



STEWART HOME

ASSALTO ALLA CULTURA

Correnti utopistiche dal Lettrismo a Class War

(AAA Edizioni, maggio 1996)

ISBN 88-86828-01-2

Titolo Originale:

The Assault On Culture

utopian currents from Lettrisme to Class War

(Aporia Press & Unpopular Books, Londra 1988)

No Copyright

Traduzione di Luther Blissett

INDICE

Introduzione all'edizione italiana

Prefazione alla prima edizione inglese

Introduzione

CAPITOLO 1 – Cobra

CAPITOLO 2 – Il Movimento Lettrista

CAPITOLO 3 – L'Internazionale Lettrista (1952-57)

CAPITOLO 4 – Il Collegio di Patafisica, l'Arte Nucleare e il Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginata

CAPITOLO 5 – Dal "Primo Congresso Mondiale degli Artisti Liberi" alla fondazione dell'Internazionale Situazionista

CAPITOLO 6 – L'Internazionale Situazionista nel suo periodo "eroico" (1957-62)

CAPITOLO 7 – Della miseria teorica degli specto-situazionisti e dello status legittimo della Seconda Internazionale

CAPITOLO 8 – Declino e caduta della critica specto-situazionista

CAPITOLO 9 – Le origini di Fluxus e la fase "eroica" del movimento

CAPITOLO 10 – La spoliticizzazione dell'estetica Fluxus

CAPITOLO 11 – Gustav Metzger e l'arte autodistruttiva

CAPITOLO 12 – I Provos olandesi, la Kommune 1, i Motherfuckers, gli Yippies e le White Panthers

CAPITOLO 13 – Mail art

CAPITOLO 14 – Oltre la mail art

CAPITOLO 15 – Punk

CAPITOLO 16 – Neoismo

CAPITOLO 17 – Class War

Conclusioni

Post-scriptum

Appendice 1

Appendice

NOTA DEL TRADUTTORE

"Nella *Performance Globale del Neoismo* si svolge una lotta contro l'ufficialità e i vari gradi di autoritarismo. Il neoismo presuppone il decentramento semantico e verbale del mondo ideologico, UNA CERTA PRECARIETA' LINGUISTICA DELLA COSCIENZA DI CLASSE CHE HA PERSO L'INDISCUTIBILE E UNITARIO MEZZO LINGUISTICO DEL PENSIERO IDEOLOGICO. UNA! CERTA! [...] La coscienza linguistica del neoista...vaga liberamente tra le lingue alla ricerca dei suoi materiali, staccando con facilità (come

faceva Ted Bundy) qualsiasi materiale da qualsiasi lingua ed associandolo alla *propria*. Alla menzogna accumulatasi nella lingua di tutti i generi canonizzati e nella lingua di tutte le professioni, i ceti e le classi riconosciute, si contrappone non la verità diretta, ma l'allegro inganno neoista come MENZOGNA AI MENTITORI. Il neoista a nulla è fedele e tutto tradisce, fedele solo ad un orientamento antipatetico e scettico. Quando parla o scrive, libera la parola dal greve patetismo che l'opprime e da tutti gli accenti necrotizzati, in un certo senso SVUOTANDO la parola. Il neoista è, diciamo, uno stronzo."

Harry Kipper, "Il gioco coi confini dei discorsi" (manifesto neoista n.4)

Ho cercato di rendere in italiano le discontinuità stilistiche, ortografiche e lessicali del testo originale. Sono stato molto parco di note di traduzione, che alla luce di ciò che il testo vuole essere sarebbero state una vera e propria calamità ritmica e stilistica. Dedico questa mia fatica a Mario Appignani a.k.a. "Cavallo Pazzo".

Luther Blissett, Beltaine 1996

INTRODUZIONE ALL'EDIZIONE ITALIANA

Non sono in grado di "rivedere" *The Assault On Culture*: se ci provassi, finirei per scrivere tutt'altro libro. Non può non lusingarmi il fatto che una traduzione in Italiano esca ben otto anni dopo la prima edizione inglese, visto che con *L'estetico il politico - Da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948-57* (L'officina, Torino 1977) Mirella Bandini ha non solo anticipato la mia escursione in questo territorio, ma, restringendo il campo, ha potuto trattare l'argomento molto più in profondità. Inoltre, per il tramite di Gianfranco Sanguinetti ed altri, la critica situazionista ha avuto molta più influenza in Italia che nei paesi anglo-americani.

Da quando *The Assault On Culture* venne pubblicato per la prima volta nel 1988, c'è stata un'esplosione di materiali concernenti i Situazionisti e Fluxus. Una delle cose che più mi hanno deluso di queste trattazioni è stata la loro visione ristretta. In un articolo intitolato "The Second Death Of The Situationist International" (*International Review* #80, Bruxelles, primavera 1995), la Corrente Comunista Internazionale (ICC) fa notare che Mustapha Khayati "aderì" al Fronte Democratico Popolare per la Liberazione della Palestina, senza che ciò provocasse la sua immediata esclusione dall'IS; alla fine, fu Khayati a dimettersi. Al suo convegno del 1969 a Venezia, l'IS accettò semplicemente le dimissioni con l'argomento che essa non accettava 'doppie appartenenze'. Insomma, che Khayati entrasse in un gruppo come l'ICO o si arruolasse in un esercito borghese (perché non la polizia? E' comunque là che si va a finire), per l'IS non faceva alcuna differenza".

Non è difficile capire perché l'ICC considera le dimissioni di Khayati "la miglior prova della mancanza di rigore dell'IS". Eppure questo è solo uno dei tanti esempi della degenerazione in farsa del "progetto" situazionista. Altrettanto rivelatore è il fatto che mentre J.V. Martin rimase un membro dell'IS debordiana fino al suo scioglimento nel 1972, ciò non condizionò i suoi rapporti d'amicizia coi sostenitori della 2a Internazionale Situazionista, che sulle pagine di *Internationale Situationniste* erano definiti spregiativamente "nashisti". Ad esempio, nell'articolo "La questione dell'organizzazione per l'IS" (IS #12, Parigi, 1969), Debord scrive: "Le esclusioni sono state quasi sempre delle risposte a pressioni oggettive che le condizioni esistenti riservano alla nostra azione: ciò rischia quindi di riprodursi a livelli più alti. Ogni sorta di 'nashismo' potrebbe riformarsi. Si tratta soltanto di essere in grado di distruggerli".

Secondo una delle più divertenti leggende sulla Bauhaus situazionista, dopo la scissione nell'internazionale del 1962, Debord cercò disperatamente di scoprire la "vera" identità di Ambrosius Fjord, che aveva "firmato" diversi manifesti "nashisti". J.V. Martin, che era al corrente della burla, non rivelò mai a Debord che Ambrosius Fjord era in realtà il nome del cavallo di Jorgen Nash, anche se era stato incaricato di

indagare sulla cosa. Il successo di questo scherzo può essere stato esagerato dalla sua tradizione orale, eppure Martin era nella redazione di *The Antinational Situationist*, una rivista con cui la 2a Internazionale Situazionista cercò di rilanciarsi due anni dopo lo scioglimento dell'Internazionale Situazionista di Debord. Visto il carattere anarchico di quel giornale, che comprendeva giudizi apologetici sui metodi d'organizzazione bakunisti, la collaborazione di Martin con Jorgen Nash e Jens Jergen Thorsen rovina la "rigorosa" reputazione di Debord molto più di quanto faccia la militanza di Khayati nel FDPLP.

Avrei potuto rendere migliore e più omogenea la trattazione dell'attività della 2a Internazionale Situazionista, se ne avessi saputo di più quando ho scritto le pagine che seguono. Singoli membri di Fluxus transitarono nella Bauhaus situazionista in Svezia, e tanto *Black Mask* quanto la *Kommune 1* approvarono la "nashista" "Dichiarazione sulla nuova solidarietà internazionale tra gli artisti". Quel manifesto era parte di un intervento alla Biennale di Venezia del 1968, che culminò nell'occupazione del padiglione svedese, al cui interno le opere ufficiali vennero sostituite da un "ambiente situazionista". Parlando più seriamente, anche se non mi sono mai definito un anarchico, all'epoca in cui scrissi questo libro non avevo sufficientemente sviluppato una critica dell'anarchismo che mi permettesse di prendere le distanze da quel pantano. Nonostante queste pecche, spero che quanto segue sia di qualche utilità a quanti riconoscono la necessità di reinventare ogni volta lo spazio tra teoria e pratica...

Stewart Home, Londra, Febbraio 1996

Il nostro programma è la rivoluzione culturale attraverso un assalto totale alla cultura, usando ogni mezzo e ogni energia e tutti i media su cui riusciamo a mettere le nostre mani collettive...La nostra cultura, arte, musica, giornali, libri, manifesti, i nostri abiti, case, il modo in cui camminiamo e parliamo, il modo in cui crescono i nostri capelli, il modo in cui ci facciamo le canne e trombiamo e mangiamo, il modo in cui dormiamo è tutto un messaggio e il messaggio è LIBERTÀ.

John Sinclair, Ministro dell'Informazione delle White Panthers

Francaamente, tutto quello che lui chiedeva era un'opportunità di ingraziarsi le Black Panthers e scoprire l'uomo che stava dietro le quinte. Hart aveva ragione su questo. C'erano bianchi attivamente impegnati a dare aiuto, facilitazioni, consulenze legali alla "cellula". Liberals, così li chiamavano. Alcuni erano onesti cittadini che cercavano di seguire le direttive del sindaco, la pace dipendeva da una totale e pacifica cooperazione tra i milioni di poliglotti di New York. Altri invece perseguivano l'anarchia - il loro scopo era la distruzione, la guerra civile il loro immediato obiettivo. E poi c'era la Mafia, che agitava i tentacoli per prendersi una parte delle entrate del traffico di droga. Il fumo e gli acidi non erano abbastanza per i pushers: volevano che l'ero e la coca diventassero i narcotici più usati da tutti i militanti.

Richard Allen, *Demo* (New English Library, Londra 1971)

Va ribadito che la creazione di una controcultura, in sé una cosa fortuita, casuale, imprevedibile, ha profonde implicazioni politiche. In fondo L'Establishment, col suo istinto di conservazione, può assorbire delle politiche, non importa quanto queste siano radicali o anarchiche (abolizione della censura, ritiro delle truppe dal Vietnam, erba legalizzata etc.), ma per quanto tempo potrà resistere all'impatto di una cultura aliena? Una cultura che è destinata a creare un nuovo tipo di uomo?

Richard Neville, *Play Power* (Jonathan Cape, Londra 1970)

PREFAZIONE ALLA PRIMA EDIZIONE INGLESE

Chi leggerà questo libro ne avrà una migliore comprensione se terrà presente per quale pubblico è stato scritto. Come principali destinatari, ho pensato a quanti erano già impegnati in attività inserite nella tradizione da me delineata. In seconda battuta, il testo si rivolge a chi, per una qualche ragione, si interessa a tale tradizione, ma non ha alcun ruolo nelle sue attuali manifestazioni [1]. Il testo è scritto in modo da risultare chiaro ai lettori "secondari" se questi capiranno che l'autore scrive da una posizione di "impegno". Dunque occorrerebbe tenere presente che, sebbene alcune delle idee descritte siano relativamente "oscuri", esse hanno notevolmente influenzato gli ambienti in cui nacquero.

Il testo contiene lunghe citazioni, che servono a dare un'idea del materiale trattato - e per far risparmiare all'autore tempo ed energie. Faccio notare che le citazioni servono ad illustrare argomentazioni specifiche, e che ho preferito mantenere il testo il più snello possibile evitando di occuparmi delle contraddizioni o delle implicazioni eventualmente contenute in ogni passaggio citato [2]. Ad esempio, l'Introduzione inizia con una citazione della sezione americana dell'Internazionale (specto)Situazionista. L'ho usata per dimostrare che uno spectosituazionista riterrebbe ridicolo il trattamento che il suo "movimento" riceve in questo testo (sebbene questa reazione in sé non proverebbe alcunché). La stessa citazione contiene numerose discutibilissime affermazioni, ad esempio la frase "compete con, e quindi equivale a". Tanto per usare un esempio diverso da quello usato dagli spectosituazionisti, il Ghana compete con l'URSS alle Olimpiadi, ma dedurne che i due stati si equivalgano significherebbe soccombere ad una forma di generalizzazione grossolana e del tutto insensata [3].

Quando e dove possibile, ho indicato data e luogo di nascita delle persone nominate nel testo; viste le grosse difficoltà riscontrate nel reperire materiale biografico sui soggetti di questo studio, tali informazioni potrebbero essere sbagliate.

1. Il primo capoverso di questa prefazione è un'eccezione, essendo scritto per la comprensione dei lettori "secondari".

2. Soprattutto le idee di Henry Flynt, Gustav Metzger, COUM Transmissions, Pauline Smith, Vittore Baroni e Tony Lowes possono essere facilmente estrapolate dal loro contesto e mostrate come contraddittorie o ridicole.

3. Come dimostrerò nel corso della trattazione, l'espedito-base nella teorizzazione di molti gruppi situazionisti - e soprattutto della fazione debordiana - consisteva nel far passare rozze generalizzazioni per incontestabili dati di fatto. Ciò produsse un'efficace propaganda e una "teoria" terribilmente povera. Ad esempio, ne *La società dello spettacolo*, Debord scrive:

"Sottoprodotto della circolazione delle merci, la circolazione umana considerata come un consumo, il turismo, si riduce fondamentalmente allo svago di andare a vedere ciò che è diventato banale. L'organizzazione economica della frequentazione di luoghi diversi è già di per se stessa la garanzia della loro *equivalenza*. La stessa modernizzazione che ha tolto il tempo dal viaggio, gli ha tolto anche la realtà dello spazio."

INTRODUZIONE

Questo mondo cerca di inglobare le azioni più radicali: l'avanguardia della sua subcultura serve a far sembrare che l'IS competa con - e quindi equivalga a - Regis Debray, che equivale alle Pantere Nere che equivalgono al Peace and Freedom Party che equivale agli Yippies che equivalgono la Sexual Freedom League che equivale alla pubblicità sul retro che equivalgono al prezzo in copertina. Il Barb, il Rat, Good Times, e così via - non c'è alcuna differenza. Lo stesso show, nuovi mercati.

da: Internazionale [specto] Situazionista (sezione americana), "The Practice Of Theory", in *Situazionist International* #1, New York 1969.

Se la parola "arte" ha assunto il suo significato moderno nel diciottesimo secolo, allora ogni tradizione di opposizione all'arte deve essere fatta risalire a quel periodo - o ad uno successivo.

Nell'antica Grecia e nell'Europa medievale, la categoria "arte" serviva a definire un gran numero di discipline - molte delle quali sono state successivamente ridotte ad "artigianato". Le attività che hanno mantenuto il titolo di arte sono oggi praticate da uomini (sic) di "genio".

L'arte ha sostituito la religione nell'esercizio delle sue funzioni, non solo in quanto ultima - e in ultima inconoscibile - forma di conoscenza, ma anche come espressione legittimata dell'emotività maschile. L'artista "maschio" è considerato un "genio" perché esprime sentimenti tradizionalmente considerati "femminili". "Egli" costruisce un mondo in cui il maschio si rende eroico mettendo in mostra tratti "femminili"; e la femmina è ridotta ad un ruolo insulso e subordinato [1]. La "Bohemia" è colonizzata da uomini della borghesia - alcuni dei quali sono "posseduti dal genio", e la maggioranza "eccentrici". Le donne borghesi il cui comportamento assomiglia a quello del "genio maschio" sono sminuite in quanto "isteriche" - mentre i proletari di entrambi i sessi che si comportano allo stesso modo vengono marchiati come "matti". L'arte, nella sua pratica e nel suo contenuto, si basa sull'esclusione classista e sessista. Benché i suoi difensori dichiarino che l'"arte" è una "categoria universale", ciò è semplicemente falso. Tutte le analisi delle affluenze ai musei e alle gallerie d'arte dimostra che l'"apprezzamento" dell'"arte" riguarda quasi esclusivamente persone che hanno un reddito alto[2].

Poiché l'"arte" come categoria è stata applicata retroattivamente alle icone religiose dell'età di mezzo, non dovrebbe sorprenderci il fatto che quanti vi si oppongono si collochino in una "corrente utopica" che essi stessi fanno risalire alle eresie medievali. E' abbastanza facile percepire una tradizione che fluisce dal Libero Spirito, attraverso gli scritti di Winstanley, Coppe, Sade, Fourier, Lautreamont, William Morris, Alfred Jarry, in Dada e nel futurismo - e poi attraverso il surrealismo nel lettrismo, nei vari movimenti situazionisti, in Fluxus, nella Mail Art, nel Punk Rock, nel neoismo e nei culti anarchici contemporanei. Considerando questa ipotesi la nostra - e non ci porremo il problema se questa prospettiva è "storicamente corretta" - costruiremo da questi frammenti una storia "significativa". Che la nostra "narrazione" abbia o meno un valore fattivo, essa potrà aiutare la nostra comprensione di disparati fenomeni.

Di solito le espressioni medievali di questa corrente utopica sono state considerate di contenuto *essenzialmente* "religioso", mentre in questo secolo questa tradizione è stata considerata di natura principalmente *artistica*. Tale categorizzazione riflette le strategie riduzionistiche degli accademici: la tradizione utopica ha sempre puntato all'integrazione di tutte le attività umane. Gli eretici del medioevo cercarono di abolire il ruolo della chiesa e realizzare il paradiso in terra, mentre i loro equivalenti del XX secolo hanno puntato alla fine delle separazioni sociali scontrandosi ad un tempo con la "politica" e con la "cultura"[3].

In questa tradizione lo slittamento discorsivo, reso necessario dallo sviluppo delle moderne tecnologie e dei sistemi di trasporto di massa, avvenne col futurismo. Per soddisfare le richieste ideologiche di chi li pagava, gli storici hanno trattato il futurismo come uno dei tanti movimenti artistici d'inizio secolo. Ma il futurismo andò oltre la pittura, la poesia e la musica per creare un abbigliamento e un'architettura "futurista" e, forse ancora più importante, una "politica" futurista che si fuse con tutte le altre attività futuriste in una riscoperta "totalità". ("Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo già creato l'eterna velocità onnipresente" - "Manifesto del futurismo"). Sminuire la politica futurista in quanto fascista è molto comune ma scorretto. Dapprincipio il futurismo fu fortemente influenzato dagli scritti di Proudhon, Bakunin, Nietzsche e, soprattutto, Georges Sorel. ("E vengano, dunque, gli allegri incendiari dalle dita carbonizzate! Eccoli! Eccoli!...Suvvia! date fuoco agli scaffali delle biblioteche!...Sviate il corso dei canali, per inondare i musei!...Oh, la gioia di veder galleggiare alla deriva, lacere e stinte su quelle acque, le vecchie tele

gloriose!...Impugnate i picconi, le scuri, i martelli e demolite, demolite senza pietà le città venerate!" - "Manifesto del futurismo").

Al suo culmine, Dada diede agli Utopisti una teoria-pratica più coerente di quella futurista. Dada iniziò a Zurigo ma fu realizzato a Berlino. Nel manifesto "Cos'è e cosa vuole il dadaismo in Germania?" [4], Richard Huelsenbeck chiedeva "l'introduzione della disoccupazione progressiva attraverso la completa meccanizzazione di ogni occupazione" e l'istituzione di "una consulta dadaista per cambiare la vita nelle città con più di 50.000 abitanti". Nel suo saggio *En Avant Dada: una storia del dadaismo* (1920), Huelsenbeck chiarì ulteriormente il rapporto tra l'"arte" e il suo utopismo dicendo che "il dadaista ritiene necessario schierarsi apertamente contro l'arte perché ha visto attraverso la sua frode come una valvola di sicurezza morale", e che "Dada è il bolscevismo tedesco. Il borghese deve essere privato della possibilità di 'accaparrarsi l'arte per la propria giustificazione'. L'arte tutta dovrebbe essere presa a bastonate, e Dada sostiene la causa di questo pestaggio con tutta la veemenza della sua limitata natura".

In un saggio posteriore, *Dada Lives* (1936), Huelsenbeck ci dà un indizio per comprendere perché gli storici iniziarono a considerare Dada un movimento artistico: "A Parigi, Tzara eliminò dal dadaismo il suo elemento rivoluzionario e creativo, e tentò di competere con altri movimenti artistici...Dada è il perpetuo 'pathos' rivoluzionario scagliato contro il razionalismo dell'arte borghese. In sé, esso non è un movimento artistico. Per citare il Cancelliere tedesco, l'elemento rivoluzionario di Dada fu sempre più importante di quello costruttivo. Tzara non inventò il dadaismo, né davvero lo capì. Sotto Tzara, a Parigi Dada fu distorto per l'uso privato di poche persone, e la sua azione divenne quasi snobistica".

Il dadaismo parigino fu poi ribattezzato surrealismo. Con questo nome divenne l'espressione più denaturata della tradizione utopica d'anteguerra. Mentre il Dada berlinese rifiutava l'arte e il lavoro (temi che vennero poi ripresi dall'Internazionale Situazionista), i surrealisti abbracciarono la pittura, l'occultismo, il freudismo e molte altre mistificazioni borghesi. Anche se il surrealismo fosse stato un distinto movimento anziché una degenerazione di Dada, sarebbe nondimeno discutibile qualunque tentativo di farlo rientrare nella tradizione utopica.

Le caratteristiche essenziali dell'utopismo novecentesco si fanno evidenti con questi movimenti d'anteguerra. I sostenitori di questa tradizione non mirano solo all'integrazione di *arte* e *vita*, ma di tutte le attività umane. Essi hanno un concetto di totalità in nome del quale criticano le separazioni sociali. Dagli anni '20 in avanti, gli utopisti furono consapevoli di appartenere ad una tradizione che risaliva almeno a Dada e al futurismo, e sapevano che nei secoli precedenti simili "credenze" si erano manifestate in certe eresie "religiose". C'è un aspetto *samizdat* (libellistica, pubblicazioni in proprio) della tradizione che le permette di rimanere almeno parzialmente autonoma dalle istituzioni culturali e commerciali della società dominante. E' per questo motivi che il "Neo-Dada" newyorkese e il *nouveau réalisme* europeo, che erano organizzati intorno alla critica e alle gallerie d'arte, non possono essere considerati parte di questa tradizione, benché gli "storici" dell'arte spesso li definiscano eredi di Dada. Persino il *Group Zero*, che si occupava di autoproduzioni e mostre autorganizzate, non può essere considerato Utopico perché limitava le proprie attività all'"arte".

Nel XX secolo, gli quanti *aderivano* ai principi utopici si sono mossi tra "arte", "politica", "architettura", "urbanistica" e tutte le altre specializzazioni conseguenti alla separazione. Gli Utopisti vogliono "creare" un "nuovo" mondo dove tali specializzazioni non esisteranno più.

Nel corso del testo do per scontato che i lettori comprendano che, anche se i movimenti da me descritti si opponevano al capitalismo consumista, essi nacquero in società basate su questo modo di produzione, e dunque non sfuggirono del tutto alla logica di mercato. Ciò è evidente dall'ossessione che molti di essi ebbero per il concetto di innovazione, che riflette perfettamente lo spreco immanente ad una società il cui principio fondante è l'obsolescenza pianificata. Eppure i movimenti di cui tratto non sempre *fallirono* nel rompere con l'*ideologia* dominante, e pur trovandosi ad

affrontare gli stessi problemi della *cultura seria*, lo fecero da una diversa prospettiva [5].

Bisogna anche capire che, oltre a nascere dalla società dominante, questi movimenti furono - almeno in parte - una reazione alla lunga era glaciale bretoniana, la cui influenza negativa sulla tradizione utopica non fu molto diversa da quella dello stalinismo sul movimento operaio.

Non mi sono soffermato a lungo sui rapporti tra tradizione utopica e modi dominanti d'organizzazione, poiché credo che i lettori contemporanei siano perfettamente in grado di fare questi paragoni senza la mia *assistenza*. Devo comunque sottolineare che, solo perché ho isolato certe tendenze dalla *totalità* delle attività sociali, ciò non significa che tali tendenze esistano isolatamente; il mio intento è fornire una *breve* storia di un fenomeno politico-culturale le cui *realizzazioni* sono finora rimaste sconosciute, o sono state mistificate, nei paesi di lingua inglese, e non un approfondimento della posizione che occupano nella società dominante.

1. Cfr. il capitolo "Great Art and Great Culture" in: Valerie Solanas, *SCUM Manifesto* (Olympia Press, New York 1968). Jayne M. Taylor ha elaborato le cose dette dalla Solanas in una conversazione con l'autore.

2. Per una dettagliata analisi statistica del rapporto tra arte, classi sociali e professioni, Cfr. Pierre Bourdieu, *La distinzione: critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna 1983. [l'autore rimanda all'edizione inglese, intitolata *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Routledge & Kegan Paul, Londra 1984), N.d.T.] .

3. In questo testo la parola "arte" viene usata in accezioni diverse e contraddittorie. In senso stretto, essa si riferisce alla cultura *alta* della classe al potere. Ma alcuni di coloro di cui ho scritto la usano per denotare produzioni culturali che si oppongono a tale cultura. Non vi è alcun legame stabile tra significanti e significati, ma nella sua accezione *corrente, popolare*, la parola "arte" tende a denotare la *cultura seria* (la cultura alta della classe dominante). Questo significato è implicito nella percezione *popolare* dell'arte come espressione del *genio individuale* ("Roba profonda!"). Approfondisco questa tematica nel capitolo 7.

4. Questo manifesto fu sottoscritto da Raoul Hausmann.

5. Grant Kester, scrivendo di uno dei movimenti qui trattati sul "New Art Examiner" dell'ottobre 1987, dice: "Il neoismo è particolarmente importante perché si occupa di molte delle stesse tematiche affrontate dall'ultima produzione postmoderna. Ma la critica dell'"originalità" o della mercificazione espressa da artisti come Sherrie Levine e Jeff Koons è commissionata dallo stesso mondo dell'arte, attraverso la produzione di oggetti d'arte. il neoismo, avendo radici fluxus e situazioniste, privilegia attività non-oggettive e mette a disposizione un apprezzabile modello alternativo. Il neoismo riesce a portare avanti una critica convincente della produzione artistica mercificata, ma al contempo incoraggia un sistema di collaborazioni che permettono un continuo dialogare pratico e teorico".

CAPITOLO 1

COBRA

Le origini di COBRA sono dialettiche, perché sono rintracciabili nel surrealismo, o meglio nel rifiuto delle dottrine spurie del surrealismo. Dal 1926 c'era un gruppo surrealista in Belgio, ma si sviluppò in modo diverso da quelli che subirono l'influenza di Breton a Parigi. In Belgio c'era poco interesse per il misticismo o per l'automatismo. Christian Dotremont (1922-1981), personaggio chiave nel movimento COBRA [1], iniziò a collaborare coi surrealisti dopo la pubblicazione del suo primo libretto, *Ancienne Eternité*, un lungo poema d'amore. Si mise in contatto con Breton a Parigi, ma alla fine ruppe con lui sulle questioni del misticismo e del Partito Comunista. Al suo ritorno in Europa dopo la seconda guerra mondiale, Breton non voleva aver nulla a che fare col partito e tentò di fare della "magia" il punto focale dell'azione surrealista. Nel 1947,

Dotremont rispose fondando il gruppo *Surrealisme Révolutionnaire*, allo scopo di "rinnovare la sperimentazione surrealista, riaffermarne l'autonomia e la simultanea necessità di un'azione comune".

Nei suoi discorsi e scritti teorici, Dotremont pose sempre l'accento sul bisogno dell'attività collettiva. Al primo meeting di *Surrealisme Révolutionnaire*, nell'ottobre 1947, Dotremont fece uso dell'appena pubblicato *Critique de la vie quotidienne* di Henri Lefebvre, e sottolineò che l'esperimento surrealista doveva aver luogo nel contesto della vita quotidiana.

Il pittore danese Asger Jorn (1914-1973) fu subito un sostenitore del gruppo di Dotremont. Jorn aveva già conosciuto Breton e definito "reazionari" i surrealisti parigini. All'epoca, Jorn era un esponente di spicco del gruppo *Host*, un'unione di pittori, scrittori e architetti riunitisi in origine intorno alla rivista *Helhesten* (la "casa infernale"), edita a Copenaghen dal 1941 al 1944. Tra i suoi membri vi erano i pittori Jacobsen, Alfelt e Bille, gli scrittori Schade e Nash (fratello di Jorn) e l'architetto Olsen. *Helhesten* era eclettica e conteneva una gran varietà di materiali, che spaziavano dalle critiche per immagini alla società dei consumi ai testi sul jazz, dalla poesia agli scritti sull'"arte negra", dalla critica cinematografica agli studi sulla cultura nordica.

Dotremont e Jorn erano stati presentati dal pittore olandese Constant (nato ad Amsterdam nel 1920 [2]). Jorn aveva incontrato per la prima volta Constant a Parigi nel 1946, ad una mostra di Mirò, e la seconda volta - per caso - poche ore dopo, in un caffè. Constant si sarebbe dimostrato fondamentale per la fondazione di COBRA. Nel 1948 fondò il gruppo olandese *Reflex*, tra i cui membri vi erano Appel e Corneille. Nell'omonima rivista, il gruppo pubblicò testi di letteratura, poesie, studi sulla cultura popolare ed elaborazioni teoriche della sua piattaforma sperimentale (che comprendeva l'opposizione all'influenza omologante di De Stijl). Il primo numero di *Reflex* conteneva due testi di Constant, uno era un manifesto, l'altro una Dichiarazione di Libertà in cui egli affermava:

Nel vuoto culturale senza precedenti seguito alla guerra...in cui la classe dominante spinge sempre di più l'arte in una posizione di dipendenza...Noi troviamo stabilita una cultura individualistica che viene condannata dalla stessa cultura che l'ha prodotta, perché la sua convenzionalità impedisce l'esercizio dell'immaginazione e del desiderio, e blocca l'espressione vitale...Non può esserci un'arte popolare, anche se al pubblico vengono fatte concessioni come la partecipazione attiva, mentre le forme dell'arte vengono imposte storicamente. L'arte popolare è caratterizzata dall'espressione vitale, collettiva e diretta.

Sta per nascere una nuova libertà, una libertà che permetterà alle persone di soddisfare i loro desideri creativi. Come risultato di questo processo, la professione dell'artista cesserà di occupare una posizione di privilegio; è per questo che alcuni artisti contemporanei vi si oppongono. Nella fase di transizione, la creazione artistica si ritrova in guerra con la cultura esistente, e contemporaneamente annuncia una cultura a venire. Con questa dualità, l'arte assume un ruolo rivoluzionario nella società.

Questo testo da un'anticipazione di cosa sarebbe divenuta la piattaforma di COBRA. Il gruppo COBRA fu costituito a Parigi nel novembre 1948, dopo che sei delegati avevano lasciato un convegno del Centro Internazionale per la Documentazione sull'Arte d'Avanguardia, protestando per la banalità del dibattito. I sei si riunirono in un caffè sul Quai St. Michel, dove formarono un gruppo dissidente. Dotremont stese una breve dichiarazione ("L'unico motivo per cui proseguire una collaborazione internazionale sta nella collaborazione organica e sperimentale, che eviti il dogmatismo e la sterile teoria"), che fu firmata da Constant, Appel e Corneille per *Reflex* (Olanda), da Jorn per *Host* (Danimarca) e da Dotremont e Noiret per il *Surrealisme Révolutionnaire* (gruppo prevalentemente belga). Dotremont inventò il nome COBRA (Copenaghen, BRuxelles, Amsterdam) una o due settimane più tardi. La prima manifestazione di COBRA ebbe luogo dopo qualche settimana, come parte dell'annuale mostra collettiva di Host a Copenaghen. I singoli gruppi facenti parte di COBRA dovevano ancora amalgamarsi, e per il momento agivano semi-indipendentemente.

COBRA giunse ad avere circa cinquanta membri fra pittori, poeti, architetti, etnologi e teorici, da dieci diversi paesi. E ne avrebbe avuti di più se la Cortina di Ferro non avesse tagliato in due la vita politica e culturale europea. Nei suoi primi giorni COBRA era in contatto col gruppo ceco RA, e alla mostra COBRA di Amsterdam del 1949 furono esibite opere di Josef Istler spedite da Praga. Sfortunatamente, la repressione in Cecoslovacchia interruppe questi scambi.

Tra le iniziative di COBRA vi furono convegni, mostre, scambi, e la pubblicazione della rivista COBRA. Quasi tutte queste iniziative erano gestite da Constant, Dotremont e Jorn, anche se la rivista doveva essere pubblicata da diversi gruppi che usavano il francese come lingua comune.

Sebbene COBRA funzionasse come un collettivo, nel gruppo c'erano tensioni interne. Nell'estate del 1949 Constant, Jorn e le loro mogli andarono in vacanza sull'isola di Bornholm; fu qui che iniziò una storia tra Jorn e la moglie di Constant Matie, che più tardi sposò. Ciò fu disapprovato da molti membri danesi di COBRA, secondo cui Jorn non avrebbe dovuto rubare la moglie a un altro pittore mentre quest'ultimo era ospite nel loro paese.

Il movimento dovette affrontare anche problemi politici: Dotremont, Jacobsen ed altri dovettero rompere col Partito Comunista, che aveva sposato la causa del realismo socialista. Ciò non indebolì le convinzioni politiche del movimento ("Chi ha uno spirito sperimentale deve necessariamente essere un comunista" - Dotremont). Comunque, benché fosse di un'ovvietà lampante che il PC non avrebbe mai accettato la posizione di Dotremont, secondo cui "la macchia di colore è un grido nelle mani del pittore...un grido della materia stessa", la rottura fu preceduta da un approfondito scambio di opinioni.

Fin dall'inizio il gruppo era stato critico nei confronti del surrealismo. Nel testo "Discorso ai pinguini", pubblicato sul primo numero di COBRA, Jorn analizza con gli strumenti della dialettica materialista la definizione bretoniana del surrealismo come "puro automatismo psichico". Qui, facendo riferimento alla propria posizione sperimentale, egli dimostrò che la creatività individuale non può essere spiegata nei termini dei meri fenomeni psichici. L'esplicazione è in sé un atto fisico che materializza il pensiero, e così l'automatismo psichico si coniuga organicamente all'automatismo fisico. In una lettera a Jorn, Dotremont mise in guardia dai tre pericoli per lo sviluppo autonomo di COBRA: il surrealismo, l'arte astratta ed il realismo socialista.

