperation*, Duke University Press, Durham-London, 2013.

Flam J., *Robert Smithson: The collected Writings*, University of California Berkley, 1996.

Foster H., Hughes G., *Richard Serra*, MIT Press, Cambridge-London, 2000.

Foster H., *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia Books, Milano, 2006.

Ford S., *The Situationist International: a User's Guide*, Black Dog Publishing, London, 2005.

Frieling R., *The Art of Aarticipation. 1950 to Now*, San Francisco Museum of Modern Art, Thames & Hudson, London-New York, 2008.

Gerz J., Shalev-Gerz E., *The Hamburg Monument Against Fascism*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 1994.

Gerz J., *People Speak*, Vancouver Art Gallery, Vancouver, 1994.

Gerz J., *Res Publica. The Public works 1968-1999*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 1999.

Gray C., *The incomplete work of the Situationist International*, Free Fall Publications, London, 1974.

Gray J., *Action Art: A Bibliography on Artists' Performance from Futurism to Fluxus and Beyond*, Greenwood Press, London, 1993.

Harding D., *Decadent: Public Art-Contentions Term and Contested Practice*, Glasgow School of Art Publisher, Glasgow, 1997.

Harper G., *Interventions and Provocations: Conversations on Art, Culture and Resistance*, State University of New York Press, Albany, 1998.

Harper G, Moyer T., *Artists Reclaim the Commons. New Works/ New Territories / New Publics*, ISC Press, Hamilton, 2013.

Helguera P., *Education for Socially Engaged Art. A Materials and Techniques Handbook*, Jorge Pinto Books, New York, 2011.

Hertz B. S., *Audience as Subject*, Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, 2002.

Highmore B., *Everyday Life and Cultural Theory*, Routledge, London-New York, 2002.

Hirschorn T., *Material. Public Works. The Bridge 2000*, Whitechapel Gallery, London, 2000.

Hirschorn T., *Jumbo Spoon and Big Cake*, Art Institute of Chicago, Chicago, 2007.

Hoffman J., Jonas J., *Art Works Perform*, Thames & Hudson, New York, 2005.

Home S., *Assalto alla cultura. Le avanguardie artistico-politiche: lettrismo, situazionismo, fluxus, mail art*, Shake, Rimini, 2010.

S. Horodner, *Walk Ways*, Independent Curators International (ICI), New York, 2002.

Hugnet G., *L'aventure Dada, 1916-1922*, Editions Seghers, Parigi, 1971.

Jackson S., *Social works. Performing Art, Supporting Publics*, Routledge, New York-London, 2011.

Jacob M. J., *Culture in Action. A public art program of Sculpture Chicago*, Bay Press, Seattle, 1995.

Jacob M. J., Brenson M., *Conversations in the Castle. Changing audiences and contemporary art*, MIT Press, Cambridge, 1998.

Jacob M. J., Princenthal N., *Alfredo Jaar. The fire this time. Public interventions 1979-2005*, Charta, Milano, 2005.

Johnstone S., *The everyday*, White Chapel-The MIT Press, London- Cambridge, 2008.

Jorn A., *Immagine e Forma*, Ed. Epi, Milano, 1954.

Jorn A., *Asger Jorn, the crucial years, 1954-1964*, Lund Humphries, London, 1977.

Kaprow A., *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, London, 2003 [1997].

Kellein T., *Rirkrit Tiravanija Cook Book. Just Smile and Don't Talk*, River Books, Bangkok & Edition Hansjörg Mayer, London.

Kelley J., *Childsplay. The art of Allan Kaprow*, University of California Press, Berkley, 2004.

Kester G., *Art activism and oppositionality: essays from afterimage*, Duke University Press, Durham, 1998.

Kester G., *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, San Francisco, 2004.

Klanten R., Hubner M., *Urban Interventions. Personal projects in public spaces*, Gestalten, Berlin, 2010.

Knabb K., *The Situationist International. An Antology*, Bureau Of Public Secrets, 2007 [1981].

Kwon M., *One place after another: site specific art and locational identy*, MIT press, Cambridge, 2002.

Lacy, S., *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, San Francisco, 1995.

Lee Y., *A Grain of Dust. A Drop of Water*, Gwanju Biennial Foundation, Gwanju, 2004.

Lippard L., *Get the message? A decade of art for social change*, E. Dutton Press, New York, 1984.

