

Il gioco e le tracce

Roberto Galeotti e Paola Ferraris

La storia dell'avanguardia¹ non rientra nella storia dell'arte e nemmeno nella storia della cultura: in queste storie è già stata sistemata, archiviata, trasformata in reperto disponibile per la valorizzazione di ideologie e capitali degli sponsor.

In realtà, oggi, la presenza dell'avanguardia sta proprio nell'aver posto la necessità (non risolta) di superare la delega sociale alla rappresentazione ovvero alla produzione e alla riproduzione di valori "artistici", per agire sulle condizioni che determinano questa delega e che escludono quei valori dall'esperienza reale.

L'avanguardia è stata innanzitutto negativa. Ha messo in atto i valori borghesi dimostrandone la contraddittorietà. Ha spezzato il circolo virtuoso dell'eterno progresso che ogni "storia dello spirito" impone, ma soprattutto ha rovesciato la rappresentazione del soggetto come libero artefice della propria esperienza e realtà soggettiva, *attore* esistente "in teoria", ma negato dai fatti.

L'artista - soggetto umano esemplare - è presentato come caricatura dell'uomo comune, rotella dell'ingranaggio sociale e patetico nelle sue velleità di autonomia; la cultura umanistica, custode dei valori eterni dell'autonomia della coscienza dalla realtà, viene fatta scontrare con la produzione organizzata di una "nuova" realtà che la fa a pezzi.

L'esigenza di non perpetuare "valori" falsificati dai fatti e separati dalle condizioni umane generali, imponeva all'avanguardia la ricerca di valori nuovi, che non fossero immediatamente smentiti dalla vita reale. Per quanto ci fossero posizioni critiche che limitavano scetticamente il ruolo della ricerca all'esplorazione di valori che non fossero né vecchi né solo "nuovi", ma "semplicemente" non previsti o non contemplati dalla riorganizzazione della società industriale, l'avanguardia, dopo la rivoluzione d'ottobre, passa alla fase "costruttivista": «L'arte nuova è favorevole al piano unico, al sistema, all'organizzazione, in contrasto con l'impressionismo anarchico della società piccolo-borghese»².

«Non a caso - scrive Tafuri - Majakovskij intitola la sua prima pièce teatrale *La rivolta degli oggetti*. Siamo nel 1913, e di fronte a quella allegorica rivolta al poeta - così come all'uomo-cosa di un suo quadro coevo - non rimane altro che farsi carico delle lacrime caricaturali dell'umanità sofferente. Ma nel 1918 *Misterija-Buff* dimostra che nel paese del socialismo realizzato le cose animate, si sono riconciliate con l'uomo»³.

Ora che le tecnologie produttive di merci e d'informazione permettono a chi le detiene di gestire in proprio strumenti di pianificazione e controllo più adeguati delle vecchie ideologie, gli artisti mirano a riappropriarsi degli *strumenti* necessari ad elaborare una gestione "oggettiva e razionale" dell'organizzazione sociale.

Questo passaggio si realizza fra il 1919 e il 1922, quando la rivoluzione sovietica adotta l'imperativo dell'industrializzazione (come pianificazione e taylorizzazione) rendendo vetero-

¹ Preferiamo impiegare il termine "avanguardia" al singolare e privo degli aggettivi "artistica" o "storica" che solitamente l'accompagnano. Infatti, se si assume la definizione di ricerca citata fra i materiali in chiusura d'articolo, e si individua nell'avanguardia quell'insieme di individui che svolgono ricerca e i fatti che la rappresentano, ogni ulteriore aggiunta appare inutile o peggio scorretta lasciando intendere, a seconda delle esigenze, o la presenza simultanea di diverse avanguardie "settoriali" (scientifiche, artistiche, letterarie, ...) o antagoniste (futuristi, cubisti, dadaisti,...), o distanti nel tempo, ma ordinate in una rigida successione temporale.

Citando Benjamin, questo atteggiamento riflette "l'abitudine" tipicamente storicista "a presentare un nuovo dogma nella storia dello spirito, come lo sviluppo di un altro precedente, una nuova scuola di poeti come la reazione a un'altra passata, un nuovo stile come il superamento di uno stile precedente... Ma la forza dirompente di questi pensieri... ha una portata più profonda. Essa mette in questione la chiusa autonomia dei vari settori e dei loro prodotti. Così, per quel che riguarda l'arte, la sua particolare chiusa autonomia e quella delle opere, che il suo concetto pretende di circoscrivere." (*Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*, 1937, p. 82. Trad. it. in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966.). Tale abitudine, così come l'impiego di termini ad essa funzionale, ha per scopo di disattivare il potenziale sovversivo insito nella ricerca pura facilitandone il recupero.