Uno dei progetti più importanti del movimento fu la creazione di un nuovo ambiente urbano, che si sarebbe manifestato in opposizione all'architettura razionalista di Le Corbusier. In un articolo sul primo numero di COBRA, Michel Colle scriveva:

...Gli edifici non devono essere squallidi o anonimi, e neppure dovrebbero essere pezzi da museo; dovrebbero invece comunicare l'uno con l'altro, integrarsi con l'ambiente per creare le "città"-sintesi di un nuovo mondo socialista.

Sarebbe toccato a Constant sviluppare il concetto di COBRA dell'*urbanismo unitario* e trasferirlo nell'Internazionale Situazionista (IS). Fu sempre Constant, nell'editoriale del quarto numero di COBRA (1949), ad elaborare alcune tesi sul desiderio, l'ignoto, la libertà e la rivoluzione, che avrebbero assunto un ruolo centrale nell'IS:

...Parlare del desiderio significa parlare dell'ignoto, del desiderio di libertà...La libertà della nostra vita sociale, che noi assumiamo come nostro principale impegno, aprirà le porte di un nuovo mondo...E' impossibile conoscere un desiderio senza soddisfarlo, e la soddisfazione del desiderio è la rivoluzione...La cultura odierna, essendo individualistica, ha sostituito la creazione con la "produzione artistica", ed ha prodotto soltanto segni di una tragica impotenza...Creare è sempre scoprire ciò che non si conosce...E' il nostro desiderio a fare la rivoluzione. [4]

Le pressioni interne ed esterne portarono COBRA allo sbando nel 1951. In "Ce que sont les amis de COBRA et ce qu'ils représentent", pubblicato sul secondo numero di "Internationale Situationniste" (dicembre 1958), Jorn e Constant riassunsero l'eredità di COBRA con le seguenti parole:

Nel 1951, l'Internazionale degli Artisti Sperimentali mise fine alla sua esistenza. I rappresentanti della sua ala avanzata proseguirono le loro ricerche sotto altre forme. Alcuni artisti, invece, abbandonata l'aspirazione verso un'attività sperimentale, utilizzarono il loro talento per rendere di moda quello stile pittorico particolare che era l'unico risultato tangibile del tentativo Cobra...

1. L'uso dei termini "movimento", "-ismo", "gruppo" e "tradizione" in questo testo è genericamente inteso ad una varietà stilistica e sintattica; pur non essendo necessariamente intercambiabili, questi vocaboli vengono usati senza troppo rigore. Una discussione approfondita del mio ricorso ad essi è contenuto nel "Post Scriptum".

2. Per le sue uscite in pubblico Constant usava solo questo nome. L'altro era Nieuwenhuis.

3. In realtà l'espressione venne coniata dall'Internazionale Lettrista nell'estate del 1956.

4. Recentemente, molti testi critici hanno parlato del desiderio come costruzione sociale - riconosco che le argomentazioni del post-strutturalismo potrebbero essere usate per invalidare le posizioni di COBRA e dei surrealisti sull'argomento...(S)fortunatamente non hanno nulla a che fare col tema di questo libro.

CAPITOLO 2 IL MOVIMENTO LETTRISTA

Il Movimento Lettrista fu lanciato nella Parigi del dopoguerra dal rumeno Isidore Isou (nato Jean-Isidore Goldstein nel 1925) e dal francese Gabriel Pomerand (nato a Parigi nel 1926). Fin dall'inizio il movimento ebbe a che fare con le polemiche: in occasione della prima presentazione pubblica del Lettrismo (8 gennaio 1946), il poeta russo Iliadz organizzò un contro-evento, nel quale dimostrò che vi erano numerosi precedenti per ciò che Isou chiamava lettrismo. Sempre nel 1946 Isou interruppe una conferenza su Dada di Michel Leiris al teatro Vieux-Colombier [1] per leggere la propria poesia; e ancora nel corso di quell'anno fu pubblicato il primo (ed unico) numero de *La dictature lettriste*.

Nel 1947 l'illustre casa editrice Gallimard pubblicò il manifesto del lettrismo di Isou, *Introduction à une Nouvelle Poesie et à une nouvelle musique*. L'unica cosa che salva questo pomposo tomo dall'assoluta illeggibilità è proprio la megalomania di Isou. A dare un'idea della sua boria bastano titoli come "Da Charles Baudelaire a Isidore Isou" o "Da Claude Debussy a Isidore Isou". Una nota a piè di pagina informa i lettori che Isou intende avere nella poesia "il ruolo che ebbe Gesù nell'ebraismo, vale a dire che è nell'intenzione di Isou staccare un ramo e farne un nuovo albero". Oltre ad avere una funzione auto-promozionale, questo volume delineò la credenza che lo sviluppo della poesia dovesse basarsi sulla scomposizione delle parole nei loro elementi costitutivi. La parola, per come esisteva a quel tempo, doveva essere abolita del tutto, e si doveva trovare una sintesi tra poesia e musica. Il risultato sarebbe stato "una sola arte" che non avrebbe recato alcuna traccia "delle precedenti differenze".

Isou dichiarò che l'evoluzione di qualunque *arte* è caratterizzata da due fasi: di ampliamento e di rifinitura. La fase 'amplica' è un periodo d'espansione, ed è seguita dalla fase di rifinitura, durante la quale le acquisizioni del periodo precedente vengono sistemate e infine distrutte. Nella poesia il periodo 'amplico' è durato fino al 1857, quando Baudelaire avviò la fase di rifinitura riducendo la narrazione all'aneddoto: Rimbaud abbandonò l'aneddoto per i versi e le parole, le parole furono poi ridotte a spazio e suono da Mallarmé, e alla fine i dadaisti distrussero le parole. Isou doveva

"portare a compimento" la fase di rifinitura e, con le sue "scoperte" lettriste, inaugurare un nuovo periodo amplico.

Benché le teorie di Isou meritino qualche attenzione, la cosa più interessante nel suo libro è l'affermazione che "il surrealismo è morto". Isou e il movimento lettrista furono il primo gruppo a operare quest'importante frattura, e fu attraverso questo squarcio che altre eresie d'avanguardia poterono scrollarsi di dosso la maligna e dispotica influenza di Breton.

Se le prime iniziative lettriste furono centrate sulla poesia del suono, l'accento si spostò presto sulla produzione visiva. Qui, le lettere erano considerate le unità di base da cui dovevano essere create le opere. Le forme risultanti, che somigliano alla poesia concreta, esemplificano i tentativi letterari dei lettristi. Da questi nacque una "pittura" lettrista, in cui, ancora una volta, la lettera sarebbe stata l'oggetto-base della contemplazione estetica. I primi pittori lettristi furono Pomerand, Guy Vallot (vero nome Rodica Valeanu) e Roberdhay. Isou non fu mai soddisfatto dei loro risultati, e alla fine iniziò a dipingere egli stesso per realizzare le sue teorie lettriste in quella disciplina.

Il movimento lettrista estese il raggio delle sue attività dopo che nel 1950 vi aderirono Jean-Louis Brau (nato a Saint Owen, 1930), Gil J. Wolman (nato a Parigi, 1929) e Maurice Lemaître (nato a Parigi, 1926). Guy-Ernest Debord (nato a Parigi, 1931) fu reclutato l'anno dopo. Lemaître sarebbe diventato, dopo Isou, il membro più conosciuto e duraturo del movimento lettrista. Brau, Wolman e Debord avrebbero tutti rotto con Isou entro la fine del 1952. Comunque, prima di queste scissioni, il biennio 1951/52 fu il più importante nello sviluppo dei "film" lettristi.

Nel 1951, al Festival di Cannes, Jean Cocteau consegnò il Premio dell'Avanguardia al primo "film cesellato" di Isou, "Traité de bave et d'éternité". La colonna sonora di questo film non aveva alcun rapporto, né "specifico" né "a-specifico", con le immagini, e poteva essere trattato come "un prodotto a parte". Il film conteneva immagini deliberatamente tediose, come fotogrammi fermi graffiati e strappati. Sempre nel 1951, Lemaître realizzò "Le film est déjà commencé?", in cui estese il concetto di "cesellatura" di Isou disegnando lettere, numeri e altri segni direttamente sulla pellicola impressionata. Quando il film venne mostrato in pubblico, lo schermo era ornato di oggetti che venivano manipolati durante la proiezione, mentre i movimenti e i pensieri a voce alta di alcuni spettatori venivano inseriti nella colonna sonora. Nel corso del 1952 vennero prodotti "L'anticoncept" di Wolman, "Dawnsday Drums" di Dufrene, "La barca della vita quotidiana" di Brau, "Film Debate" di Isou (dove la discussione sul film è il film), e "Hurlements en faveur de Sade" di Debord. Quest'ultimo, un lungometraggio, non conteneva nessuna immagine: una lunga sequenza "nera", con il ticchettio del proiettore come unica colonna sonora. A rompere questa monotonia, vi erano saltuarie esplosioni di schermo bianco accompagnate da un dialogare casuale. Gli ultimi ventiquattro minuti erano mute.

Isou ricorse spesso alle sue teorie politiche ed economiche, che andava sviluppando fin dal 1948, come soggetto dei suoi film. A detta di Maurice Lemaître, in "Les idées politiques du mouvement lettriste: l'union de la jeunesse dans l'enseignement, la banque et la planification" (uscito per la prima volta su "Combat" dell'1/9/67), tutta l'economia politica pre-Isou si era concentrata sui lavoratori:

Ma Isidore Isou ha scoperto che gran parte dell'altra metà della popolazione di ciascun paese - e specialmente le moltitudini dei milioni di giovani - è in una posizione affatto diversa, perché è situata al di fuori del mercato, al di fuori dei rapporti e delle definizioni prese in considerazione da tutti i teorici dei beni mobili ed immobili.

Di conseguenza, chiamiamo 'interni', 'consenzienti' o 'adattati' gli individui che accettano la loro funzione nel sistema, che combaciano col loro essere produttori, mentre chiamiamo 'esterni' o 'non adattati' le decine di milioni di individui che non accettano il ruolo assegnato loro, che rifiutano la loro posizione nel sistema, che spendono le loro energie cercando di salire "più in alto" nella scala sociale.

[...] gli esterni, e soprattutto i giovani, sono schiavi, sovrasfruttati dal punto di vista economico.

Isou usò l'analogia della fisica nucleare per spiegare questa divisione sociale. Gli interni erano individui fatti e cresciuti - i vecchi atomi della loro conglomerazione molecolare - mentre gli esterni erano elettroni non ancora 'stabilizzati'. Gli esterni, esclusi dalla produzione materiale delle merci, e senza alcuna posizione nella società, usano le loro energie per minare le fondamenta politiche ed economiche del sistema esistente. In un volantino lettrista, diffuso nel 1967 quando Lemaître si era candidato alle elezioni francesi, il programma degli 'economisti nucleari' era elaborato come segue:

...non potremo conseguire queste nuove forme di organizzazione senza un'educazione creativa basata sulla distinzione tra innovatori ed insignificanti imitatori.

Il sistema creditizio delle merci, che sia o meno calcolato in termini monetari, dev'essere sottratto alla gestione degli interni sedentari, i burocrati e direttori delle banche.

Tutte le ricchezze nella sfera dell'economia possono essere prodotte e distribuite, nei termini di un perenne scambio creativo, solo attraverso la pianificazione nucleare (promossa dal nostro movimento).

Alla nobiltà del lavoro che consegue alla continua e moltiplicativa creazione della ricchezza, dobbiamo aggiungere la rotazione del potere, la rotazione delle posizioni di controllo.

Il nostro fine è semplicemente quello di costruire una società socialista o comunista, dove gli uomini opereranno per piaceri tanto copiosi quanto perenni. Il nostro fine è procedere in direzione di una società ideale, in cui gli uomini - avendo ridotto al minimo l'orario di lavoro - vivranno molto di più e per una gioia senza rotture, per un'estasi crescente.

Dagli scritti politici di Isou e Lemaître si può vedere che il movimento lettrista rientra tanto nella tradizione utopica quanto nell'avanguardia del XX secolo. Di fatto, il desiderio di teorizzare su tutti gli aspetti della vita è emblematico dell'utopismo in genere e dell'avanguardia in particolare. Oltre agli aspetti del lettrismo descritti poc'anzi, ci sono anche un "teatro" lettrista, una "psicoterapia" lettrista ed un'"istruzione" lettrista (nel 1980 il movimento lettrista fondò l'Università Leonardo Da Vinci).

Nonostante le dichiarazioni di Isou, al suo gruppo mancava una critica materialista della società dominante. Diversamente da altri movimenti utopici del dopoguerra, il lettrismo non si opponeva alla *cultura seria*. A proposito di tale opposizione, negli appunti programmatici per il dramma di Lemaître "L'ascension du Phenix" si legge:

Solo contorti fanatici, privi di certe dimensioni psichiche, possono rifiutare in blocco un reame necessario allo spirito.

I lettristi di Isou non capirono mai che l'arte, a differenza dell'espressione, è una costruzione borghese. Essi erano fieri di aver *detronizzato* i surrealisti, ma non riuscirono a trarre conseguenze dalle scoperte del Dada berlinese. Anzi, Isou detestava apertamente questi elementi di progresso, e la sua critica ai surrealisti si riduceva alla constatazione che essi avevano già dato il loro *contributo* alla cultura e non avevano più nulla da offrire! Fortunatamente la pretesa di Isou che la creatività fosse un impulso umano essenziale e irresistibile - e che egli stesso avesse risistemizzato tutte le scienze del linguaggio e dei segni in una nuova disciplina chiamata 'ipergrafologia' - non è mai stata presa sul serio fuori dai ristrettissimi circoli lettristi.

1. Diverse fonti descrivono questo evento in modi leggermente diversi. Nel testo della sua conferenza "The Creations of Letterism in Poetry and Music", tenutasi il 24/5/76 al Lewis & Clark College di Portland, Oregon, USA, Lemaître disse che:

"Nel 1946, nel corso della prima recita post-bellica di 'La fuite' di Tristan tзара, capo indiscusso [sic] del movimento Dada, alcuni giovani sconosciuti saltarono sul palco del teatro Vieux-Colombier e gridarono: 'Sappiamo già tutto di queste cose, è la solita solfa! Vogliamo qualcosa di nuovo, vogliamo sentire parlare del lettrismo!'. E uno di

essi iniziò a recitare con un accento rumeno strane incomprensibili poesie che sembravano canti africani.

Lo scandalo fu grande, perché esplose tra gli stessi rappresentanti dello scandalo poetico: proprio i dadaisti e i surrealisti! Chiaramente i giornali del giorno dopo parlavano tutti del lettrismo. Così nacque il movimento lettrista, il primo gruppo d'avanguardia letteraria che la Francia abbia conosciuto dopo la seconda guerra mondiale".

2. Espressione coniata da Henry Flynt all'inizio degli anni sessanta.

CAPITOLO 3 L'INTERNAZIONALE LETTRISTA (1952-57)

L'Internazionale Lettrista (IL) fu il primo gruppo nato da una scissione del movimento lettrista di Isou. Ad essa si aggiunse più tardi il gruppo degli Ultra-Lettristi. L'IL si formò dopo che l'"ala sinistra" del movimento lettrista disturbò una conferenza-stampa di Charlie Chaplin (che serviva a promuovere "Luci della ribalta") all'Hotel Ritz di Parigi, nell'ottobre 1952. Isou attaccò immediatamente i responsabili dalle colonne dei giornali, criticando il volantino che avevano distribuito e dichiarando che Chaplin era inattaccabile per via della sua creatività. I giovani lettristi che avevano organizzato l'intervento risposero subito con una lettera aperta apparsa sul quotidiano "Combat" del 2/11/52:

Noi crediamo che il più urgente esercizio della libertà sia la distruzione degli idoli, soprattutto quando costoro si fanno avanti nel nome della libertà. Il tono provocatorio del nostro volantino era un attacco ad un entusiasmo unanime e servile. La disapprovazione di alcuni lettristi, compreso Isou in persona, non fa altro che dimostrare un'incomprensione che si ricrea costantemente, quella tra gli estremisti e coloro che non lo sono più...

Questa lettera annunciava anche la fondazione dell'Internazionale Lettrista. La composizione di questo gruppo scissionista era estremamente instabile - dodici membri vennero espulsi da esso solo nei primi due anni di esistenza - ma il nucleo era rappresentato da Michèle Bernstein ed il suo futuro marito Guy Debord, Gil J. Wolman, Mohamed Dahou, Andre-Frank Conord e Jacques Fillon. Mentre il movimento lettrista aveva creato opere culturali, l'IL intendeva 'vivere' la rivoluzione culturale. Le attività dell'IL dovevano essere transitorie, soggette alla 'sperimentazione' e al cambiamento. Così, dopo aver lasciato perdere gli sforzi letterari del ML, l'IL riprese certe teorie architettoniche che erano state abbozzate nel primo. Quando nel 1966 Isou giunse a scrivere il suo "Manifesto per il rovesciamento dell'architettura" (pubblicato due anni dopo), era stato senza dubbio influenzato dalla teoria urbana elaborata dall'IL. Nel suo manifesto Isou dice che anziché edificare "palazzi per i re, chiese per gli dei, archi trionfali per gli eroi, dobbiamo costruire palazzi per i vagabondi e per i condannati all'ergastolo, trasformare le chiese in gabinetti, gli archi trionfali in bistrot...Dobbiamo costruire come per caso, come ci pare e coi materiali che vogliamo".

Il più importante scritto dell'IL sull'architettura e sull'urbanistica fu il "Formulario per una nuova urbanistica" di Ivan Chtcheglov. Scritto nel 1953, questo saggio non fu pubblicato prima del 1958, quando apparve sul primo numero di *Internationale Situationniste*. Il diciannovenne Chtcheglov, con lo pseudonimo Gilles Ivain, vide le città come il luogo di "nuove visioni del tempo e dello spazio". L'esatta natura di queste "nuove visioni" doveva essere precisata per via sperimentale con modelli di comportamento negli spazi urbani. L'architettura doveva essere un mezzo per cambiare la vita. Tale cambiamento era necessario perché

Una malattia mentale ha invaso il pianeta: la banalizzazione. Ognuno è ipnotizzato dalla produzione e dalle comodità - fognatura a sfogo diretto, ascensore, stanze da bagno, lavatrice.

Questo stato di fatto che ha avuto origine nella protesta contro la miseria va oltre il suo fine ultimo - la liberazione dell'uomo dalle preoccupazioni materiali - per diventare un'immagine ossessionante dell'immediato...E' divenuto indispensabile un cambiamento totale di rotta dello spirito, tramite la messa in evidenza di desideri dimenticati e la creazione di desideri completamente nuovi. E mediante una propaganda intensiva a favore di questi desideri.

Una volta che la 'haciendà, la nuova città sperimentale, fosse stata costruita, ognuno avrebbe vissuto nella sua 'cattedrale'. Nella città vi sarebbero stati diversi quartieri a cui sarebbero corrisposti "i diversi sentimenti che si incontrano per caso nella vita quotidiana". La principale attività degli abitanti doveva essere la "deriva continua". Vale a dire, vagare per lo spazio urbano seguendo le suggestioni dell'architettura e i propri desideri [1].

Nel periodo che seguì la stesura di questo testo, i rapporti tra Chtcheglov e l'IL furono tutt'altro che amichevoli. Nel secondo numero di *Potlatch*, newsletter dell'IL (29/6/54), Chtcheglov è descritto come uno della band di "comari" la cui "eliminazione" era stato il fine dell'IL sin dal novembre 1952. Il resto di questa banda comprendeva Isou, Lemaître, Pomerand, Berna e Brau. Per la precisione, Chtcheglov è definito un "mitomane" il cui folle teorizzare manca di "coscienza rivoluzionaria". Quasi un decennio più tardi, e dopo che Chtcheglov aveva trascorso cinque anni in un manicomio, Bernstein e Debord si riconciliarono con lui. Alcuni estratti delle lettere scritte da Chtcheglov alla coppia furono in seguito pubblicati su "Internationale Situationniste" n.9.

Prendendo spunto da Chtcheglov e da "un Kabyle analfabeta" che - nell'estate del 1953 - propose il termine "psicogeografia" per definire i fenomeni studiati con la deriva, l'IL sviluppò la sua teoria dell'urbanismo unitario. In "Introduction à une critique de la géographie urbaine" (uscito nel settembre 1955 sul n.6 della rivista surrealista belga *Les lèvres nues*), Debord scrisse:

La psicogeografia potrebbe riservarsi lo studio delle leggi esatte e degli effetti specifici dell'ambiente geografico, consciamente organizzati o meno, sulle emozioni e sui comportamenti individuali. L'aggettivo 'psicogeografico', che mantiene un'alquanto piacevole vaghezza, può dunque essere applicato alle scoperte dovute a questo tipo d'indagine, alla loro influenza sui sentimenti umani, ed ancor più genericamente a qualunque condotta o situazione che sembri riflettere lo stesso spirito di scoperta.

Le teorie e i risultati dell'IL, compresa la tanto vantata "costruzione di situazioni", non andarono mai oltre ciò che Chtcheglov aveva elaborato nel suo "Formulario". Nella già citata "Introduction...", Debord scrive di un amico che "vagava per l'Harz, in Germania, seguendo alla cieca le indicazioni di una pianta di Londra". Analogamente i diversi "giochi ed esercizi psicogeografici", benché non privi di humour, non portarono a quel genere di dati che permettono il progredire di una *seria ricerca scientifica* - nonostante il baccano fatto dall'IL sui suoi risultati 'sperimentali'. Tra questi vi era l'appuntamento possibile: si chiedeva al soggetto di trovarsi da solo, ad una certa ora, in un luogo prestabilito, dove non vi era nessuno ad attenderlo. Una variazione sul tema era l'organizzazione di un incontro con uno/a sconosciuto/a, il che - a detta dell'IL - avrebbe portato ad interessanti interazioni tra estranei. L'IL raccomandava anche attività come il camminare senza meta ininterrottamente, il fare l'autostop attraverso Parigi durante uno sciopero dei trasporti, o entrare nelle gallerie sotterranee chiuse al pubblico. Tutto questo illumina l'interesse dell'IL per i giochi sui e coi siti urbani, e dimostra quanto il suo concetto di urbanistica fosse tanto psicologico e fisiologico quanto geografico. Ad ogni modo, l'IL non innovò l'urbanistica. Il proposito di usare strutture mobili e trasformabili era già stato annunciato da Chtcheglov: in questo è implicita l'idea di un'esistenza nomade [3].

Nel suo "Projet d'embellissements rationnels de la ville de Paris" (in "Potlatch" n.23, 13/10/1955) l'IL fa le seguenti proposte: aprire il metrò di notte; permettere l'accesso ai tetti di Parigi per mezzo di scale mobili; aprire i giardini pubblici di notte; dotare i lampioni di interruttori perché i passanti possano regolare l'illuminazione notturna

secondo i propri desideri; trasformare o demolire le chiese, rimuovendo ogni traccia della religione; sopprimere i cimiteri, con la totale distruzione delle salme; abolire i musei e ricollocare le opere nei bar; permettere il libero accesso alle prigioni con possibilità di visite turistiche (e nessuna distinzione tra visitatori e detenuti); togliere alle vie i nomi di santi o di persone famose. Queste ed altre proposte urbanistiche dell'IL erano comuni fin dai primi tempi del futurismo, ma il posto centrale che l'IL riservava loro nel proprio programma era in sé una novità.

Non sorprende il fatto che l'IL avesse ben poche idee originali (se mai ne aveva...), dal momento che il suo principale interesse, oltre all'urbanismo unitario, era il *détournement*, che consisteva nel plagio di elementi estetici pre-esistenti e la loro integrazione in una costruzione *superiore*. In "Methodes de détournement" (pubblicato su *Les lèvres nues* n.8, maggio 1956), Debord e Wolman scrivono:

L'eredità letteraria e artistica dell'umanità dev'essere usata per scopi di propaganda...Difatti, è necessario farla finita con ogni concetto di proprietà personale in quest'area. La comparsa di nuove necessità rende antiquate le precedenti opere "ispirate". Esse diventano ostacoli, abitudini pericolose. Non è questione di farsele piacere o meno: bisogna andare oltre.

Tutti gli elementi, non importa da dove provengono, possono servire per nuove combinazioni...Inutile dire che... si può... alterare il significato di... frammenti in ogni maniera appropriata, lasciando gli imbecilli alla loro servile difesa delle "citazioni".

Ciò che Debord e Wolman chiamano "détournement" è, su una scala più grande, il sistema per cui quasi tutta la tecnologia umana e lo sviluppo del pensiero, le innovazioni, sono generalmente una sintesi del già conosciuto ed una scoperta molto meno rilevante. Parrebbe che i grandi balzi nell'*ignoto* avvengano solo per caso, e che non li si possa programmare in modo da rendere più umano lo sviluppo.

Durante la sua esistenza, le attività dell'IL rimasero perlopiù sconosciute. Nonostante la presenza nei suoi ranghi di alcuni algerini (e dopo l'ottobre 1955 dello scrittore scozzese Alexander Trocchi), l'IL rimase un fenomeno prevalentemente parigino. Il bollettino *Potlatch* (il titolo si riferisce alle società pre-commerciali il cui principio organizzativo è il "dono" anziché lo scambio economico) era gratuito. Del primo numero, datato 22/6/1955, vennero tirate 50 copie. Prima della fine della prima serie (l'ultimo numero, del 5/11/1957, fu firmato Internazionale Situazionista anziché IL), di ogni numero vennero prodotte 400-500 copie. Della seconda serie fu prodotto un solo numero.

Il 28 luglio 1957 l'IL si fuse al Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginata e formò l'Internazionale Situazionista. Anche se all'inizio non erano visibili, molti difetti dell'IL sarebbero poi riemersi nella nuova organizzazione - soprattutto la sua attitudine *aristocratica*. Gli scritti *teorici* dell'IL sono cosparsi di snobismo: ad esempio, nella sua "Critica della geografia urbana", Debord descrive il turismo come "quella droga popolare tanto ripugnante quanto lo sport o gli acquisti a credito". L'IL definì spesso le proprie attività "presituazioniste", ma in realtà la formazione della specto-IS non fece progredire il lettrismo da nessun punto di vista teorico, pratico o organizzativo.

1. Chtcheglov sembra rifarsi all'eredità del Romanticismo. Come esempio di un'elaborazione romantica dell'urbanistica e della città, simile a quella di Chtcheglov, viene subito alla mente Baudelaire. Una citazione dal libro di Walter Benjamin *Charles Baudelaire: A Lyric Poet In The Era Of High Capitalism* (NLB, Londra 1973) ci farà capire di più. Il capitolo inizia con una citazione da *I fiori del male*:

[*Le long du vieux faubourg, où pendent au mesures
Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,*

Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés]

Rendere giustizia a queste leggi segrete anche al di fuori del verso è l'intento che Baudelaire si è posto nello *Spleen de Paris*, i suoi poemi in prosa. Nella dedica della raccolta al redattore capo della "Presse", Arsène Houssaye, egli dice: "Chi di noi non ha sognato, nei giorni dell'ambizione, il miracolo di una prosa poetica, musicale senza ritmo né rima, abbastanza duttile e nervosa da sapersi adattare ai movimenti lirici dell'anima, alle ondulazioni del sogno, ai soprassalti della coscienza? - E' soprattutto dalla frequentazione delle città immense, dal groviglio dei loro rapporti innumerevoli, che nasce questo ideale ossessionante" [...]

Le rivelanti rappresentazioni delle grandi città...sono opera di coloro che hanno attraversato la città distrattamente, persi nei pensieri o nelle preoccupazioni. L'immagine del *fantasque escrime* rende loro giustizia; Baudelaire ha in mente la loro condizione, che altro non è che la condizione dell'osservatore. Nel suo libro su Dickens, Chesterton ha descritto con maestria l'uomo che vaga per la grande città perso nei suoi pensieri. Le continue peregrinazioni di Charles Dickens erano iniziate durante l'infanzia. 'Ogniquale volta aveva fatto il suo lavoro, non aveva altro da fare che andare alla deriva, e girovagava per mezza Londra. Era un bambino sognatore, che pensava principalmente alle sue tristi prospettive...Camminava al buio sotto i lampioni di Holborn e veniva crocifisso sulla Charing Cross... Non andava avanti per 'osservare', usanza da saputelli: non guardava a Charing Cross per rafforzarsi lo spirito né contava i lampioni di Holborn per impraticarsi nell'aritmetica...Dickens non si imprimeva quei luoghi nella mente, bensì imprimeva la propria mente su quei luoghi'"

2. Benché l'IL, e successivamente i situazionisti, avessero in programma una *trasformazione totale* dello spazio urbano, essi non proposero mai un piano funzionale per mantenere un senso di comunità umana durante e dopo questa trasformazione. Senza un tale piano, se i sogni utopici dell'IL fossero stati messi in pratica si sarebbero rivelati un incubo simile alle Nuove Città che venivano costruite in quegli anni. Anche se l'IL e l'IS trascorsero molto tempo a parlare di comunità e comunicazione, le loro inclinazioni settarie dimostrano che non avevano alcuna *reale* comprensione di tali concetti.

CAPITOLO 4

IL COLLEGIO DI PATAFISICA, L'ARTE NUCLEARE E IL MOVIMENTO INTERNAZIONALE PER UNA BAUHAUS IMMAGINISTA

Il movimento lettrista e l'IL erano senza dubbio ridicoli, anche se moltissimi - se non tutti - i membri parevano esserne beatamente inconsapevoli. Isou, e più tardi Bernstein, Conord, Dahou, Debord, Fillon e Wolman, parlavano delle loro iniziative con una serietà che all'osservatore esterno non può che sembrare comica. Ma vi erano altri gruppi di stampo Utopico che invece si curavano attivamente di apparire ridicoli. Ne è un esempio il *College de Pataphysique*, che, a volte considerato una sorta di "fan club", è più spesso visto come uno scherzo durato troppo a lungo. Il 'College' non era un movimento "artistico" organizzato né un istituto scolastico 'alternativo', eppure molti esponenti di spicco dell'avanguardia finirono per aderirvi. Suoi membri riconosciuti furono Boris Vian, Juan Mirò, Marcel Duchamp, Eugene Ionesco, Max Ernst, Jacques Prevert, Raymond Queneau, Jean Dubuffet, Stanley Chapman e Asger Jorn.

La patafisica era la scienza delle soluzioni immaginarie, che l'"utopista" francese Alfred Jarry (1873-1907) aveva "inventato" alla fine del secolo scorso. Lo spirito di questa "nuova scienza" si incarnava nelle famose commedie di Jarry "Ubu Roi", "Ubu Cocu" e "Ubu enchainé", e nel romanzo *Le gesta e le opinioni del dr. Faustroll, patafisico*.

Il Collegio di Patafisica, secondo la "Descrizione Apodittica" [Apodeitic Outline] che ne diede Simon Watson Taylor sulla *Evergreen Review* del maggio/giugno 1960, fu inaugurato ad un convegno il 29/12/1948. Il clou dell'inaugurazione fu un'"arringa" di Sua Magnificenza Dr. I.C. Sandomir. Ma non tutti gli osservatori prendono queste dichiarazioni per oro colato, come spiegava Watson Taylor:

Il Vice-Curatore-Fondatore del College passò a miglior vita il 10 aprile 1956 (vulgar style???)...La nobiltà del suo decesso fu rovinata solo da una scandalosa affermazione apparsa sulla "Nouvelle Nouvelle Revue Française" a firma del suo direttore Msr. Jean Paulhan. Commentando il necrologio del Dr. Sandomir apparso sui "Cahiers", Paulhan scrisse che la sua tristezza per tale dipartita era disturbata dal sospetto che probabilmente il caro estinto non era mai esistito. Il College dovette opporsi con fermezza a quella provocatoria insinuazione dichiarando pubblicamente che da quel momento Paulhan era considerato patafisicamente inesistente. Oltre a questa sacrosanta misura, il College stampò cartoline con la scritta "JEAN PAULHAN NON ESISTE", che andarono a ruba tra i suoi membri e furono recapitate in gran numero all'indirizzo di Paulhan.

Così, è indubbio che il College sia esistito, ma dal momento che le sue attività *teoriche* sono state riportate principalmente sulla sua rivista "Cahiers du College de Pataphysique", le versioni della sua *storia* da esso fornite sono state messe in dubbio da osservatori esterni.

Un gruppo più convenzionale attivo a quei tempi fu il Movimento dell'Arte Nucleare. Venne fondato nel 1951 dai pittori Enrico Baj (nato a Milano nel 1924) e Sergio Dangelo (nato a Milano nel 1932). In occasione della seconda mostra di arte nucleare (Galérie Apollo, Bruxelles, febbraio 1952), Baj e Dangelo fecero uscire il primo manifesto del gruppo, in cui dichiaravano che:

I nucleari vogliono abbattere tutti gli 'ismi' di una pittura che cade invariabilmente nell'accademismo, qualunque ne sia l'origine. Vogliono e possono cambiare la pittura. Le forme si disintegrano: le nuove forme dell'uomo sono quelle dell'universo atomico; le forze sono cariche elettriche. La bellezza ideale non è più proprietà di una stupida casta d'eroi, né del "robot", ma coincide con la rappresentazione dell'uomo nucleare e del suo spazio.

Le nostre coscienze sottoposte ad impreviste esplosioni rendono impossibile un FATTO. Il nucleare vive in questa situazione, di cui solo uomini dalla vista consumata possono essere inconsapevoli.

La verità non è nostra, essa sta nell'ATOMO.

La pittura nucleare documenta la ricerca di questa verità.

I nucleari si opponevano all'arte astratta e all'arte concreta. Pensavano che attraverso la sperimentazione si potesse rinnovare la pittura. Benché ambiziosi e competitivi, erano aperti alla collaborazione con altri movimenti d'avanguardia. Uno dei loro primi contatti fuori dall'Italia fu con Shiryu Morita (nato a Kyoto, Giappone, 1912) che aveva fondato il gruppo calligrafico *Bokuzin-Kai*. Durante la mostra di pittura nucleare a Bruxelles, Baj e Dangelo conobbero molti ex-membri del disciolto gruppo COBRA. Dangelo tornò a Milano passando per Parigi, dove fece visita ad Alechinsky e riempì una valigia di documenti di COBRA.