Lippard L., *The lure of the local. Senses of place in a multicentered society*, The New Press, New York, 1997.

Lippolis M. (a cura di), *Internazionale Situazionista 1958-1969*, Torino, Nautilus, 1994.

Marcus G. , *Tracce di rossetto*, Leonardo, Milano, 1991.

Marelli G., *L'ultima internazionale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000.

Marelli G., *L'amara vittoria del Situazionismo*, BFS, Pisa, 1996.

Matta Clark G., Crawford J., *Gordon Matta-Clark*, Museo de Arte Reina Sofia, Madrid, 2006.

Matzener F., *Art and the city*, Hatje Kantz Publishers, 2001.

McDonough T., *Guy Debord and the Situationist International*, MIT Press, Cambridge-London, 2002.

Meyer Hermann E. et al., *Allan Kaprow. Art as Life*, Getty Research Institute, Los Angeles, 2008.

Miles M., *Art, space and the City*, Routledge, London, 1997.

Miles M., *Urban Avantguardes: Art, Architecture and Change*, Routledge, London, 2004.

Milevska S., *Participatory art: A paradigm shift from Object to Subject*, Springerin, 2006.

Molesworth H., *This will have been the place. Art, Love & Politics in 1980's*, Museum of Contemporary Art Chicago, Yale University Press, New Haven, 2012.

Moore A., Miller M., *ABC No Rio Dinero: the story of a lower east side gallery*, ABC No Rio Collaborative Projects Publisher, New York, 1985.

Moure G., *Gordon Matta-Clark. Works and Collected Writings*, Reina Sofia Museum, Madrid, 2006.

Mumford L., *La città nella storia*, Castelvevchi, Roma, 2013 [1961].

Musso C., Naldi F., *Frontier. The line of style*, Damiani, Bologna, 2013.

Nash J., 'Who are the Situationists?' in *Astronauts of the inner-space*, Stolen Paper Review, San Francisco, 1966.

Obrist H. U., *Rirkrit Tiravanija. The conversation series*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2010.

Obrist H. U., *Breve storia della curatela*, Postmedia Book, Milano, 2011 [2008].

Oliva A. B., *XLV Esposizione internazionale d'arte, Biennale di Venezia, Punti cardinali dell'arte*, Marsilio, Venezia, 1993.

O'Rourke K., *Walking and mapping. Artists as Cartographers*, The MIT Press, Cambridge, 2013.

Papastergiadis N., *Spatial Aesthetic: Art, Place, and the Everyday*, Institute of Network Cultures, Amsterdam, 2010.

Parmesani L., *Arte & Co. Dal concetto all'avviamento*, Giancarlo Politi Ed., Milano, 1993.

Perniola M., *Il Sex Appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino, 1994.

Perniola M., *I situazionisti*, Castelvevchi, Roma, 1998.

Pietrojusti C., Fantin E. et al., *Oreste alla Biennale*, Charta, Milano, 2000.

Pinto R., *Forme di Relazione*, Stampa Alternativa, Brescia, 1993.

Pinto R., *La città degli interventi: la generazione delle immagini*, Comune di Milano, Settore sport & giovani, Milano, 1997.

Plant S., *The most Radical Gesture*, Routledge, London, 1992.

Poli F., *Minimalismo Arte Povera Arte Concettuale*, Laterza, Milano, 2007 [1995].

Poli F. et al., *Contemporanea. Arte dal 1950 ad oggi*, Mondadori, Milano, 2008.

Politi G., Kontova H., *Aperto '93*, Giancarlo Politi Ed., Milano, 1993.

Posner H., Mosquera G., Lambert-Beatty C., *Tania Bruguera. On the political imaginary*, Charta, Milano, 2009.

Potts A., *Allan Kaprow. Art as Life*, Getty Research Institute, Los Angeles, 2008.

Purves T., *What we want is free. Generosity and exchange in recent art*, State University of New York Press, 2005.

Putnam J., *Art and Artifact: the Museum ad Medium*, Thames & Hudson, New York, 2001.

Rasmussen M. B.- Jakobsen J., (a cura di), *Expect anything Fear Nothing. The Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere*, Nebula, Copenhagen, 2011.

Rauming G., *Art & Revolution: transversal Activism in the long XX century*, Semiotext(e), Los Angeles, 2007.