² I. Ehrenburg (1922), *Eppur si muove*, cit. in M. Tafuri, *La sfera e il labirinto*, 1980, pp. 175-176.

³ M. Tafuri, *op. cit.*, p. 120.

romantiche tutte le critiche intellettuali della tecnologia disumanizzatrice. Contemporaneamente, le avanguardie riunite a Düsseldorf si definiscono come “Unione Internazionale dei Costruttori Neoplastici”, proponendo un'arte come “costruzione della vita” e come “organizzazione dell'intera esistenza” candidando sé stessi al ruolo di registi di questa nuova ingegneria sociale. «Proun noi chiamiamo la stazione sulla via costruttiva della nuova configurazione. . . Stando nello spazio su questa impalcatura, dobbiamo cominciare a caratterizzarla. Il vuoto, il caos, l'innaturale, divengono allora spazio, vale a dire: ordine, determinatezza, configurazione. . . È la forza del Proun creare fini. In ciò consiste la libertà dell'artista nei confronti dello scienziato.»⁴

Più delle contraddizioni immediate incontrate dal movimento costruttivista, è interessante notare che la sua ipotesi di ruolo s'è effettivamente realizzata e questo senza aver determinato nessun superamento dell'arte, né tantomeno nessuna rivolta.

Subordinate a programmi e poteri economico-ideologici che ne dirottano il funzionamento, le tecniche elaborate dalle ricerche dell'avanguardia non cessano di produrre i loro frutti in tutti i campi sottomessi al dominio spettacolare: dall'informazione all'urbanistica della partecipazione, dall'estrazione di pluslavoro ai *loisirs*. . .

Riassorbita l'ipotesi “rivoluzionaria” di progettare l'innovazione di tutti i ruoli sociali, all'arte non è rimasto altro che il vecchio privilegio fondato sulla “libera espressione”, di rappresentare la crisi del soggetto e della comunicazione, riabilitando il dibattersi della coscienza *privata* che partecipa alla riproduzione della coscienza di massa.

Questa specializzazione artistico-terapeutica è una tecnica dello spettacolo, è un lavoro creativo separato dal lavoro produttivo, ma subordinato alle stesse esigenze economico-ideologiche.

La necessità di superamento dell'arte si è posta allora, per l'Internazionale Situazionista, come rifiuto di produrre “libertà creativa” quale merce-terapia spettacolare, e quindi come esigenza di ricercare le condizioni generali per una creatività sperimentabile nella vita quotidiana. Queste condizioni sono potenzialmente rivoluzionarie e perciò non delegabili ad alcuna istanza “esterna”, men che meno alla specializzazione “politica” dato che questa fonda la sua esistenza sulla delega all'organizzazione del consenso, condizione che la esclude dal praticare una critica della vita quotidiana⁵.

[...]

Significativamente, il primo numero del bollettino dell'Internazionale Situazionista si apre con *Amara vittoria del surrealismo*, una nota che è al contempo il bilancio di una stagione che si volle “rivoluzionaria” e il programma col quale l'I.S. liquida sia il debito col surrealismo che con l'arte in generale.

La nota coglie con precisione un elemento già rilevato da Joly e che questi poneva alla base d'ogni manipolazione poliziesca. Il potere che Machiavelli sogna nel *Dialogo* di Joly “parla tutte le lingue”, il potere spettacolare “assume tutte le apparenze”. Infatti, puntualmente: «Le manifestazioni di novità nelle discipline che progrediscono effettivamente - si legge nella nota - assumono un'apparenza surrealista» Ma l'atto d'assumere un'apparenza implica necessariamente uno scarto rispetto all'originale. Particolarmente illuminante quest'affermazione di Freud tratta ancora da *La sfera e il labirinto*: «Nella distorsione di un testo c'è qualcosa di analogo ad un omicidio. La difficoltà non consiste nella perpetrazione dell'atto, ma nell'eliminazione delle tracce... Questo è il motivo per cui, in numerosi casi di alterazione del testo, possiamo ritenere di dover trovare nascosto da qualche parte, benché modificato e strappato dal suo contesto... ciò che è stato negato. Ma non sempre è facile riconoscerlo.»⁶ A differenza di quanto accade nel lavoro storico, contesto nel quale Tafuri colloca la citazione, l'omicidio spettacolare è sempre volontario, sicché le tracce disseminate non sono lo scarto inconsapevole di un progetto, ma le sue indesiderate conseguenze.

⁴ El Lisickij (1922), *Proun*, cit. in M. Tafuri, *op. cit.*, p. 177.