Nel novembre del '53, Baj e Dangelo entrarono in corrispondenza con Jorn. Jorn aveva trascorso due anni in ospedale, assieme a Christian Dotremont, entrambi malati di tubercolosi. Fu mentre si rimetteva dalla malattia, a Villars, che Jorn conobbe Max Bill, capo della "nuova Bauhaus", la scuola di Ulm. Jorn offrì a Bill una collaborazione per un lavoro comune tra pittori e architetti, ma l'impulsività di Jorn era diametralmente opposta al razionalismo di Bill: ne risultarono una serie di lettere in cui ognuno dei due dichiarava la propria opposizione teorica alle convinzioni dell'altro sull'arte e la cultura. Nel dicembre del '53, in una lettera a Baj, Jorn annunciò la formazione del Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginatista (MIBI):

un architetto svizzero, Max Bill, si è assunto il compito di rifare la Bauhaus, e vuole fare di questa accademia dov'erano professori Paul Klee e Kandinsky un'accademia senza pittura, senza ricerche nel mondo dell'immagine, della fantasia, dei segni e dei simboli etc. Istruzione puramente tecnica. Io gli ho dichiarato guerra a nome di tutti i

pittori sperimentali e di ricerca, e ho dichiarato che sto per fondare un'organizzazione internazionale...: "la bauhaus immaginaria"

Jorn chiese a Baj di unirsi al nuovo movimento. Baj accettò in una lettera del gennaio '54, e portò con sé Dangelo e due critici francesi. Nello stesso mese in cui scrisse la sua lettera, Jorn "presentò" una mostra di pittura nucleare a Torino. Anche se partecipò alle mostre di Baj e di altri nucleari, Jorn non si unì mai al loro movimento né ne firmò i manifesti. Nel 1954 Jorn e Baj continuarono a scriversi, e Baj allegò ad una sua lettera una copia di *Potlatch*, il bollettino dell'Internazionale Lettrista, che aveva trovato a Parigi. Jorn decise subito di scrivere all'IL, e invitò Baj a fare lo stesso.

Dopo la lunga convalescenza, Jorn stava riprendendo i contatti con molti esponenti di primo piano delle avanguardie europee, così convinse molti ex-membri di COBRA ad entrare nel MIBI: tra questi vi erano Dotremont, Alechinsky e Appel. Nel giugno del '54, grazie a Baj, Jorn si stabilì ad Albisola Marina, in Italia. Fu proprio ad Albisola, durante l'estate, che si tennero gli "Incontri Internazionali della Ceramica", a cui presero parte Fontana, Baj, Dangelo, Scanavino, Appel, Corneille, Matta, Jorn, Koenig, Guigère e Jager. Le opere che costoro crearono divennero la I mostra del MIBI, che ebbe luogo in Ottobre alla X Triennale di Milano. Jorn approfittò dell'occasione per attaccare le teorie di Max Bill sul design industriale. Secondo Jorn, l'estetica doveva basarsi su una comunicazione che scuota e sorprenda, anziché sulla razionalità o sul funzionalismo; l'estetica dovrebbe interessarsi all'effetto immediato sui sensi, senza tener conto l'utilità o il valore strutturale. Sempre in quel periodo, venne pubblicato il primo quaderno del MIBI e Jorn entrò in contatto con Ettore Sottsass, che fu presto convinto ad aderire al movimento.

L'estate seguente, Giuseppe "Pinot" Gallizio (1902-1964) e Piero Simondo tennero una mostra ad Albisola, durante la quale conobbero Jorn. Gallizio era farmacista e consigliere indipendente di sinistra al consiglio comunale di Alba, recentemente dedicatosi alla pittura sperimentale, sfruttando a questo scopo la sua conoscenza della chimica. Simondo studiava filosofia all'Università di Torino, e condivideva col suo più anziano amico l'interesse per la sperimentazione d'avanguardia. Jorn si recò ad Alba nel settembre 1955 per trascorrere un pò di tempo coi due. Durante la sua permanenza lo studio di Gallizio, situato in un ex-convento, divenne il Laboratorio Sperimentale del MIBI. Le convinzioni di Jorn erano in pacato contrasto col rigore metodologico di Simondo e col suo interesse per le questioni scientifiche, mentre lo accomunavano a Gallizio una visione dell'*artista* come depositario di un impegno etico verso l'umanità e l'interesse per l'archeologia, il nomadismo e la cultura popolare.

Il fine del MIBI nell'allestire il laboratorio di Alba era la libertà di sperimentazione. Così mentre Jorn si spostava tra Alba, Albisola, Parigi e Silkeborg, Gallizio sperimentava con olii e con aniline alimentari mescolate a sabbia e carbone, Baj proseguiva la sua indagine automatica, Sottsass faceva ricerche sull'architettura, Walter Olmo faceva esperimenti musicali, mentre Simondo ed Elena Verrone intrapresero uno studio metodologico delle "problematiche artistiche". Jorn sfruttò i propri viaggi per stringere i contatti che aveva preso, come quelli con l'ex-membro di COBRA Constant e con l'Internazionale Lettrista. Quest'ultima aderì infine al MIBI nel maggio 1956.

Il primo ed unico numero della rivista del MIBI, *Eristica*, uscì nel luglio del '56. Ne era direttore Gallizio, e il collettivo redazionale comprendeva Dotremont, Korun e Baj. Conteneva testi di Jorn, Simondo e Verrone, opere di Baj ed una documentazione fotografica dell'Incontro Internazionale della Ceramica di due anni prima.

La frenetica attività del MIBI portò in poco tempo al "Primo congresso mondiale degli artisti liberi", e finalmente alla fondazione dell'Internazionale Situazionista.

CAPITOLO 5 DAL "PRIMO CONGRESSO MONDIALE DEGLI ARTISTI LIBERI" ALLA FONDAZIONE DELL'INTERNAZIONALE SITUAZIONISTA

Il "Primo congresso mondiale degli artisti liberi" ebbe luogo nel municipio di Alba, Piemonte, dal 2 all'8 settembre 1956. Al congresso, organizzato da Gallizio e Jorn, presero parte gli italiani Piero Simondo, Enrico Baj, Ettore Sottsass Jr. ed Elena Verrone, il musicista belga ex-COBRA Jacques Calonne, l'olandese Constant, e infine Gil J. Wolman a nome della prevalentemente francese Internazionale Lettrista. I cechi Pravoslav Rada e Jan Kotik arrivarono troppo tardi per partecipare ai dibattiti, ma firmarono la risoluzione finale. Gli scultori torinesi Sandro Cherchi e Franco Garelli erano presenti come osservatori. Christian Dotremont, che doveva presiedere il congresso, non potè essere presente perché malato. Sul n.27 di "Potlatch", l'IL spiegò la cosa in questo modo:

Christian Dotremont, annunciato come membro della delegazione belga benché sia stato per un certo periodo collaboratore della "Nouvelle nouvelle revue française", si è astenuto dal partecipare al congresso, dove la sua presenza sarebbe risultata inaccettabile alla maggior parte dei convenuti.

Che l'indisposizione di Dotremont fosse o meno diplomatica, resoconti come questo dimostrano la natura fundamentalmente disonesta di un'organizzazione come l'IL. Dotremont non avrebbe mai deciso di presiedere il congresso se la maggioranza dei presenti avesse veramente avuto delle riserve nei suoi confronti. Semplicemente, l'IL attribuiva le proprie opinioni ad altri a cui si era ben guardata di chiedere un parere. Analogamente, nello stesso resoconto, l'IL scrisse che al congresso erano presenti delegati di gruppi d'avanguardia da otto diversi paesi. Sì, vi erano alcuni esuli lagerini e un cittadino britannico residente a Parigi e membro dell'IL, ma solo un mitomane potrebbe dedurre che Wolman era il "delegato" dei "gruppi d'avanguardia" inglesi ed algerini. Le trombonate dell'IL somigliano ben poco alla realtà dei fatti. I soli gruppi d'avanguardia presenti erano il MIBI, l'IL e il Movimento Arte Nucleare. Tra questi, su pressioni di Wolman, Enrico Baj - unico rappresentante dei nuclearisti oltre che membro del MIBI - venne cacciato il primo giorno e, a detta di "Potlatch"

Il congresso ha ribadito la rottura coi nuclearisti emanando il seguente comunicato: "Messo di fronte a dei fatti precisi, Baj ha lasciato il congresso. Non se l'è svignata con la cassa.

Differenze tra Baj e Jorn erano già venute alla luce alla fine dell'anno precedente. In una lettera a Jorn datata dicembre 1955, Baj si era lamentato del fatto che i nomi "Movimento internazionale per una Bauhaus immaginista" ed "Eristica" "proprio non suonano bene!". Secondo Baj, quei nomi erano troppo lunghi e "misteriosofici" per interessare i giornalisti. Di contro, i manifesti dell'Arte Nucleare "prendevano". Dopo la sua esclusione dal congresso, Baj si dimise dal MIBI.

Al congresso, i dibattiti si conclusero con "un accordo sostanziale" e una risoluzione che dichiarava la "necessità di una costruzione integrale degli ambienti per mezzo di un'urbanistica unitaria che utilizzi tutte le arti e le tecniche moderne", "l'inevitabile antiquatezza di qualunque rinnovamento apportato all'arte nel quadro dei suoi limiti tradizionali", "il riconoscimento di un'essenziale interdipendenza tra l'urbanistica unitaria ed un modo di vita a venire" che doveva essere posto "nella prospettiva di una libertà reale più grande e in un più grande dominio della natura", e infine "l'unità d'azione tra i firmatari sulla base di questo programma". Questo fu il primo uso pubblico dell'espressione "urbanistica unitaria", che l'IL aveva coniato durante l'estate. Contemporaneamente al congresso fu inaugurata la "I mostra retrospettiva di ceramiche futuriste 1925-1933". Jorn e Gallizio erano diventati amici di molti vecchi futuristi, in particolare Farfa (nato a Trieste nel 1881). Mentre nel municipio di Alba si svolgevano il congresso e la retrospettiva, in un cinema si tenne la mostra del

Laboratorio Sperimentale di Alba, con opere di Jorn, Gallizio, Simondo, Constant, Rada, Kotik, Wolman e Garelli.

Nei primi anni '50 Constant era vissuto a Londra e aveva studiato la città. Quando tornò ad Amsterdam, lasciò la pittura per l'architettura e le indagini sui problemi degli spazi. Questo, unitamente al suo impegno sociale, attirò a lui e al suo lavoro l'ammirazione (e l'invidia) dell'IL. Dopo il congresso, Constant si fermò ad Alba, dove lavorò sul progetto di una prima architettura mobile di urbanistica unitaria, utilizzabile per un accampamento di zingari su un terreno di proprietà di Gallizio: con un sistema di pareti divisorie mobili sotto un unico tetto, l'architettura poteva essere continuamente modificata ed adattarsi ai bisogni degli abitanti. Il modello realizzato da Constant fu la prova per una nuova civiltà urbana fondata sulla proprietà comune, sulla mobilità e sulla modificabilità continua degli ambienti.

Mentre Constant lavorava al progetto per l'accampamento, Gallizio sviluppava la sua "pittura industriale". Con l'aiuto di suo figlio Giors Melanotte, Gallizio realizzava tele lunghe dai 70 ai 90 metri, avvolte su rulli, da vendere a metri nelle strade, nei mercati e nei grandi magazzini. Gallizio dichiarò che la sua pittura poteva essere indossata, usata per sedersi sopra e persino impiegata nella costruzione di architetture mobili.

Il MIBI organizzò una manifestazione intitolata "Manifestate a favore dell'Urbanesimo Unitario" all'Unione Culturale di Torino dal 10 al 15 dicembre 1956. Ad essa parteciparono Cherchi, Constant, Debord, Jacques Fillon, Gallizio, Garelli, Jorn, Walter Olmo e Simondo.

Nella "Lettera aperta ai responsabili della Triennale d'Arte Industriale di Milano", datata 1 gennaio 1957 e firmata da Bernstein, Constant, Dahou, Debord, Fillon, Gallizio, Jorn, Ralph Rumney, Simondo, Verrone e Wolman, il MIBI accusò la Triennale di aver insabbiato la sua proposta di un padiglione sperimentale. Il principale esito del comunicato furono le dimissioni di Ettore Sottsass Jr., che trovò il suo tono inutilmente ingiurioso. Il 13 gennaio 1957 Wolman e Fillon furono espulsi dall'IL, e quindi anche dal MIBI, per via della loro "debolezza mentale". Il titolo di "Potlatch" n.28 che annunciava tale esclusione dice che i due erano stati "messi a riposo". Un mese dopo Walter Korun, con l'aiuto di Guy Debord, organizzò una manifestazione psicogeografica alla galleria Taptoe di Bruxelles. L'anno prima, nella stessa galleria, Korun aveva tenuto la prima mostra di COBRA dopo il suo scioglimento.

Nel maggio 1957 Debord pubblicò il suo "Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale", documento preparatorio per la conferenza unificatrice del MIBI e dell'IL. In esso Debord mette a punto le tesi che lui, Jorn, Constant, Gallizio e molti altri avevano sviluppato negli anni:

Quella che viene chiamata cultura riflette, ma anche prefigura, le possibilità d'organizzazione della vita in una data società. La nostra epoca si caratterizza fondamentalmente per il ritardo dell'azione politica rivoluzionaria sullo sviluppo delle possibilità moderne di produzione, che richiedono una superiore organizzazione del mondo.

Debord ritiene necessario collegare un programma rivoluzionario nella cultura alla politica rivoluzionaria. Qui egli considera che "il progresso è notevole tra futurismo, dadaismo, surrealismo e i movimenti formati dopo il 1945". Dada ha "inferto un colpo mortale alle tradizionali concezioni di cultura", mentre il surrealismo ha "inaugurato...un efficace mezzo di lotta contro i meccanismi confusionisti della borghesia":

Il programma surrealista, affermando la sovranità del desiderio e della sorpresa, proponendo un nuovo uso della vita, è molto più ricco di possibilità costruttive di quanto si pensi generalmente... Ma la degenerazione spiritualistica dei suoi primi mentori...ci obbligano a cercare la negazione dello sviluppo della teoria surrealista nelle stesse origini di tale teoria...L'errore...è l'idea dell'infinita ricchezza dell'immaginazione inconscia...aver creduto che l'inconscio fosse la grande forza, finalmente scoperta, della vita, d'aver conseguentemente riveduto la storia delle idee e

di averla fermata lì...La scoperta del ruolo dell'inconscio è stata una sorpresa, una novità, e non la regola delle sorprese e delle novità a venire. Freud l'aveva infine scoperto quando scrisse: "Tutto ciò che è conscio si usa. Ciò che è inconscio rimane inalterabile. Ma una volta lasciato libero, non va a sua volta in rovina?".

Dunque, anziché rifiutare il surrealismo in quanto degenerazione del rifiuto dadaista della *cultura seria*, Debord ritiene necessario riprendere l'*originale* programma surrealista e portarlo alla sua conclusione *logica*. Quindi prosegue collegando il declino del surrealismo al declino del primo movimento operaio, dicendo che questo, unitamente alla mancanza di un rinnovamento teorico, portò alla sua fine. Secondo Debord, il gruppo COBRA aveva compreso la necessità di un'organizzazione internazionale degli artisti, ma non aveva il "rigore intellettuale" del lettrismo - specialmente dell'Internazionale Lettrista. Quindi pone l'IL e i suoi alleati in una posizione avanzata, scrivendo che

Le produzioni dei popoli ancora soggetti al colonialismo culturale - spesso causato dall'oppressione politica -, per quanto siano progressivi nei loro paesi, hanno un ruolo reazionario nei centri culturali avanzati.

Il testo tradisce l'influenza di Isou su Debord durante la sua formazione nel movimento lettrista:

Bisogna capire una volta per tutte che non si può definire "creazione" ciò che è solo espressione personale nel contesto di mezzi creati da altri. La creazione non è disposizione di oggetti e forme, è invenzione di nuove leggi su quella disposizione.

Debord è meno esplicito di Isou, ma fa capire che intende essere il "genio" che produrrà queste nuove leggi della creazione. Il nuovo terreno (anti)estetico "scoperto" da Debord è "la costruzione di situazioni, vale a dire la concreta costruzione di ambienti momentanei di vita e la loro trasformazione in una qualità passionale superiore". Debord userà varie tecniche ed arti "come mezzi che contribuiranno ad una composizione integrale dell'ambiente". Ciò includerà "la creazione di nuove forme e il *détournement* di precedenti forme di architettura, urbanistica, poesia e cinema". Debord inventerà "giochi di un tipo essenzialmente nuovo", con una "radicale negazione dell'elemento di competizione e separazione dalla vita quotidiana". Secondo Debord

La costruzione di situazioni comincia oltre il moderno sgretolarsi del concetto di spettacolo. E' facile vedere fino a che punto il principio stesso dello spettacolo - la non-partecipazione - abbia a che fare con l'alienazione del vecchio mondo. All'opposto, le più valide ricerche nella cultura hanno cercato di rompere l'identificazione psicologica tra spettatore ed eroe, per spingere lo spettatore all'attività, stimolando le sue facoltà di sconvolgere la propria vita.

Ancora una volta vediamo che Debord considera avanguardia sé stesso e i suoi "seguaci". Egli dà per scontato offensivamente che *le masse* abbiano bisogno di lui e dei suoi amichetti per essere "spinte" a cambiare i termini della propria esistenza. Debord vede un solo ostacolo alla realizzazione dei propri piani: il settarismo.

...dobbiamo liquidare tra di noi il settarismo, che si oppone all'unità d'azione con possibili alleati, per scopi definiti, e impedisce l'infiltrazione di organizzazioni parallele.

Il convegno d'unificazione di MIBI e IL si svolse in Italia, alla periferia di un paesino di montagna, Cosio D'Arroscia (Liguria), in un bar di proprietà di parenti di Simondo. Ralph Rumney (nato a Newcastle Upon Tyne, UK, nel 1934) rappresentava un presunto terzo gruppo d'avanguardia - la London Psychogeographical Association (LPA). Il nome fu inventato durante il convegno per "gonfiare" l'internazionalità dell'evento. Rumney viveva in Italia fin dai primi anni '50. Frequentando gli ambienti

d'artisti in Europa, era entrato in contatto con diversi letteristi, nuclearisti, membri del MIBI e futuri nouveaux realistes.

Oltre a Rumney, parteciparono Bernstein e Debord per l'IL e Gallizio, Jorn, Olmo, Simondo e Verrone per il MIBI. Il convegno durò all'incirca una settimana, e i partecipanti furono in uno stato di semi-ubriachezza per quasi tutto il tempo. Tra gli argomenti discussi, vi fu un piano di Rumney per tingere di brillanti colori la laguna di Venezia. Ciò aveva due scopi: vedere come avrebbe reagito la popolazione, e studiare le correnti e le stagnazioni dell'acqua.

La vera e propria "unificazione" tra MIBI, IL e l'inesistente LPA avvenne il 28 luglio 1957. Dopo una votazione (cinque voti a favore dell'unificazione, due contrari e un'astensione), venne annunciata la fusione dei gruppi e la fondazione dell'Internazionale Situazionista.

CAPITOLO 6 L'INTERNAZIONALE SITUAZIONISTA NEL SUO PERIODO "EROICO" (1957-62)

Nell'anno accademico 1957-58 Henri Lefebvre tenne un corso di sociologia a Nanterre che fu frequentato, tra gli altri, da Guy Debord e Raoul Vaneigem (che sarebbe entrato nell'IS nel 1961). Debord e Lefebvre svilupparono un'amicizia che il secondo avrebbe più tardi definito "una comunione", ma che presto andò in frantumi, con l'IS che accusava Lefebvre di aver "rubato" le sue idee. La teoria della "vita quotidiana" di Lefebvre, che aveva già avuto una certa influenza sull'IS per il tramite di COBRA e del MIBI, doveva averne una ancor più profonda sulla maturazione intellettuale di Debord. Anche teorie di Jean Baudrillard, che partecipò alla presentazione del corso, sembrano aver avuto un certo impatto sul pensiero dell'IS.

La revisione del pensiero marxiano intrapresa in Francia durante gli anni '50, in cui Lefebvre ebbe un ruolo determinante, creò un clima intellettuale che contribuì a far divenire l'IS un'organizzazione "politica" e non solo "culturale". La rivista "Arguments", strettamente identificata con questo revisionismo, venne fondata poco prima dell'IS, all'inizio del 1957. In Francia il pensiero marxista era stato dominato dal Partito Comunista, e prima della liberazione non vi era stato alcun tentativo di revisione filosofica. Per molti versi il dibattito fu simile a quello condotto in Germania degli anni venti, anche se commentatori come Richard Gombin dicono che il revisionismo francese mancasse del vigore presente nel pensiero di Lukacs, Adorno etc. La teoria della "vita quotidiana" di Lefebvre fu importantissima per l'IS, ma fu il gruppo Socialisme ou Barbarie (fondato nel 1949) a fornire la teoria politica da cui il *pensiero* di Debord e Vaneigem avrebbe attinto pesantemente. Anzi, Debord fece parte di SoB per un breve periodo nel 1960. L'IS adottò in blocco le idee di SoB, dall'analisi sull'URSS come stato capitalista burocratico all'invocazione dei consigli operai come mezzi dell'organizzazione comunista. L'IS più tardi ruppe la fratellanza con SoB, ma non fu mai in grado di rompere con le sue concezioni politiche [1].

Negli ultimi giorni del settembre '57 Walter Olmo, con l'adesione di Elena Verrone e di suo marito Piero Simondo, presentò all'IS un testo, "Per un concetto di sperimentazione musicale". Nel saggio, Olmo riferiva le sue ricerche sonore, e le collegò alla costruzione d'atmosfera. Debord rispose con un testo diramato il 15 ottobre 1957, col quale accusava Olmo e i suoi due sostenitori di approcciarsi alla sperimentazione secondo un'"attitudine idealista" e "del pensiero di destra". Poiché Olmo, Verrone e Simondo si rifiutarono di sconfessare il testo, e vennero formalmente espulsi dall'IS al suo secondo congresso, svoltosi a Parigi il 25 e 26 gennaio 1958. Nel marzo 1958 fu espulso anche Ralph Rumney, membro inglese della sezione italiana. Secondo Rumney [2], l'espulsione fu il risultato del suo ritardo nel terminare un rapporto psicogeografico su Venezia. Ironicamente, egli spedì la versione definitiva di questo foto-saggio pochi giorni prima di ricevere la lettera da Parigi che gli notificava l'espulsione. I suoi impegni coniugali, che ruotavano intorno a un figlio appena nato,

non furono considerati motivi validi per ritirare il provvedimento. Secondo l'IS, la giungla veneziana "si era chiusa sul giovane" (IS n.1, giugno '58).

Il 1 gennaio 1958 venne fondata la "sezione" tedesca dell'IS, che, fino alla sua espulsione nel febbraio dell'anno successivo, consisteva nel solo Hans Platschek. La sezione fu lanciata col manifesto "Nervenruh! Keine experimente!" (Nervi a posto! Nessun esperimento!), firmato da Platschek e Jorn.

Nei primi mesi del '58, la sezione francese fece uscire due opuscoli: "Nouveaux theatres d'operation dans la culture" e "Aux producteurs de l'art moderne". Il primo dava un sunto del programma dell'IS, mentre il secondo invitava gli artisti, "stanchi di ripetere idee superate", ad organizzare nuovi modi di trasformare l'ambiente. Come primo passo, costoro avrebbero dovuto contattare l'IS.

Nell'aprile 1958 l'IS attaccò l'Assemblea Generale dell'Associazione Internazionale dei Critici d'Arte, che si svolgeva in Belgio. Fu stampato un volantino in cui i critici d'arte venivano denunciati per la loro difesa del vecchio mondo contro la sovversione del nuovo movimento sperimentale. Su "Internationale Situationniste" n.1 c'è un resoconto di come fu diramato questo testo:

Toccava alla nostra sezione belga condurre sul posto l'attacco diretto. Dal 13 aprile, vigilia dell'apertura dei lavori, mentre i critici d'arte dei due emisferi, presieduti dall'americano Sweeney, erano accolti a Bruxelles, il testo del proclama situazionista era portato a loro conoscenza in diversi modi. Si fecero avere delle copie ad un gran numero di critici, per posta o per consegna diretta. Si telefonò tutto o parte del testo ad altri, chiamati personalmente. Un gruppo forzò l'ingresso della Maison de la presse, dove si ricevevano i critici, per lanciare dei volantini sull'uditorio. Se ne gettò un maggior numero nella pubblica via, da finestre di piani alti o da un'automobile.

Walter Korun, che subì un'azione giudiziaria per aver promosso l'iniziativa, sarebbe stato espulso dall'IS nel 1958.

La prima mostra della "pittura industriale" di Gallizio fu inaugurata alla Galleria Notizie di Torino il 30 maggio 1958. Vennero esibiti tre rotoli di tela (lungi 12, 14 e 70 metri). I dipinti furono parzialmente srotolati e appesi ai muri. Indossatrici sfilavano su e giù per la galleria vestite di scampoli di pittura, che era venduta al metro. Un apparecchio, il "tereminofono", emetteva suoni che variavano a seconda dei movimenti dei visitatori. L'uso musicale del tereminofono era stato ideato da Walter Olmo e dal prof. Cocito di Torino.

Le "opere" di Gallizio erano create con utensili semplici. Il loro processo di produzione richiedeva lo stampaggio e la pittura con olii e resine sulla tela. Questa tecnica non rompeva coi tradizionali metodi pittorici: i rotoli erano definiti "industriali" per via della loro produzione sull'omonima scala, non per via della loro manifattura. Gallizio aveva iniziato a dipingere nel 1953, all'inizio imitando la coeva moda dell'espressionismo astratto. La "pittura industriale" che creò con il figlio Giors Melanotte alla fine degli anni cinquanta, trasse origine in gran parte da questo precedente interesse per l'action painting e per certe innovazioni "tecniche". Le tele venivano prodotte senza progetti o formulazioni, ed erano "l'espressione concreta dell'atto pittorico". L'IS considerava questa "pittura" un'"anti-pittura" perché, producendo una tale mole di opere, Gallizio intendeva detournare le strutture del mercato dell'arte. Secondo l'IS, Gallizio non andava visto come un "artista isolato", ma come un costruttore di "ambienti unitari".

Come risultato della pubblicazione, a Parigi, del primo numero di "Internationale Situationniste" (giugno 1958), la polizia sottopose Debord ad un interrogatorio. Debord informò la polizia francese - la quale aveva pieni poteri di sciogliere le associazioni criminali o sovversive - che l'IS era una corrente artistica e che quindi, non essendosi giuridicamente costituita, non poteva essere disciolta. In una lettera a Gallizio datata 17 luglio 1958, Debord si lamenta del fatto che la polizia "tenta pesantemente di intimidirci. Sembra ci vogliano prendere per dei gangsters!".

In un comunicato datato 4 luglio 1958 e intitolato "Difendete la libertà ovunque", Gallizio, a nome della sezione italiana dell'IS, avviò una campagna a favore della liberazione del pittore milanese Nunzio Van Guglielmi dal manicomio in cui era stato internato: Guglielmi aveva rotto un vetro dello "Sposalizio della Vergine" di Raffaello

alla Pinacoteca di Brera, e vi aveva incollato un manoscritto inneggiante alla rivoluzione contro il governo clericale. Tre giorni dopo a Parigi Jorn diffuse il comunicato "Au secours de Van Guglielmi", nel quale denunciava l'internamento di Guglielmi come "un attacco contro l'*esprit moderne*", e lodò il pittore milanese per aver aggredito "la falsa idealizzazione artistica del passato". L'anno dopo, Guglielmi fu dichiarato sano di mente e rilasciato.

Nell'estate del '58, l'IS commissionò ad Abdelhafid Khatib un rapporto psicogeografico sulla zona de Les Halles di Parigi. Tra l'altro, ciò rendeva necessaria un'esplorazione notturna del quartiere. Tale impresa andò incontro a molte difficoltà perché Khatib era un algerino residente in Francia al culmine della paura di bombe nazionaliste, ed era soggetto al coprifuoco poliziesco dopo le 19.30. Dopo essere stato arrestato due volte, Khatib decise di averne abbastanza e consegnò un rapporto incompleto, che l'IS accettò.

L'8 luglio 1958 si inaugurò la seconda mostra della pittura industriale di Gallizio e Melanotte, alla Galleria Montenapoleone di Milano. Nell'ottobre 1958, la P.I. venne presentata per la prima volta a Parigi durante un'"esercitazione notturna" dell'IS: un lungo rotolo di tela venne appeso in una strada, seguendo le curvature dell'ambiente. Sul secondo numero di "Internationale Situationniste" (Parigi, dicembre 1958), l'"inaspettato" successo commerciale della P.I. fu spiegato con un'azione difensiva da parte del mercato dell'arte, che "fingeva" di integrare la P.I. nella sua scala di valori considerando ogni rotolo come un'unica grande opera. I situazionisti risposero aumentando il prezzo da 10.000 a 40.000 lire al metro, e producendo rotoli più lunghi. Se il 1958 era stato un anno di attività per l'IS come organizzazione, era stato ancora più impegnativo per Jorn come singolo. L'IS aveva curato e pubblicato "Pour la forme - Ebauche d'une methodologie des arts", una raccolta dei suoi scritti dal 1953 al '57. Jorn, assieme a Constant, Gallizio e la coppia Bernstein-Debord, era uno dei cinque membri che costituivano il nucleo teorico-organizzativo del movimento situazionista. In aprile, mentre l'IS attaccava i critici d'arte riunitisi in Belgio, le opere di Jorn furono esibite all'Expo di Bruxelles come parte della mostra "50 ans d'art moderne". La reputazione di Jorn come personaggio di primaria importanza nell'arte europea data da questa mostra. Il suo crescente successo come artista doveva avere grosse ripercussioni sull'IS. Prima che Jorn sfondasse sul mercato dell'arte, era stato Gallizio - il situazionista col più alto reddito privato - a fornire quasi tutti i finanziamenti al movimento; ma dal 1958 fu Jorn, col patrimonio ricavato dalla vendita dei suoi quadri, a mettere i soldi. Finanziò alcuni progetti direttamente, come la rivista tedesca "Spur", ed altri "indirettamente": ogni volta che un singolo situazionista - o il movimento in genere - era al verde, Jorn regalava un suo quadro, sapendo benissimo che sarebbe stato venduto. Furono i soldi ricavati dalla vendita dei regali di Jorn a permettere all'IS di finanziare le sue pubblicazioni. Jorn continuò a donare quadri a membri ed ex-membri dell'IS fino alla sua morte, dodici anni dopo le sue dimissioni ufficiali dal movimento [3].

Jorn aveva conosciuto i membri del gruppo Spur nel 1958, durante la sua prima personale a Monaco. Spur (in tedesco "traccia", o "pista") era stato fondato l'anno prima da Lothar Fischer, Heimrad Prem, Josef Senft (pseudonimo di J.K.S. Hohburg), Helmut Sturm e Hans-Peter Zimmer. Quando Spur entrò nell'IS al terzo congresso situazionista, Monaco, 17-20 aprile 1959), Ervin Eisch, Heinz Hofl e Gretel Stadler erano divenuti membri del gruppo, mentre Josef Senft ne era fuoriuscito. Nel periodo in cui Spur costituì la sezione tedesca dell'IS, si erano uniti ad esso Dieter Kunzelmann, Renee Nele e Uwe Lausen.

Spur aveva molto in comune sia con Jorn, che l'aveva "scoperto", sia con Constant. Condivideva la loro fede nella produzione *artistica* cooperativa e non-competitiva [4]. Ciò era in netto contrasto con il superamento dell'*arte* proposto dalla coppia Bernstein-Debord. Al pari di Constant, Spur andava sviluppando i concetti di gioco e dell'essere umano come "Homo Ludens", che erano stati delineati dallo storico olandese Johan Huizinga in un suo saggio del 1938. Queste idee divennero centrali nel programma dell'IS, e le avrebbe utilizzate, se non sviluppate, Raoul Vaneigem.

Una mostra della P.I. di Gallizio e Melanotte si tenne alla galleria Van De Loo contemporaneamente al congresso di Monaco dell'IS. Nel corso del congresso,

affiorarono differenze ideologiche tra Debord e la sezione olandese. Debord aveva in mente una *creatività rivoluzionaria totalmente separata dalla cultura esistente*, mentre i delegati olandesi insistevano sulla centralità dell'urbanismo unitario come mezzo alternativo di *libera creazione*, e sostenevano la *rivoluzione culturale*. Questo diverbio non venne appianato. La relazione presentata da Constant sulla fondazione del Bureau dell'Urbanismo Unitario di Amsterdam sottolineò fino a che punto il movimento stesse divergendo dai piani di Debord e della Bernstein. Il Bureau, che comprendeva *artisti*, architetti e sociologi, era dedicato alla costruzione di ambienti unitari. Debord decise di attendere: solo qualche anno dopo sarebbe riuscito a prendere le redini del movimento e ad imporre le proprie opinioni sui membri rimasti dopo la purga di tutte le "tendenze opportunistiche". L'ultima notte del convegno di Monaco l'IS attacchinò sui muri della città un manifestino intitolato "Ein kultureller putsch - waehrend Ihr schlaft" (Un putsch culturale mentre dormite!).

Nel maggio 1959 membri dell'IS tennero mostre in tre delle più prestigiose gallerie d'arte europee. Gallizio e Melanotte presentarono la loro "Caverna dell'antimateria" alla galleria René Drouin di Parigi. Si trattava di un altro ambiente unitario composto da rotoli di pittura industriale. Sempre a Parigi, Jorn esibì i suoi "dipinti modificati" alla galleria Rive Gauche. Questi consistevano in 20 quadri 'kitsch' che Jorn aveva "detournato" con macchie di colore e alterazione delle figure. Constant fece una mostra di sue costruzioni spaziali allo Stedelijk Museum di Amsterdam: erano modelli per gli edifici dell'urbanismo unitario, che sarebbero stati appesi ad impalcature e molto più flessibili delle architetture tradizionali. Le ricerche nel campo dell'urbanismo unitario si dimostrarono la principale attività dell'IS nell'estate-autunno 1959; ma mentre le sezioni italiana e olandese portarono avanti un'animata discussione su come affrontare i problemi tecnici e sociali, altri ne rimasero ai margini: Jorn perché era sospettoso nei confronti della tecnologia funzionalista, e la coppia Bernstein-Debord perché voleva proseguire su una linea essenzialmente "politica". Il terzo numero di "Internationale Situationniste" (Parigi, dicembre 1959) conteneva i documenti del congresso di Monaco, articoli sull'urbanismo unitario ed un saggio sulla P.I.