- Raven A., *Art in the public interest*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1989.
- Reilstad J. I., *Neighborhood Secrets. Art as Urban Processes*, Press Publishing, Oslo, 2009.
- Rendell J., *Art and Architecture. A Place Between*, I. B. Tauris, London-New York, 2006.
- Rendell J., Borden I., *Intersections. Architectural Histories and Critical Theories*, Routledge, London, 2000.
- Roberto M. T., *Pinot Gallizio: Catalogo generale delle opere 1953-1964*, Mazzotta, Milano, 2001.
- Rosati L., Staniszewski M. A., *Alternative histories. New York art spaces. 1960 to 2010*, The MIT Press, Cambridge-London, 2012.
- Ross D., Marshall R. et al., *1991 Whitney Biennial Exhibition*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1991.
- Sadler S., *The Situationist City*, MIT Press, Cambridge, 1999.
- Sandford M. R., *Happening and other acts*, Routledge, London-New York, 1995.
- Sandler I., *Art of the postmodern era from the late 1960s to the early 1900s*, Icon Editions, New York, 1996.
- Sanguinetti G. et al., *I situazionisti e la loro storia*, Manifesto Libri, Roma, 2006.
- Schum, G. *Land Art*, Fernsehgalerie, Hannover, 1969.
- Schwarz A., *The complete works of Marcel Duchamp*, Delano Greenidge Ed., New York, 2000.
- Senie F. H., Webster S., *Critical issues in public art. Content, context and controversies*, Smithsonian Institute, Washington-London, 1992.
- Simondo P., *Cosa fu il Laboratorio sperimentale di Alba*, Silenio ed., Genova, 1986.
- Smith N., *The new urban frontier: gentrification and revanchist city*, Routledge, New York, 1996.
- Solnit R., *Storia del camminare*, Bruno Mondadori, Milano, 2002.
- Spector N., *Felix Gonzalez-Torres: America*, United State Pavilion at the 52nd Venice Biennale, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2007.
- Spector N., *Theanyspacewhatever*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2008.
- Sontang S., *Against Interpretation*, Vintage Books, London, 2001.
- Stachelhaus H., *Joseph Beuys. Una vita di controimmagini*, Johan&Levi Editore, Milano 2012 [1978].

- Stimson B., Sholette G., *Collectivism after Modernism. The Art of social imagination after 1945*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2007.
- Streitberger A., *Situational Aesthetics. Selected writings by Victor Burgin*, Leuven University Press, Leuven, 2009.
- Sussman E., Gordon *Matta-Clark. You are the measure*, Yale University Press, New Haven, 2007.
- Taylor M., *The downtown book. The New York art scene 1974-1984*, Princeton University Press, Princeton, 2006.
- Thompson N., Sholette G., *The Interventionists. User's Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*, Mass MoCA Publications & MIT Press, Cambridge, 2004.
- Thompson N., *Experimental Geography. Radical approaches to landscape, cartography, and urbanism*, Independent Curators International Publisher, New York, 2008.
- Thompson N., *Living as form. Socially Engaged art from 1991-2011*, MIT Press, Cambridge 2012.
- Turner C., *Art and social change. Contemporary Art in Asia and the Pacific*, Pandanus Books, Sidney, 2005.
- Ulrich M., *Playing the City. Interviews*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Sternberg Press, Frankfurt, 2012.
- Vescovo M., *Pinot Gallizio. Immoralità del perimetro*, Mazzotta, Milano, 1994.
- Vidler A., *Transmission: the Art of Gordon Matta-Clark*, San Diego Museum of Art, 2006.
- Wallis B., *Democracy. A project by Group Material*, Dia Art Foundation, Bay Press, Seattle, 1990.
- Wallis B., *If you lived here. The city in Art, Theory and Social Activism*, Bay Press, Seattle, 1991
- Walwin, J., *Searching for arts new publics*, Ed.Intellect, Bristol, 2010.
- Ward F., *No innocent. Performance art and audience*, Dartmouth College Press, Hannover, 2012.
- Wark M., *The Beach Beneath the Streets: Every Day Life and Glorious Times of the Situationist International*, London, Verso, 2011.
- Wark M., *Fifty Years of Recuperation of the S. I.*, Princeton A. Press, New York, 2008.
- Willats S., *Intervention and Audience*, Books on the Arts, Los Angeles, 1986.
- Whybrow N., *Performance and the Contemporary City*, Palgrave-Macmillan, London-New York, 2010.
- Whybrow N., *Art and The City*, I. B. Tauris, London-New York, 2011.