⁵ I temi trattati fino a questo punto riprendono quelli toccati dalla nostra conferenza, *Dalle contraddizioni dell'avanguardia alla psicologia dell'arte (per una critica sperimentale del ruolo dell'arte/dell'artista)*, tenuta al Seminario di Psicologia dell'Arte presso Jartrakor, Roma 15 novembre 1994, parzialmente riportata in P. Ferraris, *Psicologia e arte dell'evento. Storia eventualista 1977-2003*, Roma 2004, pp. 186-187.

⁶ S. Freud (1934-1938), *L'uomo Mosé e la religione monoteista*, cit. in M. Tafuri, *op. cit.*, p. 13.

Ne consegue che la precondizione fondamentale per il recupero spettacolare delle tecniche dell'avanguardia è la falsificazione, la deformazione e finanche l'occultamento delle sue premesse. Su questo punto sorgono però ulteriori difficoltà. L'I.S. sembra infatti rivendicare una sorta d'alterità delle tecniche elaborate dall'avanguardia: fra una seduta di brain-storming ed un esperimento di scrittura automatica esiste un'enorme differenza che deriva dall'elisione, nel primo caso, delle premesse "rivoluzionarie" che *determinano* il secondo. A dispetto delle analogie formali le due tecniche sono *essenzialmente* differenti.

Meno benevolmente circa vent'anni prima, René Daumal del gruppo *Grand Jeu*, sferzava Breton e il surrealismo attaccandoli su questo stesso punto: «Le tecniche surrealiste possono costituire eccellenti mezzi d'indagine in certi campi, se sono intese come semplici tecniche. Disgraziatamente la scrittura automatica, l'onirismo, ecc., diventano troppo presto per i surrealisti *mezzi per pensare, meccanismi pensanti*, in altre parole procedimenti per dormire, per non avere da pensare.»⁷. Critica che Daumal circostanzia ulteriormente in un documento successivo steso in risposta al *Second Manifeste du Surréalisme* di Breton: «...i nove decimi di coloro che rivendicano o hanno rivendicato la qualifica di surrealisti hanno soltanto applicato una tecnica. . . e facendo questo hanno soltanto saputo creare delle banalità che la rendono inutilizzabile.»⁸

Ambedue i rilievi sono pertinenti anche se, alla prova dei fatti, si rivelano alquanto ingenui e, paradossalmente, di scarsa utilità critica. La funzione meramente strumentale delle tecniche o, se si preferisce, il loro *valore* strumentale, le rende, almeno in linea di principio, riutilizzabili da chiunque in qualsiasi istante in qualunque luogo e per qualsiasi fine.

Non sorprende quindi che gli argomenti dell'I.S. e del *Grand Jeu* sanciscano così risolutamente il primato conoscitivo delle ipotesi⁹ sulle tecniche.

Ma sarebbe un errore credere, come l'I.S. e il *Grand Jeu* fanno, che l'ipotesi sia al riparo da ogni tentativo di recupero giacché così non è: nella realtà non esiste alcun fortino inespugnabile, ma giuochi.

⁷ R. Daumal (1929), *Il surrealismo e Le Grand Jeu*, in F. Fortini, L. Binni, *op. cit.*, p. 105.

⁸ R. Daumal (1929), *Lettera aperta a André Breton sui rapporti tra surrealismo e Le Grand Jeu*, in F. Fortini, L. Binni, *op. cit.*, p. 107.

⁹ R. Galeotti (1995), *Conoscenza e metodo nella ricerca artistica d'avanguardia*, *Rivista di Psicologia dell'Arte*, XVI, 6, pp. 18-22..

Materiali

Comitato di lavoro per l'arte a Berlino, *Questioni che esigono una risposta*, 1919, da: P. Dragone, A. Negri, M., Rosci (a cura di), "Arte e rivoluzione", Milano, 1978, pp. 25-39.