Alla fine del '59, l'IS cominciò a trattare con Willem Sandberg per una manifestazione da tenersi nel maggio successivo dentro e intorno allo Stedelijk Museum. L'IS aveva in progetto di trasformare le sale del museo in un labirinto, di esibire documenti, di trasmettere in continuazione conferenze pre-registrate e di organizzare una deriva sistematica condotta da tre gruppi situazionisti. L'esibizione non ebbe luogo, soprattutto perché l'IS si rifiutò di apportare modifiche al labirinto per rispettare le norme sulla sicurezza. Dopo che nel marzo 1960 l'intransigenza dell'IS costrinse il museo a cancellare il progetto, lo spazio fu offerto a Gallizio - che lo accettò.

Nell'aprile 1960 Armando, Alberts e Oudejans furono espulsi dal movimento, l'ultimo per aver accettato la commissione di costruire una chiesa. In giugno, Gallizio e Melanotte misero in mostra la P.I. allo Stedelijk e di nuovo alla galleria Notizie. Contemporaneamente vennero espulsi dall'IS per aver collaborato con forze "ideologicamente inaccettabili". Fu epurato anche Glauco Wuerich, un altro membro della sezione italiana. Prima della fine del mese Constant - stanco di essere criticato per il fatto di "privilegiare" il tecnicismo delle forme architettoniche a scapito della ricerca di una cultura globale - si dimise.

Il 20 luglio 1960 l'IS pubblicò "Preliminaires pour une definition de l'unité du programme revolutionnaire" di Debord e Pierre Canjuers. Quest'ultimo era un teorico del gruppo Socialisme ou Barbarie. Il testo venne definito da i situazionisti "piattaforma per la discussione all'interno dell'IS, e per i suoi collegamenti con militanti rivoluzionari del movimento operaio" (IS n.5, Parigi, dicembre 1960). L'IS era troppo settaria perché se ne facesse qualcosa. Per un pò di tempo Debord fu membro sia dell'IS sia di SoB, e fece parte del gruppo che SoB mandò in Belgio durante lo sciopero generale del 1960. Ma Debord uscì da SoB dopo solo pochi mesi di appartenenza attiva [5]. I contatti tra i due gruppi diminuirono, e culminarono nella rottura finale del 1966.

Nell'agosto di quell'anno, uscì a Monaco il primo numero della rivista "Spur", che gettò nuova luce sui diversi modi in cui le fazioni dell'IS affrontavano la "questione sociale". Le differenze erano sottolineate dalla pubblicazione del "Manifesto dell'Internazionale

Situazionista" del maggio 1960 di fianco al manifesto di SPUR del novembre 1958. A differenza della fazione parigina facente capo a Debord e alla Bernstein, Spur non era interessato alla "realizzazione e soppressione dell'arte". Ecco come i tedeschi avevano dichiarato la loro posizione l'anno dopo la fondazione del loro gruppo:

Ci opponiamo alla mentalità logica che ha portato alla devastazione culturale. L'attitudine automatica e funzionale ha portato ad un'ottusa assenza di spirito, all'accademismo, alla boma atomica...Per essere creata, la cultura dev'essere distrutta. Termini come cultura, eternità, verità, non interessano noi artisti. Dobbiamo essere in grado di sopravvivere. La situazione spirituale e materiale dell'arte è tanto disperata che non ci si dovrebbe attendere alcuna compiacenza da un pittore che dipinge. Che siano gli affermati a fare l'obbligatorio...L'arte è un sonante colpo di gong, il suo suono riecheggiante fa svanire le alte voci degli imitatori...L'arte non ha nulla a che vedere con la verità. La verità sta oltre le entità. Essere oggettivi è unilaterale. Essere unilaterali è pedante e noioso...NOI ESIGIAMO IL KITSCH, LA SPORCIZIA, IL FANGO PRIMORDIALE, IL DESERTO. L'arte è il mucchio di letame su cui cresce il kitsch...Anziché un astratto idealismo, noi chiediamo un onesto nihilismo. I più grandi crimini commessi dall'uomo sono in nome della Verità, dell'Onestà, del Progresso, per un futuro migliore. La pittura astratta è divenuta vuoto estetismo, un terreno di gioco per gli accidiosi in cerca di un facile pretesto per rimasticare ancora una volta verità invecchiate da tempo. La pittura astratta è UN PEZZO DI CHEWING-GUM BIASCICATO CENTO VOLTE infilato sotto la tavola. Oggi i costruttivisti e i pittori strutturalisti tentano ancora di leccare questa seccchissima gomma da masticare...NOI LANCEREMO CONTRO QUESTO DISIMPEGNISMO OGGETTIVO UNA DITTATURA MILITANTE DELLO SPIRITO.

La rivista *Spur*, a differenza di *Internationale Situationniste*, era in gran parte grafica. Sia nelle immagini sia nei contenuti, le due riviste fanno vedere che il movimento situazionista era ideologicamente diviso sotto tutti i punti di vista.

Queste differenze furono in primo piano al quarto congresso dell'IS, che si tenne in un luogo "segreto" nell'East London, dal 24 al 28 settembre 1960. Al loro arrivo nella capitale inglese, ai delegati veniva assegnato il compito "psicogeografico" di trovare la British Sailors Society, dove doveva svolgersi il congresso. Il 26 settembre Heimrad Prem, a nome del gruppo Spur, lesse una lunga dichiarazione che attaccava la tendenza dei delegati francesi e belgi di "confidare nell'esistenza di un proletariato rivoluzionario". Attila Kotanyi replicò "rammentando" ai tedeschi che in molti paesi capitalisti avanzati erano aumentati gli scioperi a gatto selvaggio. Questa differenza non venne appianata, *Spur* si limitò ad accettare di ritirare la dichiarazione per non "impedire l'attuale attività situazionista".

Nell'ultimo giorno del congresso, l'IS tenne un meeting "pubblico" all'Institute of Contemporary Arts (ICA), nel West End. Guy Atkins ne include il seguente resoconto di un testimone oculare nel suo libro *Asger Jorn - The Crucial Years 1954-1964* (Lund Humphries, 1977):

L'incontro, dall'inizio alla fine, fu una parodia di una normale serata dell'ICA. Toni del Renzio presiedette per conto dell'ICA, e aprì il meeting riassumendo la storia del movimento situazionista. Quando nominò il convegno di Alba i situazionisti applaudirono con forza. Quando giunse al "congresso d'unificazione" di Cosio d'Arroscia vi fu una terrificante ovazione, accompagnata da un grande sbattimento di piedi. Quell'insensata manifestazione di euforia lasciò gli spettatori visibilmente perplessi, quindi Del Renzio presentò il portavoce dell'IS Maurice Wyckaert.

Anziché cominciare coi soliti complimenti, Wyckaert strigliò l'ICA per aver usato la parola "situazionismo" nel suo bollettino. "Il situazionismo", spiegò Wyckaert, "non esiste. Non vi è nessuna dottrina con questo nome". Poi proseguì dicendo al pubblico: "Se ora avete capito che non c'è nessun 'situazionismò, non avete sprecato la vostra serata".

Dopo un omaggio ad Alexander Trocchi, che era stato arrestato negli Stati Uniti per spaccio di droga, Wyckaert si lanciò in una critica dell'UNESCO. Ci disse che l'UNESCO

aveva fallito nella sua missione culturale, dunque i situazionisti si sarebbero impadroniti dell'edificio dell'UNESCO con "il colpo di maglio di un putsch". Questo annuncio fu salutato da pochi, educati mormorii d'apprezzamento.

Wyckaert terminò come aveva iniziato, deridendo l'ICA: "I situazionisti, di cui forse pensate di essere i giudici, un giorno vi giudicheranno. Vi stiamo aspettando al varco" [βββ]. Vi fu un attimo di silenzio prima che ci rendessimo conto che aveva finito. La prima ed unica domanda venne da un uomo: "Può spiegarci esattamente in che consiste il situazionismo?". Wyckaert gli diede un'occhiata severa. Guy Debord si alzò e disse in francese "Non siamo qui per rispondere a domande da coglioni!", quindi lui e gli altri situazionisti se ne andarono.

All'epoca *Spur* era la sezione più attiva dell'IS: tra l'agosto 1960 e il gennaio 1962 pubblicò sette numeri della rivista, il quinto dei quali (giugno 1961) era un numero di soli testi sull'urbanismo unitario, con ripubblicazione di scritti dell'Internazionale Lettrista.

La frattura tra la componente "culturale" e quella "politica" dell'IS si allargò con le dimissioni di Jorn nell'aprile 1961, che furono compensate dall'adesione al movimento di Raoul Vaneigem (nato a Lessines dans l'Hainaut, 1934). La differenza d'opinioni giunse a dimensioni esplosive al quinto congresso dell'IS a Goteborg, in Svezia, dal 28 al 30 agosto 1961. Il rapporto di Vaneigem dimostrò l'intransigenza della fazione "politica":

Non si tratta di elaborare lo spettacolo del rifiuto, ma di rifiutare lo spettacolo. Perché la loro elaborazione sia *artistica* nel nuovo e autentico senso definito dall'IS, gli elementi di distruzione dello spettacolo devono per l'appunto cessare di essere opere d'arte. Non esiste *situazionismo*, né opera d'arte situazionista, né tantomeno situazionista spettacolare...La nostra posizione è quella di combattenti tra due mondi - uno che non riconosciamo, e un altro che ancora non esiste.

Kunzelmann espresse immediatamente "un forte scetticismo" riguardo alle forze che l'IS avrebbe potuto "riunire per agire al livello prefigurato da Vaneigem" (IS n.7, Parigi 1962). Prem ripeté la posizione di *Spur* sulle tattiche *rivoluzionarie* - ripetendo più o meno ciò che i tedeschi avevano detto al quarto congresso dell'IS. Benché si parlasse molto di scontento e di rivolta, *Spur* fece notare che "moltissime persone sono ancora principalmente interessate al comfort e alle comodità". Quindi la terza seduta del quinto congresso finì in tumulto, con grida come "la vostra teoria vi tornerà dritta in faccia!" provenienti da una parte e "Ruffiani della cultura!" dall'altra.

Il congresso decise di far entrare Kotanyi e de Jong nella redazione della rivista *Spur*, il cui sesto numero uscì nel novembre 1961 con la loro consulenza. Ma nel gennaio '62 Kunzelmann, Prem, Sturm, Zimmer, Eisch, Nele, Fischer e Stadler fecero uscire il numero 7 senza informare i due extra-redattori. La conseguenza fu la loro espulsione dall'IS, un mese più tardi. Contemporaneamente il gruppo *Spur* subì diverse intimidazioni da parte della polizia e processi per immoralità, pornografia, blasfemia e incitamento alla sommossa. In uno di questi venne comminata a Uwe Lausen una pena di tre settimane di galera, mentre altri membri di *Spur* pagarono delle multe ed ebbero le pene sospese.

Dopo l'espulsione, *Spur* continuò ad esistere come gruppo, e più tardi ebbe a che fare con la 2a Internazionale Situazionista. Questo nuovo gruppo venne fondato nel marzo '62 quando Nash, Elde, de Jong, Lindell, Larsson e Strid ruppero con la fazione imperniata su Bernstein, Debord e Vaneigem, e immediatamente annunciarono la formazione della 2a Internazionale, centrata sulla *Drakabygget* (la Bauhaus situazionista), una fattoria nella Svezia settentrionale. L'altra componente rispose "espellendo" i "Nashisti", un termine adottato al sesto congresso dell'"IS" ad Anversa (dal 12 al 16 novembre 1962).

Nash descrisse le teorie della 2a Internazionale in "Who Are The Situationists?" (sul *Times Literary Supplement*, Londra, 14/9/64):

Il punto di partenza è la scristianizzazione della filosofia delle situazioni di Kierkegaard. Essa dev'essere combinata con le dottrine economiche britanniche, con la dialettica tedesca e coi programmi francesi di azione sociale. Ciò implica una profonda revisione della dottrina marxiana ed una rivoluzione completa che basi il suo sviluppo sulla nozione scandinava di cultura. A tale nuova ideologia e teoria filosofica abbiamo dato il nome di Sitologia. Essa si fonda sui principii della democrazia sociale nella misura in cui abolisce ogni forma di artificiale privilegio.

Dalla Svezia, Nash produsse opuscoli, fece uscire la rivista *Drakabygget* (dal nome della sua fattoria) ed organizzò una propaganda che includeva mostre e manifestazioni. Tra i colpi pubblicitari orchestrati dalla Bauhaus Situazionista vi furono la scrittura di slogans "Co-ritus" sui muri di Copenaghen e la decapitazione di una statua nel porto della stessa città [5].

Jorn, anche se sulla stampa si dissociò dai graffitisti, mantenne rapporti amichevoli coi membri di entrambe le "internazionali" concorrenti. Entrambi i gruppi dipendevano finanziariamente da lui, quindi la sua collusione con quelli che ciascuna delle due parti considerava "nemici" era, se non accettata, ignorata. Non era proprio il caso che Debord e la Bernstein mantenessero la loro abituale rigidità settaria ed epuratrice... Senza l'aiuto di Jorn, senza i suoi soldi e i suoi regali, né *Situationist Times* di de Jong né la rivale *Internationale Situationniste* avrebbero potuto essere pubblicate. Dopo la morte di Jorn per un tumore nel 1973, Debord lo definì "l'eretico perenne di un movimento che non può ammettere ortodossia" (frase citata in: Jean-Clarence Lambert, *COBRA*, Sotherby Publications, 1983, come citazione da *Le jardin d'Albisola*, Torino 1974).

1. Nella sua introduzione al libro di Jean Barrot *Critique Of The Situationist International* (Red Eye 1, Berkeley 1979 - ristampato col titolo *What Is Situationism?*, Unpopular Books, Londra 1987), il traduttore L.M. descrive lucidissimamente *Socialisme ou Barbarie*:

"*Socialisme ou Barbarie* era una rivista fondata da un piccolo gruppo di militanti che ruppero col trotskismo ufficiale poco dopo la seconda guerra mondiale. Erano molte le concause di tale rottura. Prima di tutto, la crisi economica post-bellica, e la guerra stessa, non avevano causato lo sconvolgimento rivoluzionario previsto da Trotsky. C'era poi la situazione dell'Unione Sovietica, dove la burocrazia era sopravvissuta e si era consolidata senza che il paese si riconvertisse al capitalismo privato. Anche questo smentiva le previsioni di Trotsky, com'era il caso dell'estendersi dei regimi burocratici alla sovietica in tutta l'Europa dell'est. Infine, vi erano le miserevoli vicissitudini interne alla cosiddetta "Quarta Internazionale", che ormai consisteva a sua volta in una mini-burocrazia, lacerata da rivalità settarie e profondamente repressiva.

Da quest'esperienza pratica e teorica, SoB iniziò a mettere seriamente in discussione il "marxismo" - vale a dire l'ideologia veicolata dalle opere di Kautsky, Lenin e Trotsky, resa caricaturale dagli scritti di Stalin e dei suoi sgherri, la cui origine va parzialmente ricercata nelle ultime opere di Engels. Da questa messa in discussione il principale teorico di SoB, Cornelius Castoriadis (che si firmava dapprima con lo pseudonimo di Pierre Chaulieu, e più tardi di Paul Cardan) trasse le seguenti conclusioni generali:

- (i) l'Unione Sovietica va considerata una forma di società basata sullo sfruttamento, da definirsi "a capitalismo burocratico" o "a capitalismo di stato";
- (ii) in ciò, l'Unione Sovietica era solo una versione più completa di un processo comune all'intero capitalismo, quello di burocratizzazione;
- (iii) la contraddizione tra possessori e spossessati stava per essere sostituita da quella tra comandanti e comandati, e la stessa borghesia privata si stava evolvendo, con un processo di concentrazione e di accentramento del capitale, in una classe burocratica;
- (iv) la fase avanzata raggiunta da questo processo in Unione Sovietica era in gran parte il risultato della concezione bolscevica-leninista del Partito, che in nome dei lavoratori sottrae alla borghesia il potere statale e quindi si evolve in una nuova classe dominante;

(v) a livello globale, il capitalismo aveva superato le proprie contraddizioni economiche basate sulla caduta tendenziale del saggio di profitto, quindi i contrasti tra comandanti e comandati era divenuti la molla principale della rivoluzione, poiché i lavoratori sarebbero stati spinti alla rivolta e a conquistare l'autogestione dall'intollerabile tedio delle loro impotenti vite, e non dalla privazione materiale."

2. L'autore ha intervistato Ralph Rumney nella sua casa di Putney (South West London) nell'autunno 1987.

3. Cfr. il capitolo sull'IS in: Guy Atkins, *Asger Jorn - The Crucial Years* (Lund Humpheries, 1977). Atkins ha approfondito il tema dei finanziamenti all'IS nel 1987, in una lettera all'autore. Anche Rumney ha fornito molte informazioni sull'argomento.

4. Anche se, come vedremo più avanti, c'è una vera divergenza di opinioni sullo status della cultura, c'è anche un problema di utilizzo della parola "arte". L'esplicita e consapevole pratica collettiva per la costruzione di "prodotti culturali" (non trovo un termine migliore) davvero non si adatta alla definizione di "arte" - perlomeno se si usa il termine per definire la cultura alta della classe al potere nelle società capitalistiche.

5. Questo tipo di "intervento" è stato recentemente riadottato a Bologna, dove Luther Blissett ha gravemente mutilato una statua di Henry Moore (Cfr. la sezione "Centri sociali" in: L. Blissett, *Totò, Peppino e la guerra psichica* (AAA Edizioni, 1996). [N.d.T.]

CAPITOLO 7

DELLA MISERIA TEORICA DEGLI SPECTO-SITUAZIONISTI E DELLO STATUS LEGITTIMO DELLA 2a INTERNAZIONALE

L'idea di eurocentrismo va ulteriormente rifinita se vogliamo capire perché in Gran Bretagna, Francia e Nordamerica l'Internazionale Specto-Situazionista guidata da Bernstein, Debord e Vaneigem è più conosciuta della 2a Internazionale Situazionista di de Jong e Nash. Non solo l'Europa si è sempre considerata il centro del mondo, ma le tre suddette nazioni più la Germania tendono a considerarsi il centro del centro. Così, quando l'IS si divise in due, da un punto di vista francese o anglo-americano gli specto-situazionisti con base a Parigi furono considerati la vera IS, mentre la 2a Internazionale sita in Scandinavia poté essere sminuita in quanto "estranea all'IS; certo più accessibile, ma molto meno intelligente" (IS n.8, Parigi 1963).

Gli specto-situazionisti dichiararono su "Internationale Situationniste" n.8 che la nuova "Bauhaus" svedese di Nash aveva messo assieme "due o tre ex-situazionisti scandinavi più una massa di sconosciuti". L'inferenza è ovvia, quelle persone erano ex-situazionisti, e gli specto-situazionisti erano i soli titolari del nome. Ciò è tipico della disonestà che gli spectosituazionisti avevano ereditato dall'IL. A parte la deliberata falsificazione, le sole altre spiegazioni di questa frase sarebbe l'incapacità di contare, o la smemoratezza - entrambe altamente improbabili. L'elenco degli ex-compagni della coppia Bernstein-Debord che presero parte alle attività della Situationist Bauhaus o alla rivista della 2aIS "Situationist Times" include Nash, Elde, de Jong, Lindell, Larsson, Strid, Kunzelmann, Prem, Sturm, Zimmer, Eisch, Nele, Fisher, Stadler, Jorn e Simondo. Dal momento che il numero medio di membri dell'IS prima della scissione si aggirava intorno a 10-15, la rivendicazione del nome da parte della 2aIS ha molto più peso di quella degli specto-situazionisti.

La principale differenza tra gli specto-situazionisti e la 2aIS sta nella questione dell'*arte*. Gli specto-situazionisti volevano "realizzare e sopprimere" l'*arte* - questo desiderio viene riaffermato più volte nella loro pubblicistica. Il seguente esempio, ad opera di Martin, Strijbosch, Vaneigem e Vienet, è tratto da "Internationale Situationniste" n.9 (Parigi, 1964):

Si tratta ora di *realizzare* l'arte, di costruire effettivamente, a tutti i livelli della vita, ciò che in precedenza non ha potuto essere altro che illusione o rimembranza artistica, sognati e conservati unilateralmente. Non si può realizzare l'arte se *non sopprimendola*. Tuttavia, obiettare opporsi allo stato presente della società, che sopprime l'arte rimpiazzandola con l'automatismo di uno spettacolo ancor più gerarchico e passivo, che non si potrà realmente sopprimere l'arte se *non realizzandola*.

La 2a Internazionale, come gli specto-situazionisti, non riuscì a fare una corretta distinzione tra i concetti di arte e di cultura (es. Asger Jorn, "Mind and Sense", in "Situationist Times" n.5, Parigi 1964). Ma da un identico errore le due internazionali trassero conclusioni molto diverse sul "che fare".

Gli specto-situazionisti - sempre molto attenti alla loro immagine pubblica - erano fieri di definire la loro *teoria* materialista; ma con una trattazione materialista dell'arte possiamo dimostrare che le ambizioni e gli atteggiamenti degli specto-situazionisti erano in realtà idealistici.

Roger L. Taylor nel suo libro *Art, An Enemy Of The People* (Harvester Press, Sussex 1978) dimostra che l'arte è stata ben poche volte analizzata materialisticamente, e lo fa esaminando l'arte in quanto pratica sociale e paragonando la conseguente descrizione materialista alle analisi marxiste sull'argomento. Egli inizia mettendo in evidenza che l'arte, come categoria, dev'essere distinta dalla musica, dalla pittura, dalla scrittura etc. L'uso corrente del termine 'arte' la tratta come una sotto-categoria di queste discipline, che le differenzia al loro interno sulla base di *valori percepiti*. Così, la musica di Mozart è considerata arte, quella di Slaughter and the Dogs invece no. Quest'uso del termine 'arte', che pone distinzioni tra diverse musiche, diverse letterature, etc., è nato nel diciassettesimo secolo contemporaneamente al concetto di 'scienza'. Prima di allora, il termine 'artista' era impiegato per descrivere i cuochi, i calzolari, gli studenti delle arti liberali etc.

Quando nacque l'accezione moderna del termine, si trattò di un tentativo da parte dell'aristocrazia di mantenere i suoi valori di classe come oggetti di una "reverenza irrazionale". L'arte venne dunque equiparata alla *verità*, e questa verità era la visione del mondo aristocratica, una visione che sarebbe stata presto rovesciata dalla sorgente classe borghese. Come classe rivoluzionaria, la borghesia desiderava assimilare lo stile di vita dell'aristocrazia in declino. Ma, poiché le azioni della borghesia avevano perlopiù lo scopo di abolire i precedenti stili di vita, quando essa si appropriò del concetto di arte contemporaneamente lo trasformò. La bellezza smise più o meno di essere equiparata alla verità, e venne messa in relazione ai gusti individuali. Mentre l'arte si sviluppava, "l'insistenza sulla forma e la conoscenza della forma" e l'"individualismo" (fondamentalmente romanticismo), diedero autorità al concetto di arte come "particolare ed evolutiva mentalità della nuova classe dominante".

Quindi, lungi dall'aver una validità universale, l'arte è un processo che ha luogo nella società borghese e conduce ad un'"irrazionale reverenza nei confronti di attività adatte ai bisogni borghesi". Questo processo pone "l'oggettiva superiorità delle cose definite arte e, di conseguenza, la superiorità dello stile di vita che le celebra, e il gruppo sociale che vi ha a che vedere". Tutto questo si condensa nell'affermazione che la società borghese, e l'eponima classe dominante, "è in qualche modo collegata ad una superiore forma di conoscenza". Da ciò possiamo dedurre che l'arte continuerà ad esistere come specializzazione finché non verrà abolito il capitalismo stesso. Questa è una conclusione molto diversa da quella a cui approdarono gli specto-situazionisti. Su "Internationale Situationniste" n.10, Khayati afferma:

Dada ha realizzato tutte le possibilità del *dire*, e chiuso per sempre la porta dell'arte come specializzazione... la realizzazione dell'arte, la poesia (nell'accezione situazionista) significa che non è possibile realizzarsi in un'"opera", ma, al contrario, realizzarsi *tout court*.

Se l'arte, da un punto di vista materialistico, è un processo che ha luogo nella società borghese, non si può porre la questione di una sua *realizzazione*. Una simile idea è

mistica, poiché implica non solo che l'arte abbia una sua essenza, ma che come categoria sia autonoma dalle strutture sociali. Intraprenderne la *realizzazione* e *soppressione* è un tentativo di *salvare* questa mentalità proprio nel momento in cui la categoria viene *abolita*. L'arte scompare dai musei solo per ricomparire *dappertutto*! Come per la pratica *autonoma* del *proletariato*, in realtà questo è il vecchio sogno borghese di una categoria che propagandi la coesione sociale.

Oltre alla questione dell'arte, a permetterci di distinguere gli specto-situazionisti dalla 2a Internazionale è il concetto di spettacolo, che ebbe la sua più compiuta *teorizzazione* nel libro di Guy Debord *La società dello spettacolo*, in cui, parafrasando Marx, Debord annuncia:

Tutta la vita delle società in cui regnano le moderne condizioni di produzione si presenta come un'immensa accumulazione di spettacoli. Tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione.

Da qui in avanti, Debord procede a descrivere lo *spettacolo* come un fenomeno ad un tempo generalizzato e localizzato. E descrivendolo in questo modo - offrendo una serie di descrizioni che si sovrappongono ma non si accordano tra loro -, non è in grado di giungere ad una nozione uniforme del concetto. Debord valuta soltanto i suoi diversi movimenti, senza dare le prove di una qualunque relazione tra di essi. [2]

La concezione specto-situazionista della società capitalistica e di quella comunista è altrettanto mistica. Debord dichiara che "lo spettacolo non è un insieme di immagini, ma un rapporto sociale fra persone, mediato da immagini", come se le relazioni umane non fossero sempre state basate sulle impressioni sensoriali (che, per quanto riguarda la vista, sono sempre state...immagini). Nel suo *Traité du savoir vivre à l'usage des jeunes generations* (Gallimard, Parigi 1967), Raoul Vaneigem descrive la società comunista come un mondo di "signori senza schiavi", mentre in realtà sarà una società in cui le metafore del dominio di classe non avranno più significato.

Anziché tentare di sviluppare teorie *rigorose*, e andare incontro a miserevoli fallimenti, la 2a Internazionale portò avanti una linea più aperta. Su "Situationist Times" de Jong assemblava fotografie, grafici e strani testi scritti su un argomento specifico (ad esempio i labirinti sul n.4, Parigi 1963) e lasciava ai lettori il compito di trarre delle conclusioni. Per molti versi i numeri di "Situationist Times" ricordano le coeve pubblicazioni di Fluxus: entrambe costituivano un approccio non-artistico ad un'attività che solo in senso molto lato potrebbe essere definito *artistica*.

Dunque, mentre gli specto-situazionisti erano due volte ideologici nel loro asserire dogmaticamente che le loro *speculazioni* erano *teoria*, la 2a Internazionale - a cui non dispiaceva descrivere il proprio pensiero come un'ideologia - si dimostrò più aperta nel suo approccio alla *ricerca filosofica*.

1. La fazione che io chiamo "Internazionale specto-Situazionista" si riferiva a sé stessa semplicemente come all'"Internazionale Situazionista". Ma poiché entrambe le fazioni rivendicavano quest'ultimo nome - il gruppo *nashista* ebbe almeno la decenza di anteporvi "seconda" -, ho usato il prefisso "specto" per distinguere la fazione debordiana dall'*IS originaria*, che esisteva prima della scissione del '62. "Specto" si riferisce alla *teoria* dello "spettacolo", in cui credevano i debordiani.

2. Per una trattazione più approfondita di questa tematica, cfr. David Jacobs & Christopher Winks, *AT DUSK - The Situationist Movement In Historical Perspective* (Perspectives, Berkeley 1975). Cfr. anche il saggio di Mark Shipway *Situationism*, in: Rubel & Crump (a cura di), *Non-Market Socialism in the Nineteenth and Twentieth Centuries* (MacMillan, Basingstoke & London 1987), che spiega in maniera meno "teorica" come la specto-IS ripropose in una "teoria" universale, al di là delle distinzioni nazionali e di classe, alcune tendenze tipiche di un particolare strato della società francese.

CAPITOLO 8 DECLINO E CADUTA DELLA CRITICA SPECTO-SITUAZIONISTA

Nei primi anni sessanta entrambe le internazionali situazioniste erano largamente sconosciute al di fuori di marginali gruppi di artisti, studenti ed attivisti politici. Entrambe le IS riuscirono ad acquisire un pò di notorietà grazie all'uso dello scandalo. Lo specto-situazionista Jeppesen Victor Martin fu il più abile nel ricorso a questa tattica. Dopo che diversi suoi colpi furono riportati sulla stampa, subì un processo per aver prodotto un fumetto in occasione del matrimonio della regina di Danimarca: Christine Keeler dichiarava in un balloon che era meglio essere una prostituta che sposare un fascista.

Quando alcuni *fans* della rivista "Internationale Situationniste" presero il controllo dell'unione degli studenti dell'Università di Strasburgo, gli specto-situazionisti colsero l'occasione per un *intervento* con la massima pubblicità. Nel testo "I nostri fini e i nostri metodi nello scandalo di Strasburgo" ("Internationale Situationniste" n.11 , Parigi, ottobre 1967) [BBB], gli specto-situazionisti affermano di avere inizialmente consigliato agli studenti di scrivere una critica dell'università e della società in genere, e poi pubblicarla coi fondi dell'unione degli studenti. Alla fine, il testo fu scritto da un **[card carrying]** spectosituazionista, Mustapha Khayati - con alcune *correzioni* da parte della gerarchia organizzativa di Parigi. Furono stampate diecimila copie di *Della miseria nell'ambiente studentesco, considerata nei suoi aspetti economico, politico, psicologico, sessuali e specialmente intellettuale, e di alcuni mezzi per porvi rimedio* (Strasburgo, 1966), e molte furono distribuite all'inaugurazione ufficiale dell'anno accademico, nel novembre 1966. Poco dopo, l'unione degli studenti venne sciolta per iniziativa della magistratura e gli specto-situazionisti acquisirono una notorietà internazionale. La sentenza del giudice del processo è oggi persino più conosciuta del testo medesimo:

Gli imputati non hanno mai negato l'accusa di aver abusato dei fondi dell'unione degli studenti. Anzi, essi ammettono apertamente di aver fatto pagare all'unione circa 5000 franchi per la stampa e la distribuzione di 10.000 opuscoli, per tacere delle spese per altra pubblicistica ispirata a "Internationale Situationniste". Queste pubblicazioni esprimono idee e aspirazioni che, per usare un'espressione eufemistica, non hanno nulla a che vedere coi compiti di un'unione degli studenti. Basta infatti leggere queste pubblicazioni di cui gli accusati sono gli autori, per constatare che questi cinque studenti, appena usciti dall'adolescenza, senza alcuna esperienza, col cervello ingombro di teorie filosofiche, sociali, politiche ed economiche maldigerite, non sapendo come dissipare la loro squallida noia quotidiana, emettono la vana, arrogante e derisoria pretesa di esprimere giudizi definitivi e bassamente ingiuriosi sui loro colleghi, i loro docenti, Dio, le religioni, il clero, i governi e i sistemi politici del mondo intero. Poi spingendo ogni morale e ogni ostacolo legale, arrivano cinicamente fino ad incoraggiare il furto, la distruzione degli studi, la soppressione del lavoro, la sovversione totale, e la rivoluzione proletaria mondiale senza possibilità di ritorno per "godere senza ostacoli". In virtù del loro temperamento sostanzialmente anarchico, queste teorie e questa propaganda sono assolutamente pericolose. La loro grande diffusione negli ambienti studenteschi e nel grande pubblico, per mezzo della stampa locale, nazionale ed estera, è una minaccia alla moralità, agli studi, alla reputazione e dunque al futuro stesso degli studenti dell'Università di Strasburgo.

La reazione del giudice fece godere i lumpen-intellettuali di tutto il mondo, e molte delle successive ristampe inclusero questo estratto della sentenza. Secondo Ken Knabb (*Situationist Anthology*, Bureau of Public Secrets, Berkeley 1981)

Della miseria nell'ambiente studentesco è in effetti il testo situazionista più diffuso. E' stato tradotto in cinese, danese, olandese, inglese, tedesco, greco, italiano, giapponese, portoghese, spagnolo e svedese, e la sua tiratura complessiva si aggira intorno al mezzo milione di copie.

Il testo inizia con una critica degli studenti, "l'essere più universalmente disprezzato in Francia", e prosegue dichiarando che vi sono solo due futuri possibili per i delinquenti, "il risveglio della coscienza rivoluzionaria o la cieca obbedienza nelle fabbriche". A ciò segue una *critica* dei provos olandesi, con ingiurie rivolte personalmente a Constant: il testo tace convenientemente sulla sua passata militanza nell'IS. Khayati proclama che "la base ribelle dei Provos può accedere alla critica rivoluzionaria soltanto se incomincia a rivoltarsi contro i suoi capi".

E' presumibilmente un processo idealistico di induzione a permettere a Khayati di scrivere che "ribellandosi contro i propri studi, gli studenti americani hanno con questo stesso atto messo in questione la società che di tali studi ha bisogno". Questa rivolta (a Berkeley e altrove) "si è subito affermata come rivolta contro tutto il sistema sociale basato sulla gerarchia e sulla dittatura dell'economia e dello Stato". Ciò avrebbe senz'altro stupito la maggior parte di coloro che avevano preso parte agli scontri, ma dato che ad essi mancava quasi sicuramente la *chiarezza teorica* dell'analisi specto-situazionista, Khayati si sentiva libero di affermarlo comunque.