Woods A., *The map is not the territory*, Manchester University Press, Manchester, 2000.
Zweifel S. et al, *In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni: the Situationist International (1957-1972)*, JRP Ringier-Zurich, DAP-New York, 2006.

Articoli e Riviste

Amsellem G., *'Il rapporto tra arte e architettura nella prospettiva situazionista dello spazio pubblico'*, in «*Millepiani Urban. I Situazionisti nella Città*», n. 4, pp. 47-58.

Andreotti L., *'Play-Tactics of the Internazionale Situationniste'*, in «*October*», n. 91, Winter, 2000, pp. 36-58.

Ashford D., *'A conversation on social collaboration art'*, in «*Art Journal*», n. 65, issue 2, 2006, pp. 58-82.

Ball E., *'The great sideshow of the situationist international'*, in «*Yale French Studies*», n. 73, Everyday life (1987), pp. 21-37.

Bassett K., *'Walking as an aesthetic practice and a critical tour: some psychogeographic experiments'*, in «*Journal of Geography in Higher Education*», vol. 28, issue 3, pp. 397-410.

Bishop C., *'Antagonism and Relational Aesthetics'*, in «*October*», n. 110, Fall, 2004, pp. 51-79.

Bishop C., *'The social turn. Collaboration and its discontents'*, in «*Art Forum*», n. 44, February, 2006, pp. 178-183.

Birnbaum D., *'When attitudes become forms: Daniel Birnbaum on Harald Szeeman'*, in «*Art Forum*», Summer, 2005, pp. 53-54.

Bonnet A., *'Art, Ideology and Everyday space. Subversive tendencies from Dada to Postmodernism'*, in «*Environment and Planning the society space*», 1992, pp. 69-86.

Bonnett A., *'Situationism, geography, and post-structuralism'* in «*Society and Space*», 1989, vol.7, pp. 131-146.

Borden I., *'New Babylonians: from the avant-garde to the everyday'*, in «*The Journal of Architecture*», 2011, 6(2), pp. 129-133.

Brennan T., *'Manoeuvre: discursive performance'*, in «*Architectural Design*», n. 71, 2001, p. 49.

Burgin V., *'Situational Aesthetics'*, in «*Studio International*», vol. 178, n. 915, 1969, pp. 118-121.

Clark T. J., *'Why Art Can't Kill the Situationist International'* in «*October*», vol. 79, Winter 1997, pp. 15-31.

- Cooper I., *'Being Situated in Recent Art: From the "Extended Situation" to "Relational Aesthetics"*, in «Janus Head», vol. 11, Issue 1, 2007, pp. 333 - 343.
- De Jong J., «The Situationist Times», n. 1, Maggio 1962, Hengeloo, Holland.
- De Jong J., «The Situationist Times», n. 6, Maggio 1967, Hengeloo, Holland.
- Deutsche R., *'Art and Public Space: Questions of Democracy'* in, «Social Text», n. 33, 1992, pp. 34-53.
- Downey A., *'Towards a Politics of (relational) Aesthetics'*, «Third Text», vol. 21, Issue 3, Maggio, 2007, pp. 267- 275.
- Edenes S. T., *'Alternative Spaces-Soho Style'*, «Art in America», Novembre-Dicembre 1973.
- Elias A. J., *'Psychogeography, Détournement, Cyberspace'*, in «New Literary History: a journal of theory and interpretation», vol. 41, issue 4, Autumn 2010, pp. 821-845.
- Erikson J., *'The spectacle of the anti-spectacle: happenings and the situationist international'* in, «Discourse», vol. 14, Spring, 1992, pp. 36-58.
- Forgione N., *'Everyday life in motion: the art of walking in the late nineteenth-century Paris'* in, «The Art Bulletin», vol. 87, n. 4, December 2005, pp. 664- 687.
- Gillick L., *'Contingent factors: a response to Claire Bishop's "Antagonism and Relational Aesthetics"*, in «October», n. 115, Winter, 2006, pp. 95-107.
- Green A., *'Citizen Artists: Group Material'*, in «After All», Spring 2011, pp. 16- 25.
- Kester G., *'Aesthetic Evangelists. Conversion and Empowerment in Contemporary Community art'* in, «Afterimage», n. 22, January 1995, pp. 5-11.
- Kwon M., *'One Place after Another: Notes on Site Specificity'* in «October», vol. 80, Spring 1997, pp. 85 -110.
- Laurent J., *'The Unrepresentable Enemy'* in «Art & Text», n. 35, Estate 1990, pp. 108-112.
- Lavelli, C.L.- Sirmans, F., *'Harald Szeemann - Curator as Author: From Ljubljana to Lyon to Kwangju'*, in «Flash Art», Summer, 1997, pp. 89- 90.
- Martin S., *'Critique of Relational Aesthetics'*, in «Third Text», issue 4, vol. 21, 2007, pp. 369- 386.
- Middleton J., *'Sense and the city: exploring the embodied geographies of urban walking'*, in «Social & Cultural Geography», vol. 11, issue 6, 2010, pp. 575- 596.
- McDonough T., *'Situationist space'*, in «October», n. 67, pp. 59- 77.
- Morris B., *'What we talk about when we talk about 'walking in the city'*, in «Cultural Studies», vol. 18, issue 5, 2004, pp. 675- 697.
- Olander, W., *'Material world'* in, «Art in America», vol 77, issue 1, 1989, pp. 123-128.