1. Piano di studio. Quali provvedimenti si ritengono adatti per ottenere una riforma strutturale del sistema educativo per quanto riguarda tutte le attività figurative?
2. Sovvenzioni statali. Secondo quali criteri lo stato socialista deve fissare delle sovvenzioni per questioni artistiche e per sussidi agli artisti? (acquisti, commissioni artistiche, musei, scuole, esposizioni, ecc.)
3. Progettazione e costruzione di nuovi quartieri. Quali richieste devono essere indirizzate al governo perché sia data garanzia che nei prossimi anni vengano costruiti dei quartieri progettati secondo criteri culturali nuovi e aperti?
4. Passaggio degli artisti all'artigianato. Come si può ottenere che la larga massa del proletariato artistico sia guadagnata all'artigianato e sfugga alla rovinosa catastrofe economica che la minaccia? Quali richieste devono essere indirizzate allo stato perché le nuove generazioni vengano educate fin dall'inizio su basi puramente artigianali?
5. L'artista nello stato socialista.
6. Esposizioni e mostre. Quali nuovi indirizzi devono essere seguiti per suscitare di nuovo l'interesse del popolo per le opere d'arte? (architettura, pittura e plastica nel loro complesso) Sedi sperimentali statali al posto dei saloni d'esposizione?
7. Come possono al presente gli artisti di diverse tendenze stringersi in un'unione?
8. Impiego del colore nel volto della città. Idee per l'uso dei colori nella città; uso di intonaco variamente colorato, colorazione delle facciate e degli interni, soppressione di ogni immagine stereotipata.
9. Progettazione degli edifici pubblici da parte degli artisti. Quali richieste pratiche devono essere rivolte allo stato affinché gli edifici pubblici siano progettati dagli artisti anziché da tecnici e burocrati dell'edilizia, come è avvenuto fino adesso?
10. Unità con il popolo. Quali indirizzi si devono seguire per far sviluppare le tendenze degli artisti moderni in una dimensione di accordo e unità con il popolo?
11. Come ci si deve organizzare perché il materiale artistico giacente sia presentato al pubblico al momento giusto? Preparazione di articoli, conferenze, esposizioni, propaganda attraverso gli organi di stampa, ecc.
12. Quali vie devono essere battute per stabilire al più presto stretti collegamenti con gruppi artistici stranieri di eguali tendenze?
13. Presa di posizione a proposito dell'anonimato dell'artista nelle sue opere.

Amara vittoria del surrealismo, da "Internationale Situationniste", 1, 1958.

Nel quadro di un mondo che non è stato essenzialmente trasformato, il surrealismo ha avuto successo. Questo successo si ritorce contro il surrealismo che non si aspettava null'altro se non il rovesciamento dell'ordine sociale dominante. Ma, allo stesso tempo, il ritardo intercorso nell'azione delle masse che operano a favore di questo rovesciamento, conservando e aggravando, con le altre contraddizioni del capitalismo evoluto, la stessa impotenza della creazione culturale, mantiene l'*attualità* del surrealismo e ne favorisce molteplici ripetizioni degradate.

Il surrealismo possiede un carattere non oltrepassabile, nelle condizioni di vita che ha trovato e che si sono protratte scandalosamente fino a noi, perché è già, nel suo insieme, un *supplemento* alla poesia o all'arte liquidate dal dadaismo, perché tutte le sue aperture danno, al di là della postfazione surrealista alla storia dell'arte, sui problemi di una vera vita da costruire. Sicché tutto ciò che si vuole situare, tecnicamente, *dopo* il surrealismo ritrova problemi di *prima* (poesia o teatro dadaisti, ricerche formali in uno stile da Monte di Pietà). Così, nella maggior parte, le novità pittoriche sulle quali è stata richiamata l'attenzione dopo l'ultima guerra sono soltanto dei dettagli, isolati e ingranditi, presi inconfessatamente nella massa coerente degli apporti surrealisti (Max Ernst, in occasione di una esposizione a Parigi agli inizi del 1958, ricordava ciò che aveva insegnato a Pollock nel 1942).

Il mondo moderno ha recuperato il vantaggio formale che il surrealismo aveva su di esso. Le manifestazioni di novità nelle discipline che progrediscono effettivamente (tutte le discipline scientifiche) assumono un'apparenza surrealista: nel 1955 si è fatto scrivere, da un robot dell'Università di Manchester, una lettera d'amore che poteva passare per un saggio di scrittura automatica di un surrealista poco dotato. Ma la realtà che presiede a questa evoluzione è che, non essendo stata fatta la rivoluzione, tutto ciò che per il surrealismo

ha costituito un margine di libertà si è trovato riverniciato e utilizzato dal mondo repressivo che i surrealisti hanno combattuto.