Analogamente, le lotte nell'Europa dell'est (Berlino Est 1953, Budapest 1956 etc.) sono senza illusioni, ed i protagonisti - anche se sono i primi a non rendersene conto - sono in perfetta sintonia con le tesi specto-situazioniste. In Inghilterra, i giovani del movimento anti-atomico non hanno prospettive radicali, ma a ciò si può rimediare collegandoli al movimento degli shop stewards! Secondo Khayati, la già avvenuta fusione tra gioventù studentesca e lavoratori radicalizzati dimostra come ciò va fatto. Viene da chiedersi dove mai la maggioranza dei giovani, che almeno in Inghilterra non godeva dei "privilegi" di un'istruzione superiore, fosse ritenuta adatta allo scopo. Khayati sorvolava su tali questioni perché il suo testo - a dispetto degli insulti iniziali - aveva lo scopo di reclutare studenti come quadri del movimento specto-situazionista, e lanciare un vero attacco ai privilegi degli studenti avrebbe pregiudicato tale arruolamento [1].

E' proprio perché la stantia ideologia di Khayati si rivolge agli studenti che egli presenta le sue idee come una serie di logori paradossi:

La prima grande "disfatta" del potere proletario, la Comune di Parigi, è in realtà la sua prima grande vittoria, perché per la prima volta il proletariato vi ha affermato la sua capacità storica di dirigere autonomamente e *liberamente* tutti gli aspetti della vita sociale. La sua prima grande "vittoria", la rivoluzione bolscevica, non è in definitiva che la sua sconfitta più carica di conseguenze...I risultati della controrivoluzione russa sono stati: all'interno la costituzione e lo sviluppo di un nuovo modo di sfruttamento, il *capitalismo burocratico di Stato* e all'esterno la moltiplicazione delle sezioni dell'Internazionale detta comunista, succursali destinate a difenderlo e a diffondere il suo modello...Una stessa configurazione sociale, solo apparentemente diversa, si è impadronita del mondo, e i principi del *vecchio mondo* continuano a governare il nostro *mondo moderno*. I morti ossessionano ancora il cervello dei vivi... non ci può essere rivoluzione fuori dal moderno, né pensiero moderno fuori dalla critica rivoluzionaria che è da reinventare...Come esattamente ha visto Lukacs [...], l'organizzazione rivoluzionaria è la mediazione necessaria tra la teoria e la pratica, tra l'uomo e la storia, tra la massa dei lavoratori e il proletariato *costituito in classe*... In definitiva, tutto dipende dal modo in cui il movimento rivoluzionario risolverà la questione organizzativa...la critica dell'ideologia dev'essere in ultima analisi il problema centrale dell'organizzazione rivoluzionaria.

Lo stile di Khayati è pomposamente accademico, e fa venire alla mente quegli imbecilloidi professori di filosofia che danno il benvenuto ai loro studenti con la speranza che alla fine del corso ne sapranno meno di prima. Senza dubbio i paradossi di Khayati suonavano familiari e rassicuranti ai suoi lettori studenti.

Come tutti i testi specto-situazionisti, Della miseria nell'ambiente studentesco si basa su concetti che, non appena li si sottopone all'analisi, si rivelano incoerenti. Concludendo, Khayati parla di "realizzazione effettiva dei desideri reali". Il lettore *critico* non inferisce da ciò un'intenzionale distinzione dalla "non-realizzazione dei falsi

desideri". Solo il semianalfabeta schernirebbe il disgraziato *teorico*; i riferimenti di Khayati alla *concretezza* hanno una funzione *reale*: servono a nascondere il fatto che la sua teoria è nulla più che un'astrazione.

Il polverone sollevato da *Della miseria nell'ambiente studentesco* segnò il culmine della notorietà dell'IS. Un anno e mezzo dopo, durante le occupazioni del maggio '68, gli specto-situazionisti credettero di vedere la *rivoluzione* che avevano *predetto*. Purtroppo non fu così, e la rapida dissoluzione del gruppo, iniziata con le dimissioni di Michèle Bernstein nel dicembre 1967, subì un'ulteriore accelerazione. Gli specto-situazionisti dichiararono di aver avuto un ruolo determinante negli eventi di maggio, opinione non condivisa da alcuni *osservatori* imparziali [2]. Durante il maggio la specto-IS e i suoi supporters formarono il Comitato per il mantenimento delle occupazioni, un raggruppamento di circa 40 persone [3]. Se si considera che milioni di lavoratori e studenti presero parte al movimento, ad un gruppo sì minuscolo non si può attribuire tanta importanza... Poiché la realtà non era riuscita ad adeguarsi alle pretese degli specto-situazionisti, quasi tutti i 18 membri del movimento si dimisero dall'*Internazionale*. La maggior parte dei sopravvissuti alle epurazioni. Infine, quando erano rimasti solo tre membri, Debord e Sanguinetti proclamarono la loro *vittoria* sulla Storia in *La véritable scission dans l'Internationale* (Champ Libre, Parigi 1972) [4]. Ivi dichiararono che la specto-IS stava per rinascere dappertutto. Non avvenne niente del genere. Ad ogni modo, la recessione degli anni settanta dimostrò che le "analisi" specto-situazioniste - basate sulla convinzione che il capitalismo avesse superato le sue contraddizioni economiche - erano sbagliate.

1. Una *genuina* critica del movimento studentesco fu lasciata ai proletari. Ad esempio, durante la manifestazione di solidarietà al Vietnam in Grosvenor Square, Londra 1968, una falange di fanatici skins, tifosi del Millwall Football Club, scandirono "Students, Students, Ha Ha Ha" in risposta agli slogan "Ho, Ho, Ho Chi Mihn" che si alzavano dalle disorganizzate fila dei *radicali* della Nuova Sinistra.

2. Era nell'interesse della destra sopravvalutare il ruolo dell'IS nel movimento delle occupazioni. Era pane per i denti dei politici conservatori, che imputavano di quegli eventi un gruppuscolo di "fanatici" che avevano *portato fuori strada la maggioranza della popolazione*. Simili distorsioni della realtà dei fatti erano strillate da De Gaulle in giù.

3. In *The Penguin Book of Political Comics* (Penguin, Harmondsworth 1982), Steef Davidson definisce il Comitato per il mantenimento delle occupazioni "un gruppo di 40-50 situazionisti ed 'enragés' che si erano separati dal M22M (Movimento 22 Marzo)". René Vienet nel suo libro "Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations" (Ed. Gallimard, Parigi 1969) scrive: "All'incirca 40 persone formarono la base permanente del CMDO e ad essi si unirono per un pò altri rivoluzionari e scioperanti di diverse fabbriche, dalla provincia o dall'estero. Il CMDO fu più o meno costantemente composto da circa 10 situazionisti ed enragés (tra di essi vi erano Debord, Khayati, Riesel e Vaneigem) e da altrettanti lavoratori, da studenti del liceo o 'studenti', e da altri consiliaristi senza funzioni specifiche".

4. Un'analisi critica di questo testo è contenuta nel pamphlet necrofilo di Luther Blissett *Guy Debord Is Really Dead: the major failures of the Situationist International considered in their historical, cultural, psychological, sexual and especially political aspects, appended with the modest proposal that we cease allowing the traditions of the dead generations to dominate the lives of the living* (Sabotage Editions, Londra 1995). Una parziale traduzione in italiano è uscita nello stesso anno col titolo *Guy Debord è morto davvero* (Crash edizioni, Feltrè 1995). [N.d.T.]

CAPITOLO 9 LE ORIGINI DI FLUXUS E LA FASE "EROICA" DEL MOVIMENTO

Nell'estate del 1958 John Cage (nato a Los Angeles nel 1912) iniziò a tenere un corso di composizione musicale alla New School For Social Research di New York. Questo corso radunò, come allievi o come conferenzieri, un insieme di personaggi che si sarebbero rivelati determinanti per lo sviluppo di ciò che si sarebbe chiamato Fluxus. Oltre a Cage, tra i presenti vi erano George Brecht (nato ad Halfway, Oregon, nel 1925), Jackson Mac Low (nato a Chicago nel 1922), Dick Higgins (nato nel 1938), Allan Kaprow e Toshi Ichijanagi (il primo marito di Yoko Ono).

Un paio d'anni più tardi, George Maciunas (nato a Kaunas, Lituania, nel 1931) seguì un corso di musica elettronica tenuto nella stessa scuola da Richard Maxfield. Al corso partecipò anche La Monte Young, che nello stesso periodo stava organizzando una serie di performances e concerti nello studio di Yoko Ono, a New York (dal dicembre 1960 al giugno 1961), con la partecipazione di molti futuri esponenti di Fluxus. Nel frattempo, Maciunas tenne una serie di tre conferenze dal titolo "Musica Antiqua et Nova" nella sua AG Gallery, tra il marzo e il giugno 1961. Sul biglietto d'invito era stampato il messaggio "Date un contributo di 3 dollari per la pubblicazione della rivista Fluxus". Si tratta della prima comparsa del nome.

Qualche tempo prima, il poeta Chester Anderson aveva chiesto a La Monte Young di curare un numero di *Beatitude East*. Anderson non si fece più vedere, e diversi documenti che sarebbero dovuti comparire su "Beatitude East" sparirono con lui. Quando alla fine ricomparvero, Young - coadiuvato da Jackson Mac Low - iniziò a raccogliere e selezionare materiali che illustrassero le nuove tendenze della composizione poetica e musicale. Oltre alle opere di quanti si erano conosciuti alla New School For Social Research (tra quanti non ho ancora menzionato vi erano Henry Flynt e Ray Johnson), raccolsero i lavori di compositori residenti in Europa (come Nam June Paik, Dieter Rot ed Emmett Williams). Maciunas impaginò il tutto, e la raccolta venne re-intitolata *An Anthology*. L'assemblaggio fu terminato nell'ottobre 1961, ma a causa di ritardi e difficoltà finanziarie il libro potè essere pubblicato solo due anni dopo.

Nel frattempo, i debiti spinsero Maciunas ad accettare un lavoro di arte grafica per l'aviazione americana, così nel novembre '61 il governo lo spedì in Germania Ovest a fare il design delle scritte sugli aerei militari. Non solo il lavoro era pagato bene, ma permise anche a Maciunas di usare risorse governative per promuovere Fluxus. In particolare, abusò del servizio postale sovvenzionato, che abbattava il costo delle comunicazioni tra il personale militare e i loro *cari* allo scopo di tenere alto il morale della truppa. In Europa, Maciunas entrò in contatto con Nam June Paik (nato a Seul nel 1932, e già "famigerato" per aver tagliato la cravatta a John Cage). A sua volta Paik presentò Maciunas a svariati esponenti d'avanguardia residenti in Europa, tra i quali spiccava Wolf Vostell (nato a Leverkusen, Germania, nel 1932).

Maciunas stava ancora progettando la rivista *Fluxus*, e lavorava anche a una serie di concerti per promuoverla. Poiché credeva che l'avanguardia dovesse presentarsi al pubblico come un *fronte unito*, chiese a Paik di rinviare il suo evento "Neo-Dada in der Musik", e a Vostell di ritardare la pubblicazione della sua rivista *De-Coll/age* finché non fossero ultimati i piani per tutti gli eventi e le pubblicazioni di Fluxus. Paik e Vostell ignorarono la richiesta: "Neo-Dada in der Musik" si svolse a Dusseldorf nel giugno '62, e il primo numero di *De-Coll/age* uscì in coincidenza con quell'evento.

Maciunas aveva in programma un tour mondiale di concerti fluxus, da tenersi ogni mese in una diversa grande città. Il tour sarebbe dovuto cominciare a Berlino nel giugno '62 e terminare a New York nel dicembre '63, ma lo schema venne applicato solo molto parzialmente: il "Fluxus International Festival Of Very New Music" allo Horsaal des Stadtischen Museums di Wiesbaden (Germania Ovest), programmato inizialmente come quarto festival della serie, divenne la prima e la più ambiziosa di una serie di esibizioni che più tardi prese il nome di "Festum Fluxorum". Mentre organizzava l'evento di Wiesbaden, Maciunas si scazzò con molti di coloro che dovevano parteciparvi (soprattutto coi compositori dell'etichetta New Stylists); di conseguenza, quella e altre future manifestazioni di Fluxus furono principalmente

eventi di *action music* - "composizioni" a partitura verbale che non attirarono tanto l'attenzione dei critici musicali quanto quella di chi si interessava alla performance *art*. I "compositori" presenti a Wiesbaden (tra i quali Alison Knowles e suo marito l'*artista* Dick Higgins, Nam June Paik, Robert Filliou, Arthur Koepcke, Wolf Vostell, Emmett Williams, Thomas Schmit, Ben Patterson e George Maciunas) non eseguirono solo le proprie opere, ma anche pezzi di gente come Yoko Ono, John Cage, Jackson Mac Low, Robert Watts e La Monte Young. A volte gli spettatori divennero performers, come per "Ear Piece For Audience" di Terry Riley:

Il performer prende un oggetto qualsiasi, un pezzo di carta, cartone, plastica etc. e se lo mette sull'orecchio, poi produce il suono sfregandolo, graffiandolo, bucandolo o semplicemente passandolo sull'orecchio, può anche limitarsi a tenerlo lì, e usarlo come contrappunto a qualunque altra fonte sonora.

Questa e molte altre cose eseguite durante il festival erano contenute nell'allora inedita "Antologia", le cui bozze Maciunas aveva portato con sé in Europa.

Per via della "bizzarria" e della carica distruttiva di alcune performances - che comprendevano la distruzione di strumenti musicali, esercizi di rasatura e un tuffo in una vasca da bagno piena d'acqua - i media diedero all'evento uno spazio considerevole. Nel complesso, l'evento fece capire la differenza tra ciò che più tardi Maciunas avrebbe definito "flux-evento neo-haiku monomorfo" e lo "happening neo-barocco mixed-media", vale a dire che sebbene le performances di Fluxus fossero intermediali - nel senso che mettevano in collegamento varie discipline come la musica e le arti visive - ogni "composizione" si concentrava su un singolo *evento* isolato da qualunque altra azione, ed era presentato come un iconoclastico scrutare nella stessa *natura* della "realtà". Così nel flux-lavoro l'accento cadeva sulla semplicità strutturale, e i suoi protagonisti lo collocavano nella tradizione dell'"evento naturale", Marcel Duchamp, scherzi, gags, Dada, John Cage e il funzionalismo della Bauhaus. Le partiture su cui si basavano le performances erano invariabilmente brevi, anche se la durata dell'esecuzione era spesso indefinita. Ad esempio, "In Memoriam To Adriano Olivetti" di Maciunas:

Ogni performer sceglie un numero da un rotolo usato di carta da calcolatrice. Il performer si esibisce ogni volta che il suo numero compare in una riga. Ogni riga indica un battito di metronomo. Possibili azioni da fare ad ogni apparizione del numero:

- 1) togliersi o mettersi la bombetta.
- 2) fare suoni con bocca, labbra, lingua.
- 3) aprire e chiudere ombrelli etc.

In teoria, usando questi copioni chiunque poteva eseguire opere Fluxus senza bisogno di esperienza, competenza o preparazione [1]. Celebre l'esempio di "Disappearing Music For Face" di Chielo Shiomi:

Passare gradualmente dal sorriso al non-sorriso.

Maciunas non poté presenziare al "Festival Of Misfits" di Londra (Gallery One e ICA, dal 23 ottobre all'8 novembre 1962) e alcuni *critici* sono per non contarlo tra gli eventi Fluxus "ufficiali". Vi presero parte Arthur Koepcke, Gustav Metzger, Robin Page, Ben Patterson, Daniel Spoerri, Ben Vautier ed Emmett Williams. Ben Vautier (nato a Napoli nel 1935) visse nella vetrina della Gallery One per quasi tutto il festival. Molti considerarono il "Guitar Piece" di Robin Page il clou della serata di *action music* svoltasi all'ICA. Victor Musgrave descrive la performance in *The Unknown Art Movement* (Art and Artists, ottobre 1972):

Portando uno scintillante casco argentato e tenendo la chitarra pronta a suonare, Robin attese qualche istante poi la scagliò sul palco e la spedì a calci tra gli spettatori, poi lungo il corridoio e giù dai gradini in Dover Street. L'effetto fu drammatico, gli

spettatori si alzarono e lo seguirono mentre correva intorno all'isolato scaldando freneticamente la chitarra che andava in pezzi. Il cielo notturno era fosco, squarciato da lampi; fu lo stesso giorno in cui il mondo si fermò in trepidante attesa al culmine dello scontro Kennedy-Krusciov su Cuba.

Il "Festival Of Misfits" fu seguito da concerti a Copenaghen (novembre '62), Parigi (dicembre '62), Dusseldorf (febbraio '63), Amsterdam (giugno '63), L'Aia (giugno '63) e Nizza (Agosto '63). Fu all'evento di Dusseldorf che Joseph Beuys (nato a Cleve, in Germania, nel 1921) ebbe per la prima volta a che fare col *movimento*. Dopo il "Fluxus Festival Of Total Art" organizzato da Ben Vautier, Maciunas tornò a New York, dove si dedicò a produzioni editoriali anziché all'organizzazione di concerti e altre performances.

Il primo periodo di attività di Fluxus coincise con una spaccatura nel movimento, causata dalla proposta di sabotare le iniziative culturali *alte* o importunare i pendolari del ceto medio mentre andavano o tornavano dal lavoro. Sul n.6 della "Fluxus News-Policy Letter", datato 6/4/1963, Maciunas descrisse le sue "proposte di azione e propaganda" per Fluxus a New York. Tale propaganda doveva svolgersi principalmente attraverso

- a) picchetti e dimostrazioni.
- b) sabotaggi e danneggiamenti.
- c) composizioni.
- d) vendita di pubblicazioni Fluxus.

Ciò aveva due scopi, "l'azione contro quella che H. Flynt definisce 'cultura seria & l'azione pro-Fluxus". Flynt, a dispetto delle sue strane ed eterodosse inclinazioni leniniste (cfr. ad es. il pamphlet *Communists Must Give Revolutionary Leadership In Culture*, World View Publishers, New York 1963) si era già rivelato il più impegnato politicamente nell'ambiente Fluxus. Nel febbraio '63, col patrocinio del gruppo "Action Against Cultural Imperialism", aveva tenuto manifestazioni pubbliche di fronte al Lincoln Centre e al Museum Of Modern Art, New York, per protestare contro la *cultura seria*. Flynt (nato a Greensboro, North Carolina, nel 1940) fu uno dei primi attivisti politici bianchi a capire che la cultura alta americana - per via delle sue origini borghesi europee - era razzista e classista, e che la sua pretesa e falsa superiorità era solo un aspetto della sua natura imperialistica.

L'estetica Fluxus, semplice e non pretenziosa, era implicitamente un attacco alla *cultura seria*, ed è quindi normale che Maciunas credesse che gli aderenti al "suo" "movimento" avrebbero accolto altrettanto bene aggressioni alla società di classe non meno bizzarre ma in qualche modo più concrete. Sulla "News-Policy Letter no.6", Maciunas prende l'operato di Flynt come modello organizzativo per picchetti e manifestazioni.

Il secondo pacchetto di proposte, quello sui "sabotaggi e i danneggiamenti", era diviso in nove sezioni, raggruppate sotto tre titoli. Il sistema dei trasporti doveva essere danneggiato con interruzioni organizzate all'ora di punta negli snodi strategici del sistema stradale della città. Il sistema delle comunicazioni andava messo in avaria con lo spargimento di false informazioni e, cosa più ingegnosa di tutte, "riempiendo le cassette delle lettere con migliaia di pacchi (contenenti mattoni, etc.) indirizzati a giornali, gallerie d'arte, artisti, etc., non affrancati & indicanti come mittenti altre gallerie d'arte, sale da concerto, musei". Benché Maciunas fosse troppo ottimistico nel concludere che il mittente o il destinatario avrebbe dovuto pagare l'addebito, non c'è dubbio che il progetto avrebbe provocato seri danni. Poiché un singolo postino non può portare pesi oltre un certo limite, se abbastanza pacchi fossero stati spediti contemporaneamente in una sola zona della città, ciò avrebbe causato gravi ritardi nella consegna della posta. Se la zona prescelta fosse stata un quartiere d'affari, la tattica sarebbe stata particolarmente efficace, senza conseguenze negative sui lavoratori delle poste. Infine, vi erano piani per sabotare la vita culturale mediante l'uso di bombette puzzolenti e starnutatorie, il recapito di falsi annunci e il ricorso a

servizi telefonici d'emergenza o di pronta consegna per rovinare le inaugurazioni nei musei etc.

In una lettera a Maciunas datata 25 aprile 1963, Jackson Mac Low definisce queste tattiche "prossime all'assenza di etica e di principii, all'immoralità". Mac Low, che dal 1945 al 1954 aveva diretto la rivista anarco-pacifista *Resistance*, si schierò apertamente con la reazione dichiarando che non intendeva demolire gli edifici nei quali contemplava con piacere il passato. Per analoghi motivi Brecht, Knowles (nato a New York nel 1933) e Higgins si dissero d'accordo con Mac Low, mentre Flynt criticò il progetto di Maciunas perché troppo artistico.

La dicotomia tra quanti avevano una prospettiva interdisciplinare e quanti non riuscivano a percepire nulla oltre a *preoccupazioni* estetiche secondarie si aggravò nell'agosto '64: nell'ambito del secondo Festival Annuale d'Avanguardia di New York, Allan Kaprow (che si era già dissociato da Fluxus) organizzò e diresse un'esecuzione di "Originale" di Stockhausen alla Judson Hall. Maciunas ed altri fluxisti (A-Yo, Takako Saito e Ben Vautier) che concordavano con Flynt e Tony Conrad sulla condanna di Stockhausen come complice attivo dell'élite bianca razzista d'America picchettarono il concerto come "Action Against Cultural Imperialism". Altri membri del *movimento* decisero di scavalcare il picchetto. Dick Higgins irritò sia i dimostranti sia i crumiri unendosi alla protesta e poi entrando in sala.

Dopo questo incidente, Maciunas finì per accogliere le richieste dei crumiri e tolse i punti più politici dal programma di Fluxus. Flynt prese le distanze e si dissociò dal movimento. Fluxus, come l'internazionale situazionista, non fu in grado di resistere come movimento culturale e politico, e ora che il periodo "eroico" era finito, poteva solo andare incontro a una lenta degenerazione.

1. Fluxus non si pose mai il problema di chi fossero esattamente gli spettatori delle sue performances. Forse il performer si esibiva solo per il proprio piacere, anziché per quello degli altri... Eppure il fatto che Fluxus organizzasse eventi pubblici indicherebbe che pensava a un pubblico più vasto dei singoli performers.

CAPITOLO 10

LA SPOLITICIZZAZIONE DELL'ESTETICA FLUXUS

Gli scopi di Fluxus sono sociali, non estetici. Essi possono essere messi in relazione (ideologica) con quelli del gruppo LEF nell'Unione Sovietica del 1929, e sono questi: graduale eliminazione delle Belle Arti (musica, teatro, poesia, pittura, scultura etc. etc.). Ciò è motivato dal desiderio di dirigere le facoltà umane e i materiali altrimenti sprecati verso scopi costruttivi come quelli delle Arti Applicate: design industriale, giornalismo, architettura, ingegneria, arti grafiche e ipografiche, stampa etc., tutti settori strettamente collegati alle Belle Arti, che offrono all'artista maggiori possibilità di carriera.

George Maciunas scrisse queste parole a Thomas Schmit in una lettera del gennaio '64. In quel periodo, nonostante i litigi scatenati dalla "News-Policy Letter" dell'aprile precedente, per Maciunas era ancora possibile considerare Fluxus la punta di lancia di un approccio alle arti nuovo e radicalmente funzionalistico. Come il lettrismo di Isou tre lustri prima, Fluxus venne lanciato come un'aggressione a tutte le categorie separate dell'arte, con l'intenzione di fonderle in una sola pratica. Per cui, quando tasti consecutivi di un pianoforte venivano inchiodati per creare "musica nuovissima", l'atto non era semplicemente un attacco iconoclastico all'idea di musica come categoria artistica, bensì era ritenuto un modo pratico (funzionale) di fondere le discipline della musica, del teatro e della poesia.

Con analoghi propositi, dal 1959 Wolf Vostell sfumava e distorceva immagini televisive. Nel marzo '63, alla Gallerie Parnass di Wuppertal, Nam June Paik presentò una mostra di immagini televisive che aveva manipolato con dei magneti e altri effetti deformanti. Nel maggio dello stesso anno Vostell seppellì un televisore sintonizzato su una

trasmissione in diretta come parte di uno *happening* allo Yam Festival nella galleria di George Segal, South Brunswick, New Jersey. Nel settembre '63, durante la sua mostra di "De-Coll/ages televisivi" a Wuppertal, Vostell portò i visitatori in una cava e qui distrusse un televisore acceso con una fucilata.

Gli americani più estetizzanti, come Brecht, Knowles e Higgins, erano infastiditi dalla violenza dei lavori di Paik e Vostell. Questa tendenza violenta proseguì in Europa - ad esempio Serge III suonò un "Assolo di violino" di Nam June Paik su uno strumento imbottito di cemento, così quando il violino fu sbattuto su un tavolo si spaccò il tavolo, non il violino. Ad ogni modo, secondo gli *storici dell'arte* l'attività di Fluxus in quel periodo si concentrava a New York, e si tende a considerare le azioni più estreme degli europei meno importanti del misticismo dei nordamericani.

Tornato negli States, Maciunas si era trasferito al 359 di Canal Street, dove Dick Higgins aveva uno studio/loft. Da lì, solo nel corso del 1964, uscirono circa 20 *fluxus multiples*. Questi "multipli" erano oggetti trovati nei negozi di cianfrusaglie che all'epoca correivano lungo tutta Canal Street, che venivano stipati in diverse scatole, uniformate solo dalle etichette che Maciunas progettava e stampava in grande quantità. Nel 1964 venne pubblicata anche la prima Fluxus Yearbox - che consisteva di circa 20 buste avvitate l'una all'altra, ciascuna delle quali conteneva lavori di un diverso *artista* Fluxus. Pur trattandosi apparentemente di un multiplo, ogni copia aveva un contenuto leggermente diverso.

Durante gli anni sessanta i flux-eventi dal vivo si fecero sempre più sporadici. Inizialmente ciò fu compensato dall'aumento delle pubblicazioni Fluxus, tra le quali vi era la rivista "della ditta", *V TRE*, oltre ai multipli di svariati *artisti*. Le pubblicazioni tendevano ad avere un'impronta *poetica*, e riflettevano il successo con cui la tendenza estetica andava attenuando la ruvidezza politica di Maciunas. Ma nel 1968 la Fluxpress si riscattò, almeno in parte, pubblicando *Down With Art* di Henry Flynt. In questo testo, Flynt screditava le giustificazioni "scientifiche" dell'arte, e dimostrava che era la soggettività a distinguere l'arte e l'entertainment dalle altre attività. Secondo Flynt, vi è una contraddizione insuperabile nel fatto che gli oggetti d'arte esistano al di là di ogni *godimento* soggettivo, e che, nonostante l'arte venga prodotta indipendentemente dal gradimento del "popolo", gli artisti si aspettino ancora che i loro prodotti "vengano valutati in base a [tale] gradimento". Per via di questa separazione fra produzione e godimento, il consumo dell'arte è essenzialmente alienato. Anziché accettare la categoria alienata di arte, Flynt sostiene che i singoli possano *soddisfare i loro bisogni soggettivi* nel gioco e nel divertimento *spontaneo*. Flynt definisce ciò che descrive "esperienze pre-arte", "just-likings" o "brend".

Uno dei motivi per cui alla fine degli anni sessanta l'attività di Fluxus andò scemando è che dal 1966 Maciunas trascorse quasi tutto il suo tempo progettando una comune Fluxus, un intero edificio-cooperativa. All'inizio del 1967, dopo aver provato un paio di edifici, Maciunas comprò l'80 di Wooster Street. Come la Fluxhall e la precedente residenza di Maciunas in Canal Street, quest'edificio si trovava nel cuore della SoHo di New York. Robert Watts fu il primo fluxista a trasferirvisi, e fu seguito dallo stesso Maciunas. Alla fine dello stesso anno, al pianoterra si stabilì la Filmmakers' Cinematheque, che vi restò per due anni. Maciunas fondò altre co-op nella zona, e presto altri seguirono il suo esempio.

Come altri movimenti utopici, Fluxus si impegnò nella speculazione sui possibili miglioramenti dell'ambiente circostante. L'interesse pratico di Maciunas per il settore immobiliare si rifletté nella *produzione teorica* con *Fantastic Architecture* (a cura di Wolf Vostell e Dick Higgins, Something Else Press, New York 1969). Nella sua introduzione Vostell spiega il tono del libro:

Questa documentazione di idee e concetti per una nuova realtà polimorfa è fornita come prova dei nuovi metodi e processi introdotti da *Fluxus*, dagli *happenings* e dal *Pop*. La rivendicazione di nuovi modelli di comportamento - nuovi *ambienti* intatti.

In tutte le opere di questo libro, l'accento viene posto sul *cambiamento*, vale a dire sull'espansione degli spazi fisici circostanti, delle sensibilità, dei media attraverso la perturbazione di ciò che è familiare.

L'azione è architettura!

Tutto è architettura!

Una nuova vita. "Wien" di Ruhm, costruita con le lettere del nome di Vienna in tedesco - la città-portaerei di 30.000 abitanti di Oldenburg - la mia super-autostrada come ambiente di una cattedrale - sono tutte utopie che hanno più respiro, più capacità di visualizzare il pensiero contemporaneo, di quanta ne abbia l'architettura repressiva, fatta di lusso e burocrazia, che impone restrizioni alle persone. Tutto è proibito.

Non toccare!

Vietato sputare! Vietato fumare!

Vietato pensare!

Vietato vivere!

I nostri progetti - i nostri ambienti sono per uomini liberi - *solo la realizzazione delle utopie renderà l'uomo felice e lo libererà dalle frustrazioni!* Usate la vostra immaginazione! Unitevi...Condividete il potere! Condividete la proprietà!

Tali concezioni dell'urbanistica e della libertà sono molto vicine a quelle di COBRA di vent'anni prima e al pensiero dell'Internazionale Situazionista nel decennio precedente. Analogamente, il Flux-labirinto esibito alla Berlin Akademie der Kunst (5 settembre - 17 ottobre 1976) si collega dal punto di vista concettuale all'abortito progetto situazionista del 1959-60, la costruzione di un labirinto nello Stedelijk Museum di Amsterdam.

Alla fine degli anni sessanta le attività Fluxus, ad un certo livello, si fusero con quelle degli hippies, dei freaks e di altri *drop outs*. SoHo, il centro dell'attività di Fluxus in Nordamerica, era proprio nel cuore geografico della scena hippie dell'East Coast; è indubbio che Fluxus esercitò una spesso impercettibile influenza sui "figli dei fiori", ma anche lo stile di vita freak segnò Fluxus. L'influenza hippie pare essere la causa della cessazione dei concerti e delle altre manifestazioni pubbliche formali alla fine degli anni sessanta. Gli unici eventi *live* a New York nel biennio '68-'69 furono le flux-feste di Capodanno. Per via della loro natura sensuale e indulgente, le feste erano diametralmente opposte alle prime, austere manifestazioni Fluxus. Allo stesso modo, il *Fluxshow*, i *Fluxsports* e la *Fluxmessa*, che si svolsero al Douglas College di New Brunswick nel febbraio 1970, erano molto diversi dai primi eventi Fluxus ed erano in netto contrasto con le attività Fluxus che continuavano a svolgersi in Europa. Nella fluxmessa, i chierichetti erano travestiti da gorilla, il vino scendeva in una cannula da una sacca di plasma, le ostie erano gallette blu ornate di lassativo, il pane era "consacrato" da una colomba meccanica che ci *cagava* dentro, al posto dei ceri c'erano dei fumogeni, e veniva fatto sanguinare un superman gonfiabile pieno di vino. La colonna sonora andava dal latrare di cani a rumori di locomotiva, dai richiami per uccelli agli spari.

La fluxmessa fu seguita da analoghi eventi come il fluxdivorzio del giugno '71, il fluxhalloween dell'autunno '77, le fluxnozze del febbraio '78 e, dopo che Maciunas morì di cancro il 9 maggio 1978, il fluxfunerale. Inutile dire che queste *bizzarre* variazioni sulle cerimonie tradizionali somigliavano ben poco alle iniziative Fluxus della fase "eroica" del *movimento*. In un manifesto non datato scritto durante quella fase, Maciunas aveva scritto:

PURGARE il mondo dalla malattia borghese, dalla cultura commercializzata, professionale & "intellettuale", PURGARE il mondo dall'arte morta, dall'imitazione, dall'arte artificiosa, dall'arte astratta, dall'arte illusionistica, dall'arte matematica, - PURGARE IL MONDO DALL'"EUROPEISMO"!...

[...] PROMUOVERE UN'ALLUVIONE E UN'INONDAZIONE RIVOLUZIONARIA NELL'ARTE, Promuovere l'arte viva, l'anti-arte, promuovere la *REALTA' DELLA NON ARTE* perché venga capita da tutte le persone e non solo dai critici dilettanti e professionisti...

[...] FONDERE i quadri della rivoluzione culturale, sociale & politica in un fronte unito per l'azione.

Misurate col metro di questi lodevoli propositi, non possiamo non considerare le ultime iniziative di Fluxus come una *degenerazione del movimento* e delle sue intenzioni originarie. Eppure Fluxus non perse mai il suo utopismo: a metà degli anni settanta un

progetto di Maciunas - la fondazione di una colonia utopica sulla Ginger Island, nelle isole della Virginia - venne bloccato dalla morte del proprietario poche ore prima della firma del contratto di vendita. Inoltre, all'epoca della sua morte, Maciunas aveva in programma di stabilire una comunità utopica in una fattoria del New Marlborough.

CAPITOLO 11

GUSTAV METZGER E L'ARTE AUTODISTRUTTIVA

Gustav Metzger (nato nel 1926 a Norimberga) considerava la distruzione uno degli elementi più importanti nell'arte del ventesimo secolo, e sulla base di questa osservazione divenne un movimento artistico *composto da una sola persona*. Metzger descrive la propria maturazione artistica in "Autodestructive Art - Metzger at the Architectural Association" (versione ampliata degli appunti presi per una conferenza tenuta all'AA il 24/2/65, edita da ACC, Londra 1965):

Nel 1957 iniziai ad essere fortemente insoddisfatto dei materiali della pittura. Avevo bisogno di qualcosa di più resistente del cartone. L'anno dopo feci una serie di dipinti su acciaio dolce. Usai una spatola che, durante l'applicazione della pittura, graffiava e incideva l'acciaio, creando riflessi. Neppure questo mi soddisfece. Volevo usare alcuni macchinari di cui avevo letto sul "Financial Times": presse potentissime che reagiscono ad una minuscola frazione di un pollice. Volevo fare delle sculture con queste macchine, controllandole come fa un organista col suo strumento. Fu alcuni mesi dopo la mia rinuncia a questo progetto - per via dell'estrema difficoltà di realizzazione - che mi venne l'idea dell'arte autodistruttiva.