- Paquot T., *'Derive nocturne con i Situazionisti'*, in «Millepiani Urban», *I Situazionisti nella Città*, n. 4, pp. 21-38.
- Pezolet N., *'The Cavern of Antimatter: Giuseppe "Pinot" Gallizio and the technological imaginary of the early Situationist International'*, in «Grey Room 38», Winter 2010, pp. 62-89.
- Pietroiusti C., *'Prendere alla lettera il discorso dell'altro'*, in «Aperture», n. 1, Dicembre, 1996.
- Pinder D., *'Subverting cartography: the situationists and maps of the city'*, in «Environment and planning», vol. 28, 1996, pp. 405- 427.
- Pinder D., *'Arts of Urban Exploration'*, in «Cultural Geographies», n.12, 2005, pp. 383-411.
- Rancière J., *'The emancipated spectator'*, in «Art Forum», Marzo, 2007, pp. 271- 281.
- Rasmussen M. B., *'The situationist International, Surrealism, and the difficult fusion of art and politics'*, in «Oxford Art Journal», vol. 27, n. 3, 2004, pp. 367-387.
- Rasmussen M. B., *'Counterrevolution, the spectacle and the situationist avant-garde'*, in «Social Justice», vol. 33, n. 2 (104), 2006, pp. 5-15.
- Rasmussen M. B., *'(Not) Being in time. The Legacy of Situationist International'*, in «Social justice», vol. 33, n. 2 (104), 2006, pp. 29-30.
- Rasmussen M. B., *'The politics of interventionist art: the situationist international, artist placement group, and art workers' coalition'*, in «Rethinking Marxism: A journal of Economics, Culture & Society», vol. 21, n. 1, January 2009, pp. 34- 49.
- Rollins T., *'Felix Gonzales Torres Interview'*, in «ART Press», Los Angeles, 1993, p. 23.
- Senie H. F., S. Webster, *'Critical issues in public art'*, 1992, in «Public Art Journal», Marzo 1999, vol. 1, p. 14.
- Simpson B., *'Public Relations. A interview with Nicolas Bourriaud'*, in «Artforum», Aprile, 2001, pp. 47- 48.
- Simpson P., *'Street Performance and the City: Public Space, Sociality, and Intervening in the Everyday'*, in «Space and Culture», vol. 14, issue 4, 2011, pp. 415- 430.
- Slater H., *'The spoiled ideas of lost Situations'*, in «Infopool», n. 2, 2000, on line su www.infopool.com.
- Slater H., *'Divided we stand: an outline of Scandinavian Situationism'*, in «Infopool», n. 4, 2001, versione on line su www.infopool.com.
- Thomas M., *'Urban Situationism'* in «Planning Outlook», vol. 17, 1975, pp. 27-39.
- Thompson N., *'Until It's Gone: Taking Stock of Chicago's Multi-use Centers'* in, «New Art Examiner», March-April, 2002, pp. 47-53.

Villani T., ' *Cartografie delle Dérives*', in «*Millepiani Urban. I Situazionisti nella Città*», n. 4, pp. 7-20.

Wunderlich F. M., '*Walking and Rhythmicity: Sensing Urban Space*', in «*Journal of Urban Design*», vol. 13, issue 1, 2008, pp. 125-139.