L'uso del magnetofono per insegnare a soggetti addormentati, comincia a ridurre la riserva onirica della vita a fini utilitaristici risibili o ripugnanti. Nulla però costituisce un rovesciamento tanto netto delle scoperte sovversive del surrealismo quanto lo sfruttamento della scrittura automatica e dei giochi collettivi basati su di essa, operato in quella metodica di prospezione delle idee chiamata negli Stati Uniti brain-storming. Gérard Lauzun, su France-Observateur, così ne descrive il funzionamento: «In una seduta di durata limitata (da dieci minuti a 1 ora) un numero limitato di persone (da 6 a 15) sono assolutamente libere di esprimere delle idee, quante più idee possibile, bizzarre o meno, senza alcun rischio di censura. La qualità delle idee ha poca importanza. E assolutamente vietato criticare un'idea espressa da uno dei partecipanti e anche sorridere quando questi prende la parola. Inoltre, ciascuno ha il diritto più assoluto, e anche il dovere, di saccheggiare, aggiungendovi del suo, le idee precedentemente espresse. (...) Vi hanno fatto ricorso anche l'esercito, l'amministrazione e la polizia. La stessa ricerca scientifica sostituisce delle sedute di brain-storming alle sue conferenze o alle sue "tavole rotonde". (...) Un autore ed un produttore di film al CFPI: hanno bisogno di un titolo. Otto persone in quindici minuti gliene propongono settanta! Poi di uno slogan: cento quattro idee in trentaquattro minuti: due vengono accettate. (...) La regola è il non pensiero, l'illogicità, l'assurdità, il saltare di palo in frasca. La qualità lascia spazio alla quantità.

Il metodo ha come scopo principale di eliminare le varie barriere costituite dalla costrizione sociale, dalla timidezza, dall'ansia di fronte alla parola che spesso impediscono a certi individui in una riunione o nel corso di un consiglio d'amministrazione di parlare, di avanzare suggerimenti strampalati, in mezzo ai quali tuttavia può nascondersi un tesoro! Qui, eliminate le barriere, si constata che la gente parla e, soprattutto, che ognuno ha qualche cosa da dire. (...) Certi manager americani hanno d'altronde capito subito l'interesse di una simile tecnica nel campo delle relazioni col personale. Colui che si può esprimere rivendica di meno. "Organizzateci dei brain-storming!" ordinano allora agli specialisti: "questo dimostrerà al personale che prendiamo in considerazione le sue idee, visto che gliele chiediamo!" La tecnica è diventata una terapia contro il virus rivoluzionario.»

Sergio Lombardo, *Definizione di ricerca*, da "Arte e ricerca", Roma, 1975.

Per "ricerca" intendo un processo sperimentale puro, in cui l'oggetto cercato non è conosciuto, ma è conosciuto soltanto lo stimolo a conoscere. Infatti noi "cerchiamo" qualcosa nota che non abbiamo disponibile o che abbiamo perso, ma di cui conosciamo perfettamente l'uso o la funzione, mentre "ricerchiamo" qualcosa ignota, che magari è proprio davanti a noi, ma che non sappiamo usare e che perciò non riusciamo a vedere, di cui al massimo supponiamo l'esistenza attraverso un processo mentale astratto.

Quando cerchiamo qualcosa, mettiamo in atto un processo selettivo, il cui scopo è quello di conservare e di riprodurre le condizioni vitali di un sistema preesistente, senza che nuove informazioni possano intervenire a mettere in dubbio la struttura e la funzione di questo sistema, anzi ignorando accuratamente qualsiasi elemento che non rientri nel programma. In termini di teoria dell'informazione possiamo dire che in questo sistema la quantità d'informazione è minima, la ridondanza è massima: il sistema è tautologico e si ripete senza varianti. Per fortuna i sistemi viventi sono sistemi a bipolarità antagonista, perciò, accanto alla funzione conservativa e riproduttiva invariante, sono dotati di una funzione evolutiva, ed è in questa dimensione che si colloca la ricerca.

Quando infatti noi ricerchiamo, ubbidiamo ad un processo evolutivo, finalistico o se preferite "sintropico"¹ che è tipico dei sistemi viventi e ugualmente essenziale quanto la conservazione e la riproduzione. Ma in questo caso la nostra condizione percettiva è opposta a quella di chi cerca: essendo l'oggetto della ricerca ignoto, non possiamo evitare di prendere in considerazione gli eventi imprevedibili, indecifrabili, non utilizzabili, ma **dobbiamo considerarli anche a rischio di modificare la nostra struttura**. Tale processo di ricerca non può che essere sperimentale e quindi un processo di apprendimento per tentativi², riscontrabile in tutti i sistemi viventi sia a livello filogenetico che a livello ontogenetico.

In questo caso la quantità di informazione è massima, la ridondanza è minima; tuttavia non esiste in pratica alcun sistema vivente la cui dinamica sia un puro cercare né un puro ricercare, ma essa si svolge all'interno di questi due poli estremi, con un moto oscillatorio o ritmico, che può essere paragonato ad un'onda probabilistica o ad una distribuzione stocastica.

[...].

1. L. Fantappiè, *Conferenza tenuta presso l'Università di S. Tommaso*, Roma, 1947

2. B.F. Skinner, *50 anni di comportamentismo*, Milano, 1972.