Se ripenso alla mia formazione, capisco che avevo esaurito le possibilità della pittura su tela quando avevo deciso di esprimere una rapida e intensa visione. Nel 1960 trovai il modo: la tecnica dell'acido su nylon.

Il primo manifesto di questa *nuova forma d'arte*, intitolato semplicemente "Auto-Destructive Art", uscì nel novembre 1959. Esso proclamava:

L'arte autodistruttiva è principalmente una forma d'arte pubblica per le società industriali.

La pittura, scultura e costruzione autodistruttiva è una totale unità di ideazione, luogo, forma, colore, metodo e tempi del processo disintegrativo.

L'arte autodistruttiva può essere creata per mezzo di forze naturali, tecniche artistiche tradizionali e tecniche tecnologiche.

Il suono amplificato del processo autodistruttivo può essere un elemento della costruzione totale.

L'artista può collaborare con scienziati e ingegneri.

L'arte autodistruttiva può essere prodotta con le macchine e assemblata nelle fabbriche.

I dipinti, sculture e costruzioni autodistruttive hanno un tempo di vita che va dai pochi istanti alla ventina d'anni. Quando ha termine il processo d'autodistruzione l'opera dev'essere rimossa dal suo spazio e gettata tra i rottami.

In questa breve dichiarazione Metzger espose il programma dell'ADA (Auto-Destructive Art). Fu l'atto di fondazione di un movimento che non sarebbe mai esistito, e ad esso seguirono altri quattro manifesti che non ricevettero nessuna adesione. Metzger era un artista influente, ma molti di coloro che simpatizzavano per lui preferivano unirsi a Fluxus o ai nouveaux realistes. Bisognerebbe dunque considerare l'ADA una corrente rappresentata soprattutto da Metzger e dai primi lavori di Jean Tinguely.

Metzger, nel dépliant che accompagnava la sua dimostrazione di ADA alla South Bank di Londra (3 luglio 1961), diede la seguente descrizione delle sue tecniche:

Acid Action Painting. Altezza 7 piedi, lunghezza 12' 6", profondità 6 piedi. Materiali: nylon, acido idrocloridrico, metallo. Tecnica: 3 tele di nylon una bianca una nera una rossa sono messe una dietro l'altra, in quest'ordine. L'acido è steso, gettato o spruzzato sul nylon, che si corrode al contatto nel giro di 15 secondi.

Installazione di vetro. Altezza 13 piedi. Larghezza 9' 6". Materiali: vetro, metallo, nastro adesivo. Tecnica: le lastre di vetro appese col nastro adesivo cadono sul suolo di cemento in una sequenza pre-stabilita.

Opere come queste, che Metzger realizzò veramente, non sono certo all'altezza delle sue ambizioni sull'ADA. Nella suddetta conferenza all'Architectural Association, espose progetti di opere il cui completamente avrebbe richiesto anni e un finanziamento pubblico su vasta scala:

La... costruzione dev'essere alta circa 18 piedi con una base di circa 24 piedi x 18... E' fatta di acciaio dolce dello spessore di 1/8 di pollice. La struttura consiste in tre lastre. Queste forme levigatissime, esposte a un'atmosfera industriale, inizieranno a corrodarsi. Il processo continuerà finché la struttura non sarà minata dal deperimento del materiale. In circa dieci anni quasi tutta la costruzione si sarà disintegrata. La trave residua verrà rimossa, e lo spazio tornerà vuoto. Questa è una forma molto semplice di autodistruzione, ed è poco costosa se paragonata a quella che sto per esporre.

La scultura consiste in cinque muri o schermi, ciascuno alto circa 30 piedi, lungo 40 e spesso 2. Sono posti alla distanza approssimativa di 25 piedi e posti su un piano, che immagino come un'area in mezzo a tre blocchi di appartamenti molto grandi e popolati, in un paesaggio di campagna.

Ogni muro è composto di 10.000 elementi tutti uguali, che potrebbero essere di acciaio inossidabile, di vetro o di plastica. In un muro questi elementi potrebbero essere quadrati o rettangolari, e in un altro esagonali.

Il principio di quest'opera è che ciascun elemento si stacchi finché, dopo dieci anni, il muro cessa di esistere. Propongo l'uso di un computer che controlli il movimento dell'opera. Si potrebbe installarlo sottoterra, al centro della scultura...

Il terzo progetto che gradirei prendeste in considerazione ha la forma di un cubo di 30 piedi. La sua struttura è in acciaio, la superficie non è riflettente. L'interno del cubo è imbottito di complicate e molto costose apparecchiature elettroniche, programmate per subire cortocircuiti e guastarsi a vicenda. Ciò va avanti per molti anni, ma il processo rimane invisibile. Solo dopo che l'interno si è rovinato la struttura inizia a perforarsi. Gradualmente, gli strati d'acciaio vengono disintegrati da complesse forze elettriche, chimiche e meccaniche. La superficie cede in diversi punti rivelando la rovina della struttura interna attraverso i cambiamenti nella forma del cubo. Alla fine non resta che un cumulo di macerie. Questa scultura dovrebbe essere eretta in un punto intorno al quale vi sia un traffico considerevole.

Questi progetti irrealizzati di Metzger sono concettualmente affini all'Urbanismo Unitario dell'Internazionale Situazionista ai suoi inizi; proprio come le teorizzazioni dell'IS, se messi in pratica, avrebbero reso evidente la dinamica delle mutazioni implicite in ogni spazio urbano. E come la concezione situazionista dell'urbanistica, avrebbero modificato i rapporti psicologici tra l'individuo e lo spazio urbano.

Metzger sviluppò la sua "estetica della revulsione" (arte autodistruttiva) come una terapia contro l'irrazionalità del sistema capitalistico e della sua macchina bellica. Per molti versi essa rappresenta una forma di spreco istituzionalizzato con meno conseguenze anti-sociali di quello generalmente impiegato dagli stati capitalisti. Nel suo discorso all'AA, Metzger sottolineò che l'ADA

non è limitata alle teorie artistiche e alla creazione di opere d'arte. Essa comprende l'azione sociale. L'Arte Auto-Distruttiva è impegnata in una politica di sinistra rivoluzionaria e nella lotta per impedire future guerre.

Metzger, e quindi anche l'ADA, si opponeva al sistema dei mercanti d'arte. Era convinto che l'ADA dovesse ricevere finanziamenti pubblici perché i mercanti non erano

interessati ad un "cambiamento tecnico fondamentale" da cui non si poteva trarre alcun profitto. Secondo Metzger, l'ADA era socialmente necessaria in quanto unico possibile sostituto alla guerra e all'annientamento nucleare in una società popolata da individui la cui psiche era pervertita da una vita intera di repressione sessuale.

Ma l'ADA non riuscì ad ottenere nessuna sovvenzione governativa, e quando nel settembre 1996 Metzger e il poeta John Sharkey organizzarono a Londra il "Simposio sulla distruzione nell'arte" (DIAS), l'evento "si basò sull'impegno volontario e gli artisti pagarono di tasca propria". Ad attrarre l'attenzione dei media non furono i dibattiti svoltisi al simposio di tre giorni - dal 9 all'11 settembre - all'Africa Centre, ma il mese di eventi incentrati su di esso. Tra questi eventi vi furono le "Dimostrazioni di Arte Esplosiva" di Ivor Davies a Edinburgo e a Londra, che comprendevano tra le altre cose l'esplosione di manichini e del colossale ingrandimento di una fotografia di Robert Mitchum. Forse la performance più potente durante il DIAS fu "Cut" di Yoko Ono (Africa Centre, 29 settembre 1996). Gli spettatori furono semplicemente invitati a salire sul palco e a togliere gli indumenti alla performer usando un paio di forbici da sarto, mentre lei rimase immobile in ginocchio per un'ora, finché l'azione non giunse a termine. La forza di questa performance stava nel modo in cui attaccava le tradizionali convinzioni sui rapporti tra pubblico e performer; nonostante la sua apparente semplicità, *rivelò in maniera efficace* un complesso reticolo di relazioni sociali che "normalmente" non vengono messe in discussione. "5th Abreaktionsspiel of OM Theatre" di Herman Nitsch fu l'evento che più attirò l'attenzione: consisteva nella mutilazione rituale di una carcassa d'agnello su cui erano proiettate immagini di genitali maschili. Due giornalisti, *shockati* dall'"oscenità" di quell'azione, si rivolsero alla polizia, e di conseguenza Metzger e Sharkey vennero condannati a un'ammenda di cento sterline a testa per aver messo in scena "un'esibizione indecente contraria alla common law". Quello fu il secondo attrito tra Metzger e le leggi britanniche: nel 1961 si era fatto un mese di prigione per il suo impegno antinucleare con il Comitato dei 100.

Dopo il DIAS, Metzger continuò a interessarsi dell'ADA, ma crebbe il suo disgusto per l'aspetto di sfruttamento del mondo dell'arte. Nel suo "Manifesto World" del 1962, Metzger aveva definito i proprietari delle gallerie "stinking fucking cigar smoking bastards" [bastardi fuma-fottuti-puzzolenti-sigari]. Fino al 1970, Metzger fu l'organizzatore londinese della "International Coalition For The Liquidation Of Art" [1]. Nel catalogo che accompagnava "Art Into Society, Society Into Art" (ICA, Londra, ottobre/novembre 1974), Metzger indisse uno "sciopero dell'arte" di tre anni, dal 1977 al 1980 [2]. Durante quel periodo gli *artisti* non avrebbero "prodotto, venduto o esibito opere, e [avrebbero] rifiutato di collaborare con qualunque parte della macchina pubblicitaria dell'*art world*". In sé stessa la protesta fu un fallimento: Metzger fu il solo *artista* a "scioperare" e il mondo dell'arte, contrariamente ai suoi desideri, non crollò. Ma l'esercitazione non portò solo frutti amari, perché rifiutandosi di produrre *arte*, Metzger rifiutava il proprio ruolo di *artista*. Questo singolo gesto dimostrò la fallacia delle idee *popolari* sugli *artisti* come individui posseduti da *un incontrollabile impulso creativo*, e dimostrò anche che era possibile rompere con le posizioni di privilegio che alcuni militanti erano arrivati ad occupare nella società capitalistica. Metzger realizzò ciò che Vaneigem e altri specto-situazionisti poterono solo teorizzare parzialmente: il rifiuto dei ruoli, e, fosse solo per questo, non verrà dimenticato.

1. Il fatto che Metzger oscillasse tra la richiesta di una completa istituzionalizzazione del sistema dell'*arte* (il che avrebbe procurato all'ADA i necessari finanziamenti) e quella di un'abolizione del sistema dell'*arte* esistente, non è contraddittorio come potrebbe sembrare. La sua delusione per non essere stato sovvenzionato dalle esistenti istituzioni artistiche (secondo me perché il suo *lavoro* non aveva nulla a che vedere con le definizioni dominanti di "arte") lo spinse a chiederne l'abolizione.

2. A quanto mi risulta, il primo ad usare l'espressione "sciopero dell'arte" fu Alain Jouffroy nel suo "What's To Be Done About Art?" (in: *Art and Confrontation: France and the arts in an age of change*, a cura di Jean Cassou, Studio Vista, Londra 1970).

Ma, come dimostrerà la seguente citazione, l'idea di "art strike" di Jouffroy è molto diversa da quella di Metzger:

"Non facciamoci illusioni: la maggior parte dei 'critici d'arte' andrà avanti come se l'arte non fosse stata abolita, come se non potesse essere abolita; la maggior parte degli 'artisti continuerà a credere nel carattere 'artistico' della loro produzione; quasi tutti i visitatori di gallerie, gli amanti dell'arte e, naturalmente, i compratori *ignoreranno* che l'abolizione dell'arte può verificarsi davvero nello spazio-tempo reale di una situazione pre-rivoluzionaria come quella del maggio '68. E' essenziale che la minoranza affermi la necessità di uno *sciopero attivo dell'arte*, usando le "macchine" dell'industria culturale per metterla più efficacemente in *totale* contraddizione con sé stessa. L'intenzione non è farla finita col ruolo della produzione, ma trasformare la parte più avventurosa della produzione 'artistica' nella produzione di idee, forme e tecniche rivoluzionarie. Non si tratta dunque di rivoltarsi contro l'arte e gli artisti del recente passato - sarebbe uno spreco di tempo e di energie - ma, come ho detto, di immaginare qualcosa che possa penetrare tutte le classi sociali e organizzare una rivalutazione totale e creativa della nostra società. La rivoluzione non ha più frontiere; va pensata e preparata *ovunque* - in tutti i settori in cui l'uomo impiega passione ed energia per fare ciò che fa, altrimenti non trionferà *mai da nessuna parte*".

CAPITOLO 12

I PROVOS OLANDESI, LA KOMMUNE 1, I MOTHERFUCKERS, GLI YIPPIES E LE WHITE PANTHERS

All'inizio dell'estate del 1965, nella città di Amsterdam apparve un manifestino che invitava a spedire grosse somme di denaro alla redazione di una nuova rivista chiamata PROVO. Il volantino affermava che della nuova rivista c'era bisogno

perché questa società *capitalistica* si sta avvelenando con una morbosa sete di denaro. I suoi membri sono spinti a venerare l'Avere e a disprezzare l'Essere.

- perché questa società *burocratica* si sta soffocando di ufficialità e sta sopprimendo ogni forma di spontaneità. I suoi membri possono diventare individui creativi solo attraverso una condotta antisociale.

- perché questa società *militaristica* si sta scavando la fossa con una paranoica produzione di armi atomiche, ora i suoi membri non hanno da attendere nient'altro che la morte certa per le radiazioni.

Il primo numero di PROVO uscì poco tempo dopo e fu immediatamente sequestrato dalle autorità perché conteneva un grafico ristampato da "The Practical Anarchist" del 1910, che dava istruzioni ai lettori su come produrre esplosivi. In realtà la tecnica era inutile. Questo ed altri scandali fecero aumentare le vendite di PROVO da 500 a 20.000 copie nel giro di un anno.

I primi attivisti di PROVO - tra cui vi erano Roal Van Duyn (nato nel 1942), Rob Stoik, Robert Jasper Grootveld (nato nel 1932), Simon Vinkenoog, Bart Huges e l'ex-situazionista Constant - venivano principalmente da esperienze anarco-comuniste e *creative*. Ma le azioni satiriche politico-culturali dei PROVOS condussero presto molti giovani annoiati di Amsterdam nei ranghi di quello che sarebbe rapidamente divenuto un movimento.

Amsterdam era considerata un *centro magico*, e al suo centro vi era la Spui, dove - sotto la statua di un ragazzino chiamato Lieverdja, a cui i PROVOS si riferivano come al consumatore medio, Grootveld organizzava happening settimanali fin dal 1964.

I PROVOS fecero una serie di "progetti bianchi", ad un tempo proposte per risolvere i problemi ecologici e sociali della città e "provocazioni" nei confronti delle autorità olandesi. Uno dei più famosi fu il "Piano biciclette bianche": i PROVOS annunciarono in un volantino che delle biciclette bianche sarebbero state lasciate in città, aperte, ad uso della cittadinanza. Il prototipo di questo "trasporto pubblico comunitario" fu

presentato alla stampa e al pubblico il 28 luglio 1965, nei pressi della statua di Lieverdja. Il piano riscosse un enorme successo come "provocazione contro la proprietà privata" e contro "il mostro-automobile", ma non riuscì come esperimento sociale. La polizia, terrorizzata dalle implicazioni di una proprietà comune lasciata in strada, requisì tutte le biciclette trovate aperte o incustodite.

I PROVOS divennero noti alla comunità medica olandese quando Bart Huges, uno dei loro leader, si fece un buco nel cranio con il trapano. Huges credeva che le membrane dentro la sua testa potessero estendersi nello spazio-extra così creato, aumentando la circolazione del sangue e quindi dell'ossigeno nel suo cervello. L'effetto, a detta di Huges, era simile all'espansione della coscienza conseguita con gli esercizi yoga, o ad un trip con l' LSD, ma in questo caso i *benefici* erano permanenti.

La fama internazionale dei PROVOS è dovuta al loro attacco coi fumogeni al corteo nuziale della principessa Beatrice e del principe Claus Von Amsburg, nel marzo 1966. La rappresaglia degli sbirri fu immediata, e i contestatori anti-monarchici vennero pestati selvaggiamente. Ma tre settimane più tardi la popolazione di Amsterdam espresse il proprio sostegno alla causa PROVO votando un esponente del movimento alle elezioni per il consiglio comunale. A questo punto, era solo questione di tempo prima che la radicalità PROVO venisse recuperata dalle autorità olandesi, così nella primavera del 1967 il movimento si sciolse.

Nello stesso periodo, a Berlino, l'ex-situazionista ed ex-membro di *Spur* Dieter Kunzelmann contribuiva a fondare la Kommune 1. La Comune nacque nel marzo 1967, ed i suoi membri scagliarono contro la conservatrice Germania azioni freak e happening politici. Per la loro scomodità vennero espulsi dalla SDS (*Sozialistische Deutsche Studentenbund*). Ma la collera suscitata a destra e a sinistra dalle loro iniziative non fece che aumentare la loro visibilità da parte dei giovani, e presto divennero gli eroi degli studenti da entrambe le parti del Muro. La "comune dell'orrore" (com'era chiamata dalla stampa tedesca) era un focolaio d'agitazione politica e culturale. Fu nella Comune, attraverso le riunioni tra membri e sostenitori, che si *radicalizzarono* futuri "terroristi" come Bommi Baumann del Movimento 2 Giugno. Uno dei più famosi interventi della Comune fu in seguito a un incendio in un grande magazzino di Bruxelles, e consistette nella diffusione di un volantino intitolato "Quando andranno in fiamme i grandi magazzini di Berlino?":

...I nostri amici belgi hanno finalmente capito come possono attirare l'attenzione del pubblico su quanto di malvagio sta accadendo in Vietnam: hanno dato fuoco a un grande magazzino, a 300 satolli cittadini e alle loro affascinanti vite, e Bruxelles è diventata Hanoi. Nessuno, leggendo il giornale durante un'opulenta colazione, ha più bisogno di tersersi le lacrime versate per il povero popolo vietnamita, perché oggi deve solo andare al reparto abbigliamento di Ka De We, Hertie, Woolworths, Bika o Neckerman e, con discrezione, accendersi una sigaretta nel vestibolo...

Anche se il volantino - e l'affermazione che l'incendio di Bruxelles era stato appiccato da contestatori anti-guerra in Vietnam - era chiaramente una panzana, la stampa rimase scandalizzata. Ancora una volta la Kommune 1 era al centro dell'attenzione, e ciò toglieva il sonno alla borghesia.

Nel frattempo a New York, alcuni *cultural workers* stavano per rinascere come combattenti di strada col nome Motherfuckers. I Motherfuckers (o "Up Against The Wall Motherfucker" - "Al muro, figlio di puttana!" -, accompagnato dall'immagine di un freak malmenato dagli sbirri) uscirono dalla sezione Lower East Side della SDS (*Students for a Democratic Society*), ma prima di questa breve frequentazione con la Nuova Sinistra erano stati il collettivo redazionale della rivista *Black Mask*, di ispirazione Dada. Come collettivo *Black Mask*, la loro principale attività pubblica era stata l'aggressione ai *vérnissages* delle mostre, alle conferenze nei musei e ai concerti rock. Come Motherfuckers, e in seguito come Werewolves (licantropi), intervennero su due fronti: devastarono i convegni della sinistra e - con lo slogan "Armed Love" (amore armato) - e lanciarono bombe contro banche e altri bersagli simbolici [1].

Un altro gruppo attivo in quel periodo, ma che si dedicò più ai *coups de theatre* che all'azione diretta, fu lo YIP (*Youth International Party*). Mentre i Motherfuckers erano

entrati nell'ambiente freak passando per l'agitazione culturale di sinistra, gli Yippies provenivano direttamente dalla sottocultura hippy. A New York gli Yippies tennero uno *human be-in* alla Grand Central Station durante l'ora di punta - causando seri problemi ai pendolari che tornavano dal lavoro - e a Wall Street sconvolsero il cambio gettando da una balconata centinaia di biglietti da un dollaro, mentre gli agenti di borsa lasciavano le contrattazioni e si spintonavano per afferrarli. In Gran Bretagna fecero scalpore a livello nazionale quando invasero il "David Frost Show". Durante la contestazione della Convention Democratica di Chicago, 1968, gli Yippies nominarono Presidente degli Stati Uniti un maiale di nome Pigasus. Questo atto di guerriglia teatrale scatenò un tumulto, e nel settembre 1969 otto radicali di sinistra, inclusi gli Yippies Abbie Hoffmann e Jerry Rubin, dovettero comparire di fronte al giudice Julius Hoffman in quello che sarebbe passato alla storia come "il processo alla cospirazione di Chicago". Nel corso del processo, il giudice si scontrò numerose volte col collegio di difesa. Quando la giuria si ritirò per decidere il verdetto, il giudice condannò a pene detentive gli avvocati difensori per oltraggio alla corte. La condotta platealmente faziosa del giudice, e le sue sentenze, vennero criticate un pò da tutti; il processo alla Cospirazione di Chicago divenne il più famoso nella storia americana. Le condanne dimostrarono che il capitalismo americano era più oppressivo di quanto gli Yippies immaginassero. Lo YIP iniziò a disintegrarsi quando i suoi sostenitori scoprirono che il sistema capitalistico era proprio malvagio come sosteneva la loro retorica.

Il White Panther Party, che si ispirava alle Black Panthers, nacque dal Detroit Artists' Workshop nel 1968 - dimostrando ancora una volta che erano gli *ex-cultural workers* a guidare la radicalizzazione della gioventù americana col nuovo stile freak di agitazione politica. Il fine principale delle White Panthers era portare l'agitazione nelle high schools, e la rock'n'roll band del movimento, gli MC5, era la loro arma più potente. Ma nel 1970 John Sinclair, leader delle White Panthers, accusò il gruppo di aver venduto il culo. In quel periodo Sinclair si stava facendo dieci anni di carcere per aver passato una canna di marijuana a detectives della Narcotici in incognito. Un'altra pantera bianca, Pun Plamondon, fu messo nella lista dei più ricercati dall'FBI dopo aver lanciato una bomba contro una sede della CIA ad Ann Arbor.

Lo stile freak di agitazione, quando era usato da persone in grado di resistere alla conseguente repressione, era particolarmente efficace perché mostrava sia l'alternativa politica sia quella culturale al dominio del capitale. L'establishment, minacciato dall'influenza di questa avanguardia violenta, reagì esagerando l'importanza degli aspetti "pace e amore" della cultura hippy rappresentati dai media. Ma i militanti non scomparvero solo perché i media avevano deciso di dare una rappresentazione distorta del *movement*; anzi, si rifecero vivi sotto le spoglie di guerriglieri urbani [2].

1. Cfr. *Black Mask & Up Against The Wall Motherfucker . The Incomplete Works of Ron Hahne, Ben Morea and the Black Mask Group*, Unpopular Books & Sabotage Editions, London 1993. [N.d.T.]

2. Ovviamente l'ingente mole di attivismo nel *movement* degli anni sessanta rende impossibile descriverne qui anche solo una minuscola parte. Tra i gruppi più interessanti, non ho parlato dei Diggers di Emmett Grogan, che alla fine dei sixties procuravano cibo, vestiti e alloggi gratis alla gente di Haight Ashbury, S. Francisco. Gruppi di Diggers che si ispiravano all'attività di Grogan nacquero in America e in Europa, e rappresentavano il lato pratico e concreto di un movimento che spesso l'establishment accusava di essere inetto e idealistico.

CAPITOLO 13

MAIL ART

Negli anni sessanta, mentre molti *cultural workers* stavano lasciando la produzione di oggetti d'*arte* per l'agitazione politica violenta, altri entravano nei reami della non-arte. Fluxus è l'esempio più noto e più emblematico di questa tendenza. La *mail art* potè

svilupparsi grazie al clima liberante creato dall'assalto dei *fluxworkers* alla cultura dominante. Anzi, il network della mail art conta molti esponenti di Fluxus tra i suoi primi partecipanti. Anche se Ray Johnson (nato nel 1927[1]), considerato da molti il padre fondatore della mail art, non entrò mai in Fluxus, il suo lavoro è *estheticamente* parlando molto vicino a quello del gruppo. Addirittura, Johnson spesso scambiò opere e idee con i più influenti membri del movimento. Alcune delle cose spedite a Dick Higgins vennero alla fine pubblicate dalla Something Else Press - di proprietà dello stesso Higgins - in un libro dal titolo *The Paper Snake* (1965).

L'opera di Johnson consiste principalmente in lettere a cui sono spesso allegati disegni, ghirigori e messaggi timbrati. Lavori leggiadri e giocosi; anziché essere venduti come merce, vengono spediti ad amici e conoscenti. Sebbene molti lavori di Johnson vengano regalati ciò non ha impedito che si attribuisse loro un valore di mercato: si cita spesso la frase dell'ultimo Andy Warhol: "Pagherei dieci dollari per qualunque cosa fatta da Johnson"; si riferiva presumibilmente alle sue lettere, visto che Johnson è anche conosciuto nel mondo dell'arte ufficiale come un artista pop di un certo successo.

Nei primi anni sessanta Johnson adottò per le sue spedizioni il nome *New York Correspondence School* (NYCS). In alcuni anni di attività aveva già stilato una lista di persone con cui poteva scambiare lettere e altre bizzarrie. Questo network, di cui Johnson era il centro, divenne la NYCS. Il nome era una parodia di altre più formali organizzazioni. Nel 1973, il *New York Times* ricevette una "lettera non recapitata" [*dead letter*] di Johnson, che scioglieva la NYCS. Ma vi fu una "rinascita e metamorfosi istantanea" col nome di Buddha University.

Johnson non era il solo elemento "estetico" a collegare Fluxus col servizio postale: gli stessi Fluxworkers usavano la posta a scopi "estetici". Il fatto che il movimento si estendesse tra il Nordamerica, l'Europa e il Giappone spinse i suoi componenti ad usare la posta per scambiarsi conti e idee. Ma Fluxus trasformò la necessità in un vantaggio e presto iniziarono a produrre timbri e francobolli *artistici* con cui decorare le lettere e le buste. I fogli di francobolli erano gommati e perforati come i normali bolli postali, ma il loro uso era assolutamente decorativo. Non potevano essere usati al posto di quelli ufficiali. Singoli fluxisti sognarono dei metodi per sovvertire il sistema postale e aumentare il coinvolgimento dei lavoratori delle poste. L'esempio più conosciuto è la cartolina di Ben Vautier "La scelta del postino" (1965) che recava stampate su entrambe le facciate le righe per l'indirizzo e il riquadro per l'affrancatura. La scelta di quale dei due possibili destinatari dovesse ricevere la cartolina era lasciata al caso o alle autorità postali.

Nel corso del decennio aumentò il numero di *cultural workers* che si spedivano per posta idee o piccoli oggetti curiosi - e un pò meno il numero di quanti creavano opere che traevano il loro senso dal fatto di essere spedite -. Tale tendenza venne rafforzata dalla nascita dell'arte concettuale e della performance art, i cui principali "residui" pubblici erano documentazioni in forma di appunti o di fotografie. Usando la posta, questi lavori potevano essere spediti in giro per il mondo a costi molto contenuti. A partire dagli anni settanta diversi gruppi pubblicarono liste di contatti e indirizzi utili a quanti fossero interessati agli scambi di opere e di idee. Le più note tra queste liste furono quelle compilate da Image Bank, dalla International Artists Cooperation e da Ken Friedman (quest'ultimo pubblicò la "International Contact List Of The Arts" nel 1972). Quello che era stato un giro di poche centinaia di persone intente a spedirsi strani messaggi, si trasformò improvvisamente in una *nuova forma culturale* che coinvolgeva in prima persona migliaia di individui. Era nato il network della mail art.

Mentre il network si estendeva, al suo interno si sviluppavano molti diversi sottogeneri, ma esso non creò mai un suo stile unico. Molti dei partecipanti facevano uso del nuovo "medium caldo", la fotocopiatrice, assieme a francobolli vecchio stile. Veniva prodotto un gran numero di attestati e certificati, il che, proprio come per i francobolli, serviva a parodiare l'ufficialità. Ne era un tipico esempio l'onorificenza "Dottore in Bananologia" di Anna Banana, il cui personaggio esemplifica il versante ludico del network. Molto di ciò che fa - dai collages di cartoline ad eventi come le "Olimpiadi di Banana" - si fonda sulle connotazioni umoristiche del suo nome d'arte. Anna Banana ha prodotto anche carta stampata in grande quantità, dall'effimero *Banana Rag* alla più

sostanziosa *Vile*, una delle riviste meglio conosciute nel network. Ma le performances di Anna Banana, pur non avendo perso il loro *sense of humour*, hanno assunto un tono molto più serio - Banana ha chiuso con le sue apprezzate ricreazioni di teatro dadaista e futurista, e ora le sue esibizioni dal vivo riguardano principalmente la crisi ecologica globale.

Mentre le attività di Anna Banana potrebbero anche essere considerate intrattenimento per famiglie, l'Adolph Hitler Fan Club di Pauline Smith ha causato a quest'ultima "inconvenienti" come irruzioni e perquisizioni poliziesche in casa sua. Nel suo CV del 1983, depositato alla Tate Gallery Library, la Smith spiega i motivi del suo interesse per Hitler e i motivi per cui lanciò il "Fan Club":

L'ADOLF HITLER FAN CLUB era inteso come una sfida ai fiacchi governi britannici susseguitisi dal 1945 in avanti, e mi fu ispirato dalle politiche di Chelsea sui rapporti tra proprietari terrieri e fittavoli, oltrechè tra sviluppo e turismo, cose di cui mi interessavo all'inizio degli anni settanta. Certo questo non fu l'unico fattore, ma fu il più determinante. Il paese è nei casini e niente migliora la situazione. Ci vorranno molti anni prima che io riesca ad esprimere con la mia arte ciò che sento sulla situazione attuale. Nell'immediato, mi intriga il rapporto tra Hitler e l'occulto, la natura medianica dei suoi discorsi pubblici ed il mistero del suo carismatico appeal sulle moltitudini. Sarà anche stato un uomo cattivo, ma aveva capito bene che la gente non vive di solo pane - cosa di cui i nostri dirigenti sembrano essersi dimenticati, e forse proprio perché Adolf Hitler aveva riflettuto tanto a fondo su come venire incontro al bisogno popolare di ispirazione...Adolf Hitler è rimasto il soggetto dei miei dipinti come lo è stato della mia arte postale, e continuo a dipingerlo perché tutto ciò che è successo in questo paese dopo la sua morte è stato una reazione a ciò che lui aveva fatto. In questo secolo, è l'uomo che ha esercitato la più grande influenza su questo paese.

Dato che molti di quanti partecipano al network della mail *art* hanno convinzioni liberali o di sinistra, Pauline Smith è stata non solo tollerata ma anche difesa da molte persone.

Molta *arte* postale è *incoerente*, ma il network - o almeno parte di esso - ha condotto numerose campagne per la liberazione dei prigionieri politici e contro gli armamenti nucleari. Il rovescio di questo è stato che, fin dai primi anni settanta, c'è stato un sottogenere d'*arte* postale riguardante l'estremo, il sadomasochismo e la pornografia. Molti esempi di ciò possiamo trovarli nelle opere di Cosey Fanni Tutti e di Genesis P-Orridge. Nel 1976 P-Orridge fu dichiarato colpevole di aver spedito per posta collages osceni, e molto del *lavoro culturale* di Cosey Fanni Tutti ruotava sulla sua attività di modella e di spogliarellista.

Un altro "estremista" sessuale che negli anni settanta operava all'interno del mail *art* network era Jerry Dreva (nato nel 1945 a Milwaukee, Wisconsin). Dreva è noto per il suo "libro d'artista" *Wanks For The Memories: The Seminal Work/Books of Jerry Dreva* [Seghe per i ricordi: i libri della produzione seminale di Jerry Dreva]. Dreva fece questi libri masturbandosi finché il suo seme non schizzava sulle pagine. Una volta completate, le opere erano spedite ad amici. Come risultato di tale attività, Dreva è stato definito "l'uomo che ha avuto mille orgasmi per l'arte".

Dreva è conosciuto anche per la sua abilità nel *manipolare* i media. Una delle sue prime scorribande mediatiche furono *Les Petites Bonbons* di Hollywood, formati da Dreva, Bob Lambert, Chuck Bitz ed altri. I Bonbons andarono in tutti i posti "giusti" e divennero un famoso gruppo rock senza doversi preoccupare di fare musica. Si parlò dei Bonbons su *People*, *Newsweek*, *Photographica Record* e *Record World*, perché indossavano gli abiti "giusti" e conoscevano le persone "giuste". Dreva rimase "tanto affascinato dalla capacità che hanno i media di creare e definire" che si fece assumere da un giornale del Wisconsin per "fare una ricerca globale sul fenomeno". Come egli stesso spiega in un articolo su *High Performance* n.9 (primavera 1980):

Alla fine iniziai a documentare le mie performances d'arte/vita (molte delle quali erano clandestine) sulle pagine del giornale in cui lavoravo.

Così, ad esempio, Dreva scrisse gli slogan "L'arte esiste solo oltre i confini dei comportamenti accettati" e "Abbasso le storie d'amore" sui muri esterni di una High School di Milwaukee pochi giorni prima del suo Festival delle Arti, e in qualità di giornalista fece un servizio fotografico su queste scritte per la stampa locale, quindi spedì copie della storia ai suoi contatti nel mail *art* network.

Nel suo pezzo per *High Performance*, Dreva dichiara i propri intenti con molta chiarezza:

Ciò che sto cercando di fare è indicare un futuro in cui l'arte non esisterà più come categoria separata dalla vita.

La lucidità di Dreva è inusuale tra i *mail-artisti*. Benchè molti di essi percepiscano Dada e Fluxus come loro precursori, essi sono del tutto all'oscuro della critica delle separazioni che come un filo unisce queste due correnti utopiche a tutte le altre. Il successo "popolare" dell'*arte* postale è stato conseguito al prezzo di una rinuncia a qualsivoglia rigore teorico. Il network continua ad attirare una consistente fetta di lumpen-intelligentsia americana ed europea, e un minor numero di partecipanti africani, australiani, giapponesi e del sud-est asiatico. Questi networkers sono tutti in cerca di un'attività che rafforzi la loro percezione di sé stessi come "creativi", e che non sia particolarmente critica a proposito dei loro studi.

Il fenomenale sviluppo della mail *art* è in parte collegato all'estensione dell'istruzione superiore negli anni cinquanta e sessanta. Per quanti la percepiscono come "arte", essa fa da simulacro e surrogato dei "premi" che l'istruzione superiore ha promesso ma non è riuscita a far ottenere. Dei milioni di studenti formati dalle art schools, ben pochi riescono a intraprendere una carriera da artista.

Nonostante l'insistenza di molti dei suoi praticanti, da un punto di vista materialistico l'*arte* postale *non* è arte. La natura "democratica" del network è chiaramente in opposizione all'élitismo dell'arte (se intendiamo per arte la cultura della classe dominante). Basta la quantità di persone coinvolte nell'*arte* postale a precludere al movimento un riconoscimento "ufficiale" come manifestazione della cultura alta, almeno finchè continua ad essere praticata su una scala così vasta. Quasi tutti i "movimenti artistici" (preraffaelliti, impressionisti, cubisti etc.) contavano tra i cinque e i cinquanta esponenti; l'*arte* postale ne conta migliaia. Anche solo un centinaio di membri sarebbe una minaccia allo status elitario di un movimento artistico formale e organizzato - i *critici* d'arte si opporrebbero all'elevazione al *pantheon* della "genialità" di una tale massa di individui, semplicemente perché tale elevazione metterebbe in discussione la stessa nozione di "genio". I *critici* possono occuparsi di simili numeri solo mettendoli sotto definizioni ultra-generiche come "romanticismo", "modernismo" e "post-modernismo".

Come network aperto, il sistema della mail *art* ha grandissime possibilità, ma perché queste si realizzino la maggior parte dei partecipanti devono divenire pienamente consapevoli della corrente sovversiva di cui le loro spedizioni fanno parte in modo confuso.

CAPITOLO 14

OLTRE LA MAIL ART

Le similitudini concettuali della Mail Art con alcuni aspetti di Dada e di Fluxus hanno condotto alcuni membri del Network a riprendere e sviluppare certe idee comparse in quei primi movimenti (1). Sarebbe inutile cercare di fare un inventario di tutti questi recuperi storici, basterebbe la mole di materiali veicolati dal Network a rendere questo impossibile. Invece, propongo di guardare a due esempi specifici: il primo è l'uso di nomi multipli, il secondo è l'agitazione contro l'arte vista come paradigma borghese. Il concetto di nome multiplo (Multiple name) - l'idea che un solo nome dovrebbe essere usato da più individui, riviste o gruppi musicali non ebbe un ruolo rilevante nella

storia di Dada. Ma la Christ Srl. di Hausmann, Grosz, Baader e i fratelli Herzfelde è stata più di una nota a piè di pagina nelle classiche storie dell'avanguardia berlinese. Hausmann ricorda l'atto di fondazione di questa società sul *Courier Dada* (Parigi 1958):

Portai Baader sui campi di Sudende (dove un tempo viveva Jung), e gli dissi: "Tutto questo sarà tuo se farai come ti dico. Il vescovo di Brunswick non ti ha riconosciuto come il Cristo, e tu lo hai ricambiato insozzando l'altare della sua chiesa. Ma questo non ti compensa. D'ora in poi, tu sarai il Presidente della Società di Cristo, e ne recluterai i membri. Devi convincere chiunque che anche lui può essere il Cristo se lo vuole, pagando cinquanta marchi alla tua società. I membri della nostra società non saranno più soggetti all'autorità temporale e saranno automaticamente esentati dal servizio militare. Tu porterai una tunica porpora e noi organizzeremo una processione nella Potsdamer Platz. Ma prima riempirò Berlino di citazioni bibliche. Su tutti gli spazi d'affissione campeggerà la frase: "Chi di spada ferisce di spada perisce".

L'idea riemerse, in forma modificata, più di cinquant'anni dopo che Hausmann aveva fatto la sua proposta a Baader. A metà degli anni '70 BLITZINFORMATION's (il progetto britannico di corrispondenza di Stefan Kukowski e Adam Czarnowski) mise in circolazione un volantino a proposito dell'"Essere Klaos Oldanburg":

Dopo la scoperta che la Oslo Kalundburg, l'emittente radiofonica, è un anagramma di Klaos Oldanburg (sic), uno dei principali progetti di BLITZINFORMATION's è quello di sostituire a tutti i nomi di tutti quello di Klaos Oldanburg. VI INVITIAMO QUINDI A DIVENTARE KLAOS OLDANBURG. I vantaggi ricavabili da questa operazione sono troppo numerosi per essere riportati qui. SE VOLETE FAR PARTE DI QUESTO PROGETTO INTERNAZIONALE, RIEMPITE IL SEGUENTE MODULO... N.B. ESSERE KLAOS OLDANBURG E' COMPLETAMENTE GRATIS.

Quanti compilavano il modulo ricevevano un numero di discendenza da usare con il nome, ad esempio: Klaos Oldanburg XXI, già Derek Hart. Ma l'uso di numeri e l'indicazione del precedente nome indebolivano il concetto se si trattava di un modo d'attaccare le tradizionali convinzioni sull'identità. Comunque, nè l'espressione "nomi multipli" nè il loro uso a fini di sovversione politica ebbero corso finchè un gruppo di anarcho-art punks della periferia londinese non lanciò un "movimento" chiamato *Generation Positive*, nell'ottobre 1982, con un invito a tutti i gruppi rock ad adottare il nome White Colours. Nel febbraio '84 il movimento fece uscire la sua rivista *Smile*, e dal secondo numero (aprile '84) in avanti invitò TUTTE le riviste ad usare quel nome. Nel quinto numero (ottobre 1984) per rendere il concetto fu coniata l'espressione "nomi collettivi", che venne lanciata in un manifesto dal titolo: "Generation Positive presenta l'estetica dei nomi multipli".

Nel 1977, un progetto di nome multiplo era stato avviato da un gruppo di mail-artisti riuniti attorno a quella che era conosciuta come PORTLAND ACADEMY (Oregon, USA). Al centro di questo gruppo vi erano il fondatore dell'Academy, dr. Al "Blaster" Ackerman ed il suo compagno di bevute David "Oz" Zack. Nell'autunno del '77 Zack annunciò il suo progetto di una "pop-star aperta", Monty Cantsin. L'idea era che chiunque potesse usare questo nome per un concerto e che, se abbastanza persone lo avessero fatto, Monty Cantsin sarebbe diventato abbastanza famoso, e gli artisti sconosciuti avrebbero potuto adottare quell'identità e garantirsi un pubblico. Tra le nebbie dell'alcool e delle droghe che permeavano l'Academy, Zack fece proseliti per il suo piano di democratizzazione dello Star System. La prima persona che si esibì col nome Monty Cantsin fu il "punk acustico" lettone Maris Kundzin. Dopo che Kundzin ebbe fatto un pò di concerti nei panni di Cantsin, l'idea prese piede, e quando l'Academy ancora esisteva molti di coloro che si associavano ad essa usarono il nome per le loro esibizioni. Zack e Kundzin spedirono cartoline ad artisti di tutto il mondo invitandoli a diventare Monty Cantsin; Ackerman mantenne i "Quattordici Signori Segreti del Mondo" (i suoi principali contatti nel Network) informati su quello che stava succedendo.

Quando fu coinvolto un numero maggiore di persone, il progetto decollò. Oggi è impossibile dire chi contribuì come. E certo provare a farlo sarebbe fuorviante, visto che - con l'eccezione di Zack a cui si riconosce di avere inventato il nome - lo sviluppo dell'idea fu collettivo nella teoria, nella pratica e nell'organizzazione. A partire dall'estate 1978 al progetto Monty Cantsin venne ad aggiungersi il progetto "ISM". ISM significava l'incorporazione di tutti i precedenti movimenti d'avanguardia (gli "ismi", appunto). Ad ogni modo, Fluxus sembra essere stata l'influenza predominante. Nell'entusiasmo sollevato da questi progetti, si scrissero canzoni e si tennero concerti e mostre senza alcun tentativo di documentare il tutto.

Mentre non si usavano numeri dopo il nome Monty Cantsin, non era insolito mettere tra parentesi il nome anagrafico (per un esempio di questo, vedi i fogli che accompagnano l'EP di Monty Cantsin per la Syphon Records, 1978). Con gli interventi di Blitzinformation's e di Zack, vediamo che i nomi multipli iniziano a prendere la forma che assumeranno definitivamente negli anni ottanta.

In una lettera all'Autore datata 5 luglio 1987, il mail-artista italiano Vittore Baroni spiega la genesi del suo progetto di nome multiplo:

Il mio progetto "L.T. Murnau" (1980-1984) è stato un tentativo di studiare come si costruiscono oggi i miti musicali, tutte queste cult-underground bands, fin dove si può arrivare con un'Immagine senza un Suono. Ho iniziato diffondendo molti volantini e annunci con l'immagine del regista W.F. Murnau nella sua uniforme dell'esercito ed il nome "Lieutenant Murnau" (tenente Murnau), che ho trovato sufficientemente misterioso ed evocativo. Ho registrato la prima cassetta per la VEC-Holland, "Meet Lt. Murnau", semplicemente mixando, spezzando e manipolando tutti i dischi dei Beatles e dei Residents. L'idea è che Lt. Murnau usa la musica già esistente senza bisogno di suonare strumenti o comporre con note. Poi ho cercato di confondere il pubblico con cassette e dischi di Murnau incisi in paesi diversi da persone diverse: con Jacques Juin in Germania il 7" "Janus Head", con le Grafike Airlines in Belgio il pacchetto-cassetta "The Lt. Murnau Maxi-single" (c30). Poi ci sono state tante altre cassette, partecipazioni a compilations, lavori grafici su riviste, etc. Nei vari pacchetti sono inclusi molti testi, etc. Ho anche fatto un concerto-performance come Lt. Murnau, mascherato, tagliando e suonando diversi dischi + crocifiggendo un disco dei Beatles, etc. E nel 1980 ho fatto un programma, "La testa di Giano", su Radiouno, usando i materiali di Murnau. Ho stampato e distribuito centinaia di maschere da Murnau di cartone in grandezza naturale, che le persone potevano indossare. Chiunque poteva fare la musica di Murnau e diventare Murnau, e alcuni lo hanno fatto. Al concerto ho distribuito maschere agli spettatori e li ho filmati mentre "diventavano" Murnau. Il più grosso ostacolo che ho trovato è che pochissime persone erano interessate ad impegnarsi in un progetto che sentivano "mio", anche se avevo cercato di mantenerne le origini avvolte nel mistero. Così mi sono ritrovato a fare il 99% del lavoro, anche se Jacques Juin ha fatto molto nel 1980-81 e pochi altri hanno contribuito con bei lavori (Michael Vanherwegen, Roger Radio e altri). L'intero progetto aveva il suo punto focale in un'area molto limitata, quella della musica underground, così non ha potuto estendersi come quello di Monty Cantsin, non ha avuto quelle ripercussioni filosofiche. Penso che i problemi siano sempre gli stessi: il fatto è che devi lavorare davvero collettivamente per partecipare, e nelle cerchie degli artisti ci sono pochi disposti a farlo senza avere il proprio nome scritto a grandi lettere...

Durante gli anni '80 Baroni non fu il solo ad iniziare un progetto di nome multiplo: dal 1985 i nomi "Karen Eliot", "Mario Rossi" e "Bob Jones" furono proposti per un uso collettivo. Erano considerati mezzi per sovvertire lo Star System e mettere in discussione la nozione borghese di identità [2].

Riguardo al modo d'impiego, si formarono due schieramenti. Il primo sosteneva la necessità di una completa identificazione col nome utilizzato, il secondo sosteneva che in questo modo i nomi sarebbero stati identificati con determinate persone, e quindi sarebbe stato meglio separare nettamente l'identità personale e l'uso del concetto. Questa contraddizione è ancora irrisolta, ed ha portato ad ostilità tra individui che "condividevano" una identità multipla [3].

Se i nomi multipli sono solo indirettamente un attacco all'arte, attraverso l'attacco allo Star System che sostiene la nozione di "genio", nel MA Network vi sono aggressioni più dirette all'arte. La campagna "Rinuncia all'arte/Salva gli affamati" di Tony Lowes rappresenta l'ala più estrema di questa tendenza:

Vedere un'immagine e crearla sono la stessa attività. Coloro che creano l'arte stanno creando anche la fame altrui. Il nostro mondo è un'illusione collettiva.

E' una grande ironia che il mito dell'artista celebri la sofferenza, mentre i veri poveri e infelici di questo mondo sono quelli che dell'arte non sanno nulla, quelli che sopportano la fame, la siccità e le epidemie, . Ed in questa perversione di ciò che un tempo era una ricerca religiosa, gli artisti di oggi negano di essere solo dei manovali, negano l'arte stessa, e così spengono la luce che è dentro l'uomo.

Oggi l'arte è definita da un'élite che si autoriproduce, per essere smerciata a livello internazionale. E' un investimento sicuro per i ricchi che possiedono già tutto. Ma chiamare un uomo "artista" significa negare ad un altro lo stesso dono della "visione"; - e negare l'uguaglianza tra tutti gli uomini significa rafforzare la disuguaglianza, la repressione e la fame.

Tutto ciò che ci viene insegnato ci è estraneo. La nostra storia si basa sull'eredità lasciataci da uomini che hanno saputo solo sostituire un concetto ad un altro. Ci sforziamo di capire ciò che non sappiamo, mentre i nostri problemi non verranno risolti da nuove informazioni, ma dalla comprensione di ciò che l'uomo già sa. E' tempo di riesaminare la natura del pensiero.

Le finzioni occupano la nostra mente e l'arte è divenuta un prodotto perchè noi crediamo noi stessi ed il nostro mondo impermeabili a cambiamenti strutturali. E' per questo che ci rifugiamo nell'arte. E' la nostra capacità di trasformare questo mondo, di controllare la nostra coscienza, che avvizzisce appesa al ramo.

Abbiamo bisogno di controllare le nostre menti, di comportarci come se la rivoluzione fosse già avvenuta. Ricoprite di nero tutti i quadri e celebrate la morte dell'arte. Abbiamo vissuto come in un ballo in maschera: ciò che sappiamo della nostra identità è un cumulo di nozioni scolastiche, preconcetti che ci imprigionano nella Storia. Dalla fede nella nostra identità scaturisce una miseria senza fine - il nostro isolamento, la nostra alienazione e il nostro credere che la vita di un altro uomo sia più interessante della nostra.

E' solo valutando equamente l'intero mondo che ciascuno di noi potrà trovare la liberazione. Porre fine alla storia è la nostra giusta richiesta. Continuare a produrre arte significa dedicare noi stessi alla nostra repressione. Il rifiuto di creare è la sola alternativa rimasta a coloro che vogliono cambiare il mondo. Rinunciate all'arte. Salvate gli affamati .

Dalla sua fattoria in Irlanda, Lowes (nato a New York nel 1944) spedisce manifesti, spillette, adesivi e palloncini con scritti i suoi slogans. Si sono avute reazioni contrastanti nel Network, alcuni si sono detti d'accordo, altri lo hanno considerato uno scherzo, altri ancora sono rimasti sconvolti. Questa reazione non dev'essere molto diversa da quelle che gli attacchi all'arte di Richard Huelsenbeck suscitavano nei suoi colleghi dadaisti. I mail-artisti, come i dadaisti o i fluxisti prima di loro, sono divisi a proposito dello statuto dei loro lavori. Alcuni li considerano arte, altri no. Da un punto di vista materialista, la Mail Art NON è arte, perchè non è mercificata dalla borghesia. A conti fatti essa resta fuori dal processo sociale che definisce "arte" un'attività. E' possibile che in futuro queste attività si elevino sino allo status dell'arte, ma anche se questo dovesse accadere solo un numero molto limitato di prodotti della Mail Art sarebbero certi di continuare ad esistere. Ed una simile elevazione di status sembra improbabile finchè la Mail Art continua ad essere praticata.

A prima vista, gli sforzi propagandistici di Lowes, diretti contro il network dell'arte postale, sembrerebbero dunque sbagliare bersaglio. Ma se questa campagna è vista come un attacco alla creatività individualizzata ("quell'unico posto dentro di noi in cui possediamo l'arte"), il suo lavoro si rivolge efficacemente a quanti nel Network sono più esposti a queste deviazioni. Lowes usa un linguaggio accessibile a coloro che pur

NON avendo la possibilità di essere artisti si percepiscono come tali. Le attività di Lowes rendono visibili le contraddizioni della Mail Art. Ovviamente, quanti coniarono questo termine ritenevano che le proprie attività fossero basate sull'arte. Partendo da una prospettiva idealistica, conclusero presumibilmente che la vera arte (l'espressione umana "universale"?) non dovrebbe essere venduta ma donata. Mentre il network si espandeva, fu attratto in esso un secondo insieme di persone, il cui punto di vista era materialistico. Questo secondo gruppo partecipò per il preciso motivo che vedevano la Mail Art come un sistema basato sul sostegno reciproco al cui interno avviare scambi culturali liberi dalle restrittive concezioni da galleria d'arte. Molti individui possono usare il network fregandosene del suo nome. Ciò che rende confusa la questione è che Lowes usa il network della Mail Art come un sistema per distribuire un attacco idealista all'arte. Ricompaiono qui tutte le contraddizioni dell'"anti-arte", irrisolte fin da quando padre Ubu fece il suo debutto a teatro.

1. Fin dalle origini del network negli anni sessanta, molti mail-artisti hanno visto la Mail Art come un'evoluzione in linea diretta di Dada e Fluxus, e hanno sempre dimostrato un profondo interesse per quei precedenti movimenti. Vedi ad esempio *Correspondence Art*, a cura di Michael Crane e Mary Stofflet (Contemporary Art Press, S. Francisco 1984), in particolare gli scritti di Klaus Groh: "Thoughts on Dada" e "Mail Art & Dada".

2. I più critici nei confronti dei nomi multipli hanno, fino ad oggi, preso alla lettera le dichiarazioni in proposito. Ad esempio, Waldemar Jyroczech in "Re.Distribution" (scritto incluso in *Plagiarism: art as commodity and strategies for its negation*, a cura di Stewart Home, Aporia Press, London 1987), dice quanto segue:

"Oggi nessuno, dico, ha bisogno di contare sull'uso dei nomi multipli "per creare una situazione in cui nessuno in particolare è responsabile". Basta l'esistenza delle leggi ad implicare un'assenza generalizzata di responsabilità, e questo è reso ancor più vero nell'ambito delle "arti" dalla "morte dell'autore" (cfr. Barthes) e dalla "liquidazione dell'originalità" (cfr. Warhol). Invero parte del problema è che questo stato di cose pare appartenere al passato, ad una storia accettata ma non compresa; una ripetizione plagiaristica delle produzioni avrà come risultato l'erezione di una facciata di astoricità; una sorta di feticizzazione".

Jyroczech pensa che "coloro che si affidano ai nomi multipli per creare una situazione per la quale nessuno in particolare è responsabile" siano all'oscuro del fatto che una tale situazione esiste già. Io invece sostengo che quanti sono coinvolti in tali attività ne sono consapevoli, e usano la creazione cosciente di queste situazioni per portare questo stato di cose all'attenzione di chi che non vuole avvedersene. Se Jyroczech capisse queste intenzioni, vedrebbe che ciò che è controverso è la sua asserzione che tali problemi "appartengono a...una storicità accettata ma non compresa".

3. Alcune di queste (feconde) contraddizioni sono state "rimesse al lavoro" ad un più alto livello di disordine nel Luther Blissett Project, a detta dell'autore "the best multiple name to date" (da una lettera aperta al traduttore e a Monty Cantsin, autunno 1995). [N.d.T.]

CAPITOLO 15

PUNK[*]

Come la mail art, il punk fu un movimento i cui partecipanti erano - per la maggior parte - semi-consapevoli delle sue origini. Alcuni *critici* hanno parlato molto del riciclaggio punk della "teoria" specto-situazionista. Un tipico esempio di questo è *The End Of Music* (Box V2, Glasgow 1978) di Dave W.

Un situazionismo musicale nacque nell'immaginario da ribelli in maschera del punk e della New Wave. Ma l'influenza situazionista può essere riconosciuta solo nel caso

specifico dei 'Sex Pistols', mentre la rivolta formale dell'arte moderna, dapprima espressa nella pittura e nella letteratura, benchè oggi recuperata, è passata nella produzione musicale grazie a intermediari come i Velvet Underground e Lou Reed. I precedenti della vecchia avanguardia culturale vanno a nutrire la nuova musica...In parte, la genesi del punk risale a 16 anni fa, alla sezione situazionista inglese e a ciò che ne seguì, King Mob...Malcolm McLaren, manager dei Sex Pistols, aveva frequentato le persone che portavano avanti la critica situazionista in Inghilterra, e aveva recepito alcuni slogans e atteggiamenti di quell'ambiente...L'EP (sic) "Pretty Vacant" venne reclamizzato con manifesti raffiguranti due corriere dirette verso la "NOIA" e il "NULLA" - immagine rubata direttamente dalle pagine di "Point Blank"...

Purtroppo Dave W. sopravvaluta l'influenza e l'importanza della teoria specto-situazionista per il punk e in generale. Ciò non mi sorprende, dal momento che all'epoca in cui scrisse il testo W. faceva parte del circolo di miserabili che gravitavano su Guy Debord e sulle edizioni Champ Libre di Parigi. Nonostante W. faccia del sarcasmo sull'influenza "negativa" dei Motherfuckers su King Mob, egli ignora il fatto che quell'influenza fu in realtà meno vaga di quella esercitata dalla specto-IS [1]. Anzi, la sezione inglese della specto-IS fu espulsa dall'"internazionale" perché si rifiutò di rompere con quelli che sarebbero poi divenuti i Motherfuckers. King Mob fu uno dei risultati di quell'espulsione. W. biasima il "plagio" della grafica di *Point Blank* ma si dimentica opportunamente del fatto che Jamie Reid, l'art director dei Pistols, aveva contribuito con delle immagini a molte produzioni di *Point Blank* e stava solo riutilizzando opere che aveva contribuito a realizzare! [2]

Sebbene alcuni dei protagonisti del movimento punk delle origini conoscessero la "teoria" specto-situazionista, l'influenza del futurismo, di Dada, dei Motherfuckers, di Fluxus e della *mail art* è più evidente e più degna di nota. Mail-artisti come Irene Dogmatic negli States e Genesis P-Orridge in Inghilterra furono a contatto con la musica punk fin dai primi giorni. Fu tramite questi mail-artisti che si diffuse l'influenza di Fluxus. L'influenza della *mail art* riguardò soprattutto la scelta di *strani* nomi d'arte. La natura iconoclastica delle "identità" punk (es. Johnny Rotten, Sid Vicious, Siouxsie Sioux, Dee Generate e Captain Sensible) riecheggia gli pseudonimi di mail-artisti come Cosey Fanni Tutti, Pat Fish e Anna Banana. Frequentando le scuole d'arte, i membri di bands come i Clash e Adam and the Ants avevano subito l'influenza del futurismo e di Dada [3]. La didattica retrograda delle art schools inglesi, l'ambiente da cui emerse il movimento punk, aveva come risultato la conoscenza delle prime manifestazioni dell'avanguardia utopica e l'ignoranza dei suoi sviluppi post-bellici. Ad ogni modo, la "bassa truppa" del movimento punk era all'oscuro anche delle influenze *classiche*.

Ma quest'"ignoranza" non impedì ai *ragazzi di strada* di capire che il punk esprimeva sia frustrazione sia desiderio di cambiamento. Il punk era una politica di energia che tendeva ad esprimersi facendo uso della retorica di sinistra, ma che spesso aveva la voce della destra. I lumpen-intellettuali che hanno tentato un'*analisi* del punk hanno capito mooolto meno dei punks di cui criticavano la mancanza di prospettiva. In *The End Of Music* Dave W. scrive che

Il punk è l'ammissione che la musica non ha più niente da dire ma che si possono ancora far soldi sulla totale bancarotta artistica, con tutti i suoi surrogati della creativa espressione di sé nella vita quotidiana. La musica punk, come tutta l'arte, è la negazione del divenire rivoluzionario del proletariato.

Una simile posizione è chiaramente ridicola, perché solo un imbecille potrebbe confondere il punk con l'arte. A parte questo, è più che evidente che il punk aveva qualcosa da dire, e il fatto che ciò fosse comunicato con efficacia è dimostrato dalla generale identificazione dei teenagers [4]. W. continua a menarla con l'affermazione specto-situazionista della "morte dell'arte", mentre da una prospettiva *veramente* materialistica continuerà ad esservi arte finché esisterà una classe borghese. L'arte non può "morire", perché è un processo sociale: le società capitalistiche producono arte, quelle non-capitalistiche no. Come abbiamo già visto, attribuire all'arte un'*essenza* è misticismo. W. aggiunge a questo idealismo un'altra astrazione: "il

divenire rivoluzionario del proletariato". Da lumpen-intellettuale qual è, W. trae sollazzo da un simile concetto, ma il "proletariato" che lui mitologizza troverebbe queste idee del tutto insensate... se per uno scherzo del destino ne venisse a conoscenza.

La confusione tra punk ed arte è usata da W. per nascondere parzialmente la sua ignoranza delle origini non-intellettuali del punk nella cultura di strada inglese. E' dunque poco sorprendente che tanto lui quanto il "semiologo" Dick Hebdige nel suo libro *Subculture: The Meaning Of Style* (Meuthen, Londra 1979 - ed. it. *Sottocultura. Il fascino di uno stile innaturale*, Costa & Nolan, Genova 1983) ignorano l'influenza di Richard Allen (pseudonimo di James Moffatt) sulla *blank generation* nell'età del suo sviluppo. Allen è l'autore di una serie di romanzi *skinhead* pubblicati dalla New English Library nei primi anni settanta. I suoi libri, che narravano le azioni violente dei giovani proletari bianchi, ebbero una vasta diffusione sotto i banchi di scuola, e descrivevano un atteggiamento bellicoso che sarebbe divenuto un elemento centrale della sensibilità punk. I libri di Allen vengono trascurati dalle "analisi" accademiche del punk, proprio perché la sua scrittura non ha ascendenze intellettuali. Gli intellettuali straccioni preferiscono fare raffronti tra il punk e le correnti artistiche e politiche d'avanguardia, perché almeno in questo campo hanno l'occasione di dimostrare che sanno maneggiare i concetti della cultura *alta*. "Può darsi che Dada abbia shockato la borghesia, ma almeno le loro opere non erano scritte da frettolosi scribacchini che glorificano gli hooligans!". Per capire quanto fu vasta quest'influenza, basta confrontare la copertina del primo album dei Clash, o quasi tutte le foto promozionali delle punk bands, con le copertine dei libri di Allen [5]. Solo un'esigua minoranza di punks aveva sentito parlare del futurismo o del dadaismo, e ancor meno conoscevano i Motherfuckers o la teoria specto-situazionista, mentre una grande maggioranza si era imbattuta, in un modo o nell'altro, nei libri di Richard Allen - e altrettanto probabilmente aveva un'esperienza diretta dello stadio e della cultura che raccontavano. La fanatica Stretford End dell'"armata rossa" del Manchester United gridava "Odiamo gli esseri umani!" nei primi anni settanta, anni prima che la *blank generation* facesse dell'odio e della *misanthropia* i propri temi [6].

Comunque, nonostante la diffusa "ignoranza" del rapporto tra il punk e le altre correnti utopiche, il movimento propagò con successo le dottrine essenziali di questa tradizione. La separazione tra il pubblico e i musicisti fu messa in discussione, se non superata. Anche se pochi gruppi conseguirono uno status da superstar, la maggior parte di essi rimase accessibile ai fans. I ragazzi che non avevano mai suonato uno strumento mettevano in piedi delle bands e dopo pochi mesi già si esibivano in pubblico. Prevalsa un'etica *Do It Yourself*, con etichette indipendenti che facevano uscire dischi di gruppi sconosciuti, un grande sviluppo della stampa indipendente nella forma delle fanzines punk (solitamente fotocopiate e vendute in poche centinaia di copie), e quasi tutti i punks intenti a farsi da "stilisti" cambiando i propri abiti con strappi e tagli.

Quando la prima ondata di gruppi punk - Sex Pistols, Clash, Damned, Stranglers, Buzzcocks - entrò nelle pop charts e conquistò lo status di stars, lo zoccolo duro del loro seguito li smollò e cominciò a sostenere bands che si potevano ancora vedere nei clubs. Nel 1977 i veri punks seguivano bands come gli Adverts, gli Sham 69 e i Members; dal '78 in poi quella che sarebbe divenuta la componente *gotica*, dark, iniziò a seguire Adam and the Ants, mentre i futuri hardcore punx seguivano gli UK Subs e gli anarco-punx i Crass. Nel 1978 ci fu anche una standardizzazione nel vestire.

La prima ondata di gruppi punk flirtava con la politica, quasi tutti da sinistra come i Clash e i Pistols, e pochi altri, come Banshees e Chelsea, da destra. Pochi, come i Subway Sect, erano davvero comunisti, almeno all'inizio. Nel 1977 emersero gruppi come i Crisis, che presero sul serio la retorica di sinistra dei Clash e i cui membri facevano parte di organizzazioni come il Socialist Workers Party e l'International Marxist Group. I Crisis suonarono per finanziare *Rock Against Racism* o la *Right To Work Campaign*, spesso su furgoni che aprivano cortei, e inaugurarono una mareggiata di nuove bands impegnate. Canzoni come "Militant", "Take A Stand" e "Alienation" fecero guadagnare al gruppo un seguito di fedelissimi.

Molti consideravano i Crisis degli estremisti (fu criticata soprattutto la loro canzone "Kill" [7]), ma il bello doveva ancora venire. All'inizio degli anni ottanta fanzines anarco-punk come *Pigs For Slaughter* e bands come gli Apostles tracciarono un sentiero che Class War avrebbe minato col suo humour nero e con la sua capacità di forare i media. il brano "Pigs For Slaughter" dal secondo EP degli Apostles (Scum Records, 1983) definì quella che, circa un anno più tardi, sarebbe stata la piattaforma del raggruppamento anarchico:

Blocca le serrature di tutte le banche e macellerie, o buttale giù a calci,
Scrivi un messaggio d'odio su una Bentley con una bomboletta, o distruggila,
Sabota la carne nei supermarket, avvelenali tutti,
Vai a Kensington e frega a un ricco bastardo tutti i suoi soldi,

Stiamo bussando alla vostra porta,
Non ce n'è più per nessuno,
perché questa è guerra di classe.

Metti zucchero nei serbatoi,
infilati chiodi di sei pollici nei copertoni,
è questo il modo di rovinare una Rolls,
e allora conficcali, funziona sempre.

Spaccheremo tutto, e bruceremo quel che resta.

I fighetti come Dave W., pochi anni prima, avevano accusato il punk di aver "rubato" le sue idee dai "teorici rivoluzionari". Dalla metà degli anni ottanta, la situazione si capovolve, e Class War - un gruppo di ultrasinistri anarcoidi - avrebbe tratto ispirazione dal punk.

Anche se non ho il tempo nè lo spazio per occuparmene, e ho dovuto sorvolare su di esse, non vanno dimenticate le origini musicali del punk in gruppi dei sixties come Who, Small Faces, Velvet Underground e Stooges.

La "gioventù underground" di fine anni settanta - orbitante intorno al punk - era più debole (in termini di estensione della sua base sociale [8]) di quella - più *politicizzata* - del decennio precedente, perché la sua esistenza dipendeva dalla musica rock. Col senno di poi, il punk ci appare anche come una progressione lineare della cultura sixties, anche se all'epoca era percepito come una rottura con quest'ultima. L'entourage dei Sex Pistols, in particolare, sembra essere poco più di una riproposizione dell'ambiente attratto dalla Factory di Andy Warhol [9]. Uno dei problemi che la *blank generation* dovette affrontare - ostacolo che i giovani dei sixties non avevano dovuto superare - fu una cultura giovanile, o "post-giovanile", istituzionalizzata. Negli anni sessanta riviste come *Oz* e *International Times* non dovevano competere con roba come *Time Out* o le riviste giovanili *libere*, che rubarono un gran numero di lettori a 'zines come *Sniffin' Glue* e *Ripped & Torn* [10].

Fu questa situazione a costringere la stampa underground di fine anni settanta a specializzarsi nella musica. Fu un punto debole la cui causa era il *successo* della generazione precedente. Il punk aveva una componente musicale, una politica ed una di *fashion*, ma fattori socio-economici provocarono una crescente separazione specialistica tra le diverse discipline. Così la vasta base sociale che avrebbe potuto svilupparsi fu invece indebolita e distrutta. Ci furono ancora molte buone cose, ma come movimento il punk finì poco dopo essere iniziato.

* Sette anni dopo l'uscita di questo libro, l'Autore ha sviluppato le sue idee sul punk nel libro *Cranked Up Really High. Genre Theory And Punk Rock*, CodeX, Hove 1995 (trad. it. *Marci, sporchi e imbecilli. 1976-1996, la rivolta punk non si è mai fermata*, Castelvecchi, Roma 1996).[N.d.T.]

1. Ma W. dovrebbe esserne bene al corrente, dal momento che in *Refuse* (BM Combustion, Londra 1978) Nick Brandt sostiene che alla fine degli anni sessanta W. faceva parte di King Mob.

2. Cfr. pag.48 di *Up They Rise - The Incomplete Works of Jamie Reid*, di Jamie Reid e Jon Savage (Faber & Faber, Londra 1987). Vale la pena notare che quando gli spettatori o i pro-situazionisti "plagiano" le opere altrui, lo chiamano "detournement", ma quando pare loro che altri stiano "detournando" ciò che è *di proprietà dei situazionisti*, ecco che li accusano di "plagio". Il "due pesi, due misure" è endemico nella cerchia spettosituazionista, ed è giustificato con l'affermazione che - fatta eccezione per il "proletariato", considerato però come una categoria astratta - *nessuno al di fuori di tale cerchia ha alcuna credibilità come "radicale"*. Tutti, da Debord a Knabb, da W. a Brandt, fanno ricorso a questo espediente ipocrita. Va precisato che *The End Of Music* fu pubblicato senza il permesso di W. dopo che era circolato in forma di dattiloscritto. Detto questo, il *servile entusiasmo* di W. per la fazione debordiana dell'IS è ben evidente in diversi testi alla cui pubblicazione egli collaborò attivamente; di conseguenza, non è irragionevole pensare che *The End Of Music* sia rappresentativo del suo "pensiero".

3. Cfr., ad es., il testo di "Animals & Men", sul primo LP di Adam and the Ants, *Dirk Wears White Sox* (Do It Records, Londra 1979).

4. Sintetizzando, il punk diceva: "Sono giovane, sono incazzato, scoglionato e voglio un cambiamento e/o qualcosa che mi ecciti!". Al di là di tutto, era un'affermazione di identità. Persino i media compresero il punk a questo livello.

5a. Le copertine dei libri non erano opera di Allen, ma libro e copertina erano fruiti come un tutt'uno. Ai lettori non importava chi fossero gli "autori" delle singole parti.

5b. C'è un'eco delle opere di Allen in particolare nel secondo singolo di Slaughter and the Dogs, "Where Have All The Boot Boys Gone?" (Decca Records, Londra 1977). I primi versi dicono: "Wearing boots and short hair cuts, we will kick you in the guts..." (Scarponi e capelli corti, ti prenderemo a calci nelle budella...). Allen aveva scritto un romanzo intitolato *Boot Boys* (New English Library, Londra 1972) e quasi tutti i suoi eroi avevano scarponi e capelli corti, anche se - ironicamente - i personaggi di *Boot Boys* non avevano i capelli rasati.

6. E come il calcio, il punk esprimeva un territorialismo che i Supergruppi degli anni settanta avevano in gran parte eliminato dalla scena rock. In senso negativo ciò voleva dire che molti punks si vedevano in opposizione ai "teds" e agli "hippies". Più in positivo, significava che il movimento si percepiva come localmente specifico. Così i Clash erano "il suono della Westway" (il raccordo autostradale che attraverso l'ovest di Londra), mentre i Sex Pistols erano "teenagers dal Finsbury Park e da Shepherds' Bush" (come affermava il loro primo materiale promozionale). Fuori Londra, Manchester fu la prima città ad avere una scena punk, e si vantava delle proprie bands di punta come i Buzzcocks, Slaughter & the Dogs e i Drones. Scene punk si svilupparono molto rapidamente in tutti i grandi centri urbani delle isole britanniche. Il punk era urbano, disprezzava la campagna e i sobborghi, eppure, poiché riguardava lo spostarsi, finì per trovare i suoi più grandi sostenitori tra i ragazzi suburbani. Quando gli "hippies" che avevano avviato il festival di Stonehenge formarono la loro prima *punk band* - i Crass - come mezzo di propaganda anarchica, riuscirono a iniettare nel movimento un elemento di "ruralismo". Ma i sobborghi continuarono ad essere disprezzati.

7. Ecco una parte del testo di questa canzone: "Licenziano gli insegnanti, il rendimento cala / Tu mandi i tuoi bambini in una scuola privata / Chiudono gli ospedali, i poveri muoiono / E' tutto a posto, Jack, tu hai un letto privato / Mi stai facendo vomitare / Mi fai star male / Se non ti levi dai coglioni ti ammazzerò, ti ammazzerò, ti ammazzerò!".

8. Ma il suo impatto (almeno in Gran Bretagna) fu così forte, se non più forte ancora, per via della forza della sua *immagine*. Dando una rappresentazione esagerata della riottosità proletaria, il punk colpiva un punto nevralgico dell'establishment britannico. Se i "ribelli" dei sixties avevano tratto ispirazione dalle teorie *esoteriche* del "Che" o dello "zio Ho", bands come i Clash sembravano aver molto in comune col leader dei portuali Jack Dash; una minaccia molto più vicina a casa.

9. Il ruolo dei Sex Pistols nel movimento punk è stato totalmente *mistificato*. Possono anche aver "rubato la scena", ma il punk sarebbe potuto nascere anche senza di loro - e non viceversa. Ciò che era importante nel punk era l'attitudine *Do It Yourself*, non le poche stars che arrivarono in cima grazie alla "truffa".

10. Nigel Fountain, in "Do Anything Beautiful" (nell'inserto sul '68 del "New Statesman" del 18/12/1987), scrive quanto segue a proposito della stampa *alternativa* e della specializzazione:

"Al è un uomo grasso...che ha guadagnato bene sui conflitti di quei tempi. Nel 1968 si accorse che molti acquirenti dell'allora florida stampa underground americana - il *Berkeley Barb*, l'*East Village Other*, la *Los Angeles Free Press* etc. - non la compravano per gli immaginifici resoconti dell'occupazione della Columbia University, per gli exploits degli Yippies o per le battaglie alla Convention Democratica di Chicago. Erano il vero esercito della notte, il distaccamento degli impermeabili sporchi in cerca di inserzioni di sesso. Quando quell'autunno Goldstein lanciò *Screw* percepiva con acume di essere 'l'uomo con l'impermeabile sporco'...Il trucco di Goldstein fu individuare una delle fondamentali correnti sotterranee: il sesso. Pagò bene anche l'attenzione per altre due correnti edonistiche: la fissazione per le droghe produsse *High Times*, che ebbe un breve successo; il rock'n'roll diede vita al *Rolling Stone* di Jann Wenner, che continua a far soldi dopo 21 anni. Sia *Screw* sia *Rolling Stone* contribuirono a prosciugare il mare su cui navigava la stampa radicale americana degli anni sessanta. Uno prese gli annunci sessuali e quindi le vendite *sex-oriented*, mentre l'altra pescò nella musica e nel segmento non-militante del mercato underground...E' una storia istruttiva."

CAPITOLO 16 NEOISMO

La data di fondazione del neoismo varia di resoconto in resoconto. Più passa il tempo e più la data retrocede. Scrivendo sul numero unico di *Immortal Lies* (Montreal 1985), Istvan Kantor (nato a Budapest nel 1949) dichiara che il suo "post-concerto" eseguito al Vehicule Art di Montreal il 14 febbraio 1979, è "considerato l'atto d'apertura della Cospirazione Neoista". Ma nel testo del 1982 "WHAT IS A uh uh APARTMENT FESTIVAL???", Kantor aveva scritto che il "movimento neoista fu lanciato il 22 maggio 1979, a Montreal", quando lui e Lion Lazer volantinarono all'incrocio tra Sherbrooke e McGill. L'unico dato certo è che Kantor aveva trascorso un pò di tempo alla PORTLAND ACADEMY nel 1978 ed era tornato a Montreal sapendo di Monty Cantsin e ISM, concetti che Zack, Ackerman e il loro gruppo avevano iniziato a sviluppare. A Montreal, Kantor si ritrovò in compagnia di molti giovani "agitatori culturali" che erano stati profondamente influenzati dal Punk. In mano a questo gruppo, ISM fu trasformato in Neo-ism e dall'estate del '79 era iniziata una campagna a colpi di graffiti sui muri di Montreal. Secondo quanto ha scritto R.U. Sevol (Michael Ferrara, nato a Londra) su *Miles 2* e sul *Miles 2 Supplement* (Parigi 1985), tra gli slogans usati vi erano: "Tutto prima degli anni '90!", "Liberate l'immaginazione", "Cercate la bellezza, desiderate la passione", "Non lavorate mai", "La fame è la madre della bellezza" e "Convulsione, sovversione, defezione". I graffiti si rifacevano pesantemente ai lasciti delle avanguardie francesi: questi sono gli slogans del surrealismo, del situazionismo e del movimento del maggio '68, con robuste iniezioni di tardo romanticismo.

Comunque, quando il gruppo si espanse, divenne evidente che aveva più cose in comune col futurismo che con le tradizioni d'avanguardia francesi. Invero, persino la parola "Neoismo" si rivela una "degradazione per realizzazione" del progetto di Marinetti. Una visione "eroica" del futuro si riduce alla "novità del Nuovo". In termini tecnologici, il video era per i neoisti ciò che l'automobile era stata per Marinetti. Questo fu palese durante l'"occupazione" da parte dei neoisti della galleria d'arte "Motivation 5" di Montreal, nell'ottobre 1980. Fu stabilito un collegamento video tra i due piani della galleria. Secondo il foglio d'accompagnamento a "Video After Death" di Kantor (senza data, Montreal), "alla fine le conversazioni in video si svilupparono in uno scambio automatico di idee concettuali, il video divenne realtà e la realtà video". Questa descrizione è tipica della mitopoiesi in cui Kantor indulge: frasi come "idee concettuali" hanno un suono maestoso ma in fin dei conti sono tautologiche (TUTTE le idee sono concettuali!), mentre "scambio automatico" implica un sistema linguistico

totalitario (che è impossibile, perchè la scissione tra significanti e significati impedisce al senso di divenire "trasparente" [1]. La tediosità dell'"occupazione" della galleria ci viene rivelata dai frammenti del taccuino di R.U. Sevoul pubblicati sull'*Organ Centre de Recherche Neoiste*, vol.3, n.1 (già *The Neo*):

Lazer si è rotto le balle, lui e Yana se ne vanno... Frater Neo si fa vedere e fa delle domande sulla fotografia. A nessuno frega niente...Troppo stanco per muovermi... Kiki va a lavarsi i calzini... Non sembro preoccupato, ma lo sono...

Il video NON divenne realtà. Gli stati di alterazione mentale erano, almeno parzialmente, dovuti al sonno arretrato e alla noia. I neoisti presero troppo sul serio lo slogan che avevano ripreso da Niels Lomholt, "Il pane nutre gli affamati, il video nutre i sazi". Nella loro brama di lasciarsi andare ad atteggiamenti "eroici" futuristi, non si preoccuparono di esaminare le conseguenze di quanto facevano. Questi "avatar della nuova sensibilità" non avevano imparato la lezione più importante dell'industrializzazione: le nuove tecnologie possono effettivamente cambiare il nostro modo d'essere, ma la maniera in cui lo fanno non sempre è desiderabile.

Nelle mani di Kantor, il progetto Monty Cantsin regredì anziché svilupparsi. Durante quelle che erano spesso violente performances, lui avrebbe dovuto offrire a chiunque la propria poltrona neoista, l'identità della "open pop-star". Ma il modo aggressivo in cui ciò veniva fatto intimidiva quanti avrebbero dovuto accettare l'offerta. Quando, a metà degli anni '80, grazie all'intervento di alcuni neoisti europei, l'identità di Cantsin venne assunta da molte persone (per la prima volta da quando Zack aveva lasciato Portland nel '79), Kantor rivendicò in alcune lettere di essere il "vero" Monty Cantsin.

Nel 1980, i neoisti - prendendo spunto dall'uso a cui i *cultural workers* di New York avevano adibito le loro soffitte per più di vent'anni - svilupparono il concetto di "Apartment Festival". Si trattava di eventi lunghi all'incirca una settimana che si tenevano nelle case dei "cospiratori". Il primo "International Neoist Apartment Festival" (APT) ebbe luogo nel *No Galero* (un appartamento di Montreal) dal 17 al 21 settembre 1980. Vi parteciparono Kiki Bonbon (pseudonimo di Jean-Luc Bonspeil), Istvan Kantor, Lion Lazer, Niels Lomholt, Napoleon Moffatt, Reinhart Underwood Sevoul e Alain Snyers. L'evento consisteva in concerti, performances, installazioni, e nella proiezione di films e video.

Il secondo APT Festival, dal 16 al 21 febbraio 1981, fu organizzato da Kiki Bonbon al *Peking Pool Room*, ancora a Montreal. Tra i partecipanti vi erano svariati membri dei Krononauts [2] di Baltimora (tENTATIVELY a cONVENIENCE, Richard X, Ruth Turner e Sumu Pretzler). Questo secondo APT era simile al primo nei contenuti, anche se l'"amicizia" e lo stile di vita comunitario vi ebbero un ruolo più importante. Sul versante dei rapporti personali, Bonbon simulò scatti di collera, mentre tENTATIVELY, che era arrivato prima di X, finse di essere quest'ultimo, il quale una volta arrivato finse di essere tENTATIVELY. Ne venne fuori una farsa che esemplifica i giochi mentali che di lì a poco sarebbero divenuti una caratteristica essenziale degli APT Festivals. Nel suo saggio sugli eventi del *Peking Pool Room*, "Tim(nn) Laps(nn) M(nn)mory Kronolgy" (sic), tENTATIVELY conclude riassumendo il concetto di APT:

APT come NEOISMO, senza I a (sic) superflua intermedia che disgustosamente lo trasformerebbe in ART. APT in quanto APT. APT nel senso di appartamento: uno spazio che, anch'esso, scavalca I a (sic) intermedia di ART, di spazi da performance come cuscini t ra (sic) la vita pubblica & quella privata dei performers. I I (sic) PEKING POOLROOM in quanto APT di Kiki Bonbon .

Il testo era scritto nel solito stile friggicervello di tENTATIVELY. In tutta la prima metà, "(nn)" sostituisce la lettera "e". Non contento di ciò, tENTATIVELY introduce altre idiosincrasie per assicurarsi che il saggio sia comprensibile solo ad un lettore tenace, quali l'uso del numero "2" al posto della parola "to" e l'uso di uno spazio tra la "t" e la "h" della parola "the".

Il "Terzo APT Festival Neoista Internazionale" fu organizzato a Baltimora dai Krononauts dal 29 maggio al 7 giugno 1981. Questo APT comprendeva la prima

passeggiata dei neoisti nella natura, più numerose performances e proiezioni di films. Vi parteciparono, tra gli altri, Richard X, David Zack, Richard Hambleton, Kirby Malone, tENTATIVELY a cONVENIENCE, Marshall Reese, Bonnie Bonnell, Sumu Pretzler, Ruth Turner, Dave Presslor, Lisa Mandle, Tom Konyves, Michael Gentile e Tom Diventi.

Il 4° APT fu un evento che coinvolse due città. La prima parte fu organizzata da Gordon W. Zealot, Kent Tate e Gary Shilling al *Public Works* di Toronto, dal 9 all'11 ottobre 1981. Forse il clou dell'evento fu quando la polizia fermò tENTATIVELY a cONVENIENCE e Eugenie Vincent perchè non si erano allacciati regolarmente la cintura di sicurezza...Difatti, si erano legati al tetto di un'auto presa a noleggio, con cui giravano per le strade facendo pubblicità al festival. Quest'ultimo proseguì al Low Theatre di Montreal dal 13 al 18 ottobre. Qui tENTATIVELY si trovò di fronte a un problema: per assistere al suo evento si doveva pagare il biglietto. Anziché annullare la performance, attese che il pubblico pagante entrasse a teatro e gli diede istruzioni di assistere al suo "Street Guerrilla Act" da una finestra, mentre quelli che non erano entrati poterono assistervi gratis dalla strada.

Il 5° APT ebbe luogo al *des REFUSE* di New York, dal 15 al 21 marzo 1982. Durante il festival, Gordon W. Zealot "equipaggiò una cucina mobile sulla West Broadway, e nutrì i neoisti con erbaggi e pane", come "dimostrazione di uno stile di vita basato sulla sussistenza primitiva". Napoleon Moffatt tenne un'importante conferenza "pre-bellica" intitolata: "Legittimità di Akademgorod":

Sto cercando AKADEMGOROD. Sto ancora cercando AKADEMGOROD. AKADEMGOROD è la città degli scienziati in Siberia. E' stata costruita per la distruzione. E' anche la città in cui tutte le menti di Russia pensano a creare la FINE.

I neoisti dovrebbero cercare la città degli scienziati cercare AKADEMGOROD.

Il progetto è quello di cercare la città di AKADEMGOROD e, stando là, giustificare la città. I neoisti vivono, sopravvivono mangiando alta tecnologia.

Sono venuto in questa città per chiedervi di unirvi alla crociata per AKADEMGOROD.

Gli obiettivi della crociata sono trovare la città e stabilire la realtà del neoismo in quella di AKADEMGOROD.

SIATE PARTE DI AKADEMGOROD.

Da quel momento, Moffatt fu considerato il "teorico" del movimento, e i suoi suggerimenti ispirarono il gruppo di Montreal. Akademgorod divenne ben presto la "terra promessa" del neoismo. Il primo campo d'addestramento europeo del Network Neoista si svolse allo "Studio '58" di Peter Below, a Wurzburg, Germania Federale, dal 21 al 27 giugno 1982 [3]. Qui proseguì la pratica neoista di tagliare gratis i capelli al pubblico. Le performances, nel complesso, videro uno slittamento dalle influenze futuriste verso un'estetica Fluxus. Rappresenta bene questa tendenza "Principle Player" di Pete Horobin, una serie di copioni eseguiti al festival. Il "Principle Player" era un'identità che ciascuno poteva assumere seguendo le tracce scritte di Horobin, o scrivendone ed eseguendone altre. Horobin (nato a Londra nel 1949) aveva sviluppato questo concetto fin dal 1980, ben prima di entrare in contatto col neoismo e con la scena della "pop-star aperta" Monty Cantsin. Un esempio di performance del "Principle Player", "Sette copioni per una settimana di attività neoiste" (scritto nell'agosto 1982), è contenuto in *Neoism Now*, a cura di Monty Cantsin (Artcore Editions, Berlin 1987):

NEOGIORNO UNO:

Il/la Principle Player non penserà all'arte per ventiquattro ore.

NEOGIORNO DUE:

Il/la Principle Player non mangerà per ventiquattro ore.

NEOGIORNO TRE:

Il/la Principle Player preparerà una tazza di thè alla maniera tradizionale. Verrà fatta bollire una quantità d'acqua sufficiente per i presenti. Poco prima che l'acqua bolla, se ne verserà un pò nella teiera e la si mescolerà, allo scopo di scaldare la teiera. Si

verserà nell'acqua una cucchiata di foglie di thè a testa più una per la teiera. SI verserà abbastanza acqua bollente per tutti i presenti. Si aspetteranno cinque minuti, per permettere l'infuso. Si servirà ai presenti, con latte e zucchero se si preferisce. E' importante rispettare i tempi.

NEOGIORNO QUATTRO:

Il/la Principle Player non dormirà per ventiquattro ore.

NEOGIORNO CINQUE:

Il/la Principle Player non comunicherà per ventiquattro ore.

NEOGIORNO SEI:

Il/la Principle Player si taglierà le unghie delle mani e dei piedi, e le getterà in un apposito ricettacolo. Più tardi nel corso della giornata i presenti porteranno le proprie unghie in un luogo stabilito tutti insieme, possibilmente nel punto del neofuoco. Le unghie verranno sparse per terra.

NEOGIORNO SETTE:

Il/la Principle Player setaccerà le ceneri del neofuoco spento, gettando via i pezzi di carbone. La cenere verrà messa in un recipiente. Campioni presi da quest'ultimo verranno messi in sacchetti di plastica, che verranno poi sigillati, numerati, affrancati, datati e spediti ai simpatizzanti neoisti conosciuti.

All'epoca, i neoisti europei furono molto più influenzati dei loro omologhi nordamericani dai movimenti anti-artistici e non-artistici degli anni sessanta, ma questo sarebbe cambiato dopo il 1984, quando si sarebbero reclutati molti membri della generazione punk e post-punk.

Il 6° APT si tenne alla *Neoist Embassy* di Montreal, dal 21 al 27 febbraio 1983; il 7° nell'appartamento di tENTATIVELY a Baltimora dal 20 al 25 settembre 1983. L'8° fu organizzato da Pete Horobin al n.13 di Aulton Place, Londra SE11, dal 21 al 26 maggio 1984. tENTATIVELY e Litvinov giunsero in aereo da Baltimora, la modella Eugenie Vincent era già in Europa ed era presente, Carlo Pittore era già di passaggio a Londra per altri motivi, e Istvan Kantor aveva ricevuto dei soldi dalla sua famiglia - ricchi membri del partito comunista ungherese - per venire in Europa in occasione del compleanno di sua nonna [4]. La presenza di questi nordamericani superati e duri a morire rese il festival di Londra più tradizionale di quello di Wurzburg. Naturalmente ciò includeva rivalità tra tENTATIVELY, Pittore e Kantor. Kantor lasciò Londra prima della fine del festival, tenendo il broncio perchè nessuno aveva cagato la sua performance al London Musicians Collective. Quando tENTATIVELY eseguì per la prima volta "Neoist Guidedog" [cane da ciechi neoista] - che consisteva nel camminare a quattro zampe e nel non pagare la corsa sull'autobus perchè una donna non-vedente lo teneva al guinzaglio -, c'era grande confusione sui bus e solo pochi neoisti furono testimoni della performance. Senza scomporsi, egli perseverò e alla fine riuscì a documentare la performance in Super 8, pochi giorni dopo che il festival era finito.

Il non Festival Neoista fu organizzato da Pete Horobin all'Arte Studio Emilio Morandi di Ponte Nossa, in Italia, dall'1 al 7 giugno 1985. Segnò una discontinuità rispetto ai precedenti festivals. Avvenne in un paesino il cui Consiglio Comunale considerava un "onore" ospitare un evento "artistico" internazionale. Una strada importante attraversava il paese, e lungo essa furono esposti vessilli neoisti per annunciare l'arrivo di "artisti" da tutta l'Europa. L'inaugurazione fu organizzata dal Comune, con tanto di consegna di una targhetta celebrativa. Nella settimana seguente, gli abitanti di Ponte Nossa rimasero interdetti vedendo sagome di corpi tracciate col gesso per le strade, centinaia di fototessere diverse - tutte recanti il nome Monty Cantsin - incollate ai muri, abiti dati alle fiamme di fronte alle loro case, un grande "cronogramma" lungo la riva di un fiume locale, e numerosi altri segni che il mondo era stato invaso dai matti. Gli abitanti inoltre inorridivano vedendo apparire la mamma di Graf Haufen, che girava in un camper con un boyfriend hippy che aveva la metà dei suoi anni, desiderosa di assistere ad alcune performances di suo figlio. All'apice di tutto questo, i

giovani del luogo - notare che i carabinieri avevano l'ordine di non arrestare nessuno per strani comportamenti - usarono il festival come un fondale davanti a cui era loro permesso indulgere in comportamenti pacificamente antisociali. I loro genitori si chiedevano cosa avevano fatto di male per meritarsi il festival, i teenagers disprezzavano gli "artisti" ma ad ogni modo si divertivano un mondo.

Nell'ottobre 1985, R.U. Sevol - da quel periodo residente a Parigi - diffuse una lettera aperta in cui proponeva di dividere il prossimo APT tra diverse località, affinché il maggior numero possibile di neoisti potesse parteciparvi senza difficoltà. Il risultato fu che, nell'estate dell'86, si svolsero incontri di due o tre neoisti a Parigi, Amsterdam e Tepoztlan (Mexico). Le basse aspettative e la scarsa considerazione riservata a quegli eventi dimostrano che, presi singolarmente o nell'insieme, non li si poteva considerare in alcun modo un Apartment Festival. TENTATIVELY scrisse a Sevol chiedendo che la sua tournée nell'america nordorientale dell'estate '86 fosse considerata parte del festival. Poiché si trattò del solo evento considerevole, quella tournée va considerata il 10° Apartment Festival.

Il 64° (sic) Internationale Konspirative Neoistische Apartment Festival si svolse all'Artcore Gallery e agli Stiletto Studios di Berlino dall'1 al 7 dicembre 1986. Come per il festival di Ponte Nossa, l'elemento di spicco fu un'esplorazione del concetto Monty Cantsin. Fu prodotta una documentazione con l'indirizzario di 99 Monty Cantsins che parteciparono per posta o in carne ed ossa. Comunque, il festival fu segnato dall'assenza di Pete Horobin e di altre figure-chiave del neoismo europeo. Fu l'ultima impennata di un movimento colpito da inaspettati dissensi e apatie. Da allora si sono svolte poche manifestazioni minori neoiste - compreso il cosiddetto Milionesimo Apartment Festival di New York (dal 23 al 27 novembre 1988), ma sono state senza conseguenze [5].

1. Comunque la velocità alla quale operano i sistemi di comunicazione elettronica ha la funzione di pressurizzare coloro che li usano riducendo il tempo che serve loro per prendere qualunque decisione, abbassando così la qualità globale del pensare umano e la razionalità delle scelte individuali.

2. I Krononauti erano molto vicini ad altri gruppi come la Chiesa del Sub-Genio con base a Dallas, in Texas, che fu fondata nella primavera del 1978 dal reverendo Ivan Stang. Prendendo un'illustrazione da un libro del '40 sulla pubblicità di cui si diceva che rappresentasse il successo, Stang aggiunse il nome "J.R. 'Bob' Dobbs" e fondò una religione. Dobbs, un venditore di pipe, fu promosso da Stang ad icona del culto più bizzarro d'America. Secondo la dottrina del sub-genio il mondo come noi lo conosciamo giungerà alla sua fine il 5 luglio 1998. Ma chiunque paghi una tariffa di appartenenza e ordinanza alla Chiesa, sarà salvato. "Bob" - che è "sostanzialmente una persona abbastanza normale, solo molto ricco e posseduto da forze sovrumane" - ha i nomi dei suoi seguaci scritti sul "Libro degli Umani", sicché gli alieni dal pianeta X li prenderanno sulla loro nave spaziale all'ora prestabilita. Il sub-genio verrà salvato, mentre "tutte le altre teste di cazzo friggeranno". La parodia di Stang della religione "revivalistica" - parodia che utilizza slogans come "Pentiti, lascia il lavoro, rilassati", "Velati gli occhi" e "pagherai per sapere quello che pensi veramente" - ha riscosso molto successo nell'underground americano. Nei primi anni '80 centinaia di "subnormali" erano migrati per unirsi alla sua "spazz-chiesa di ironia macho". Con i soldi che arrivarono, la chiesa fu in grado di finanziare il proprio bollettino "The Stark Fist of Removal", e poi spillette, cassette, adesivi, t-shirts, video e altri parafernalia. L'aumento numerico dei seguaci non ha solo dato profitti a Stang ma lo ha anche reso in grado di tenere conventions. La più famosa mossa pubblicitaria nella storia della Chiesa fu il culmine del suo congresso dell'83 a Baltimora. Il 18 settembre TENTATIVELY a CONVENIENCE (pseudonimo di Michael Tolson) fece notizia a livello nazionale quando si esibì nel suo "Pee Dog/Poop Dog Copright Violation Ritual" . TENTATIVELY, nudo e coperto di cerone, fu arrestato da più di venti poliziotti armati mentre colpiva le carcasse in decomposizione di due cani morti appesi al soffitto di un tunnel della ferrovia. Era accompagnato da 35 sub-genii che ballavano al pulsare ritmico di un Thunder Sheet [lastra di lamiera percossa per imitare il rumore dei tuoni, N.d.T.]. Due ufficiali di

polizia inviati ad indagare sulla segnalazione furono così spaventati dalle loro scoperte che chiamarono rinforzi. L'azione ebbe come risultato che tENTATIVELY ricevette una denuncia. tENTATIVELY, noto anche per i suoi films, come "Peeing on Bob's Head" (che dopo un noiosissimo inizio con un'unica inquadratura, termina con una donna che gli piscia in bocca) - è ora considerato un santo dalla Chiesa.

La Chiesa, con il suo culto della bizzarria, alla fine diventa una burla. Ha una certa somiglianza concettuale con il Collegio di Patafisica, con un approccio popolare più che intellettuale. E' la sua attitudine da Minimo Comun Denominatore la causa del suo successo. Culti simili, come quello dei krononauti - che tra l'altro hanno tenuto un "Party per la gente del futuro" con l'intenzione di attrarre viaggiatori del tempo - sono troppo RIGIDAMENTE INTELLETTUALI per attrarre lo studente maschio universitario medio.

Contemporaneamente alle collaborazioni coi Krononauti, coi Neoisti e con la Church of the Sub-Genius, tENTATIVELY ha perseguito i suoi interessi individuali come "scienziato pazzo/de-compositore/pensatore di suoni/raccoglitore di pe nsi ero/questo, e non un artista"). Senza queste altre "diversioni" sembra improbabile che uno "hip" come tENTATIVELY possa conservare qualche interesse nella "chiesa".

3. I proseliti europei del movimento sono stati dapprima contattati attraverso il MA Network.

4. Kantor ha informato di questo l'Autore nel corso dell'APT 8. L'Autore presenziò anche al Nono Festival Neoista, e ha raccolto ulteriori informazioni attraverso la corrispondenza con singoli neoisti - tENTATIVELY a cONVENIENCE e Pete Horobin sono stati particolarmente d'aiuto nel raccogliere informazioni.

5. Ho tralasciato molte cose in questo breve resoconto sul neoismo. Molti "neoisti" sono particolarmente attivi nella musica e nella sperimentazione sonora. La musica fatta dal gruppo di Montreal tendeva ad essere Post-New Wave Rock estremamente piatto; fu lasciata a "neoisti" di altre parti del mondo la produzione di contributi audio più sostanziosi - John Berndt e Graf Haufen (entrambi i quali lavorarono come Monty Cantsin) furono tra coloro che produssero il lavoro più d'impatto in quest'area. La compilation su cassetta "Neoism Now" dei White Colours (Artcore, Berlino 1987) offre una buona introduzione alle sonorità neoiste. Per quanto riguarda i film neoisti, tENTATIVELY a cONVENIENCE produsse il lavoro concettualmente più interessante. Membri del gruppo di Montreal fecero dei video tecnicamente molto avanzati, ma erano spesso poco più che sfondi per la loro tediosa musica - e in definitiva non sono di molto interesse. Pete Horobin, che lavorava principalmente fuori Dundee, Scozia, girò una massiccia quantità di video come parte del suo decennale "data project"; ma deve ancora trovare i soldi che gli permetteranno di noleggiare abbastanza tempo su una videorubrica per consentire al suo lavoro di essere presentato al pubblico in un formato decente. Il film neoista più noto è "Gatti volanti"[Flying Cats] di Kiki Bonbon. Non ho visto questo "lavoro", ma per quanto se ne è detto mostra due uomini in abiti bianchi sul tetto di un grattacielo. Gli uomini hanno seco una selezione di gatti. Uno alla volta i gatti sono presi e lanciati verso la loro fine. Per tutto il film i protagonisti ripetono la frase: "Il gatto non ha scelta".

CAPITOLO 17

CLASS WAR

A molti commentatori Class War parve essere sbucata dal nulla. Nei due anni che separano l'uscita del primo numero dell'omonimo giornale (1983) e l'"autunno caldo" del 1985, i media britannici iniziarono a scrivere di una "minaccia anarchica" che equivaleva a ogni altra "paura dei rossi". Per la prima volta da quando scoppiavano le bombe dell'Angry Brigade nei primi anni settanta, l'anarchismo era avvertito come un pericolo per l'establishment britannico.

Class War fece subito notizia [1], e come al solito l'inchiesta giornalistica servì a mistificare - anziché a chiarire - le origini sociali, culturali e politiche del gruppo. Non si trattava semplicemente di una voluta distorsione da parte di Fleet Street; nonostante l'immagine da cinici "cani da sbornia" che amano dare di sé, molti giornalisti sono in realtà estremamente ingenui ed ignoranti.

Il primo numero di *Class War* aveva in copertina una coppia di damerini, e in mezzo a loro lo slogan: "E' tempo che tutti gli sporchi e pulciosi barboni si armino di un revolver o di un coltello e si piazzino in attesa fuori dai palazzi dei ricchi e sparino loro, o li accoltellino a morte quando escono". Questa è la parafrasi di un discorso tenuto dall'anarchica del XIX secolo Lucy Parsons ai poveri di Chicago. Il collettivo Class War era composto da vecchi anarchici che, conoscendo bene la storia del movimento, potevano applicare tale conoscenza alla produzione di propaganda.

Ian Bone, destinato a diventare il "leader" del movimento, era stato il cantante del gruppo punk Living Legends, oltrechè "la mente" di *The Scorcher*, un giornale d'agitazione del Galles del sud. Il resto del collettivo era formato da diversi *headbangers* gallesi e londinesi. Ad essi si unì più tardi un gruppo di "pazzoidi" che vivevano insieme in una grande casa di Islington, nella parte nord di Londra. Quest'ultima componente era nel movimento anarchico da più di dieci anni, e si era impegnata in altrettanti progetti. Alcuni di loro erano stati nella rivista satirica *Authority*, di cui erano usciti due numeri alla fine degli anni settanta. Sulla quarta di copertina del primo numero c'erano l'immagine di un raduno fascista e la scritta "Il National Front ama la Gran Bretagna...almeno quanto gli anarchici amano la Spagna". Con Class War questo tipo di humour nero avrebbe raggiunto *nuove vette*.

Nei suoi primi giorni, Class War non cercava una base nel movimento operaio tradizionale, vedeva le reclute più probabili nei giovani alienati; la sua propaganda era intesa ad attrarre le frange *estreme* del movimento punk. Un pezzo intitolato "Never Mind The...BOLLOCKS TO THAT!", apparso su uno dei primi numeri del giornale del gruppo, servirà ad illustrare questa tendenza:

Dylan si è arricchito sulle cazzate e sulla miseria della cultura della middle class dei sixties. McLaren e il Punk si sono arricchiti sulle cazzate e sulla miseria dei giovani della working class. Il punk ha salvato l'industria discografica e i pennivendoli musicali... Ponendo l'accento sull'energia e sull'aggressività il punk ha dato un calcio in culo ai flaccidi supergruppi dei seventies. Ma per la classe operaia vanno messe in risalto le risate alle spalle di vecchi tediosi scoreggioni e dell'establishment inglese. God Save The Queen, Anarchy In The UK prima classifica - i mandarini dell'industria del rock nominati cavalieri per i loro servigi al profitto - è una beffa, e rivela il marciume dei ricchi bastardi che mandano avanti lo show. Ma la beffa è contro di noi...I trend musicali e le riviste musicali e l'industria musicale sono solo l'esempio più lampante del fatto che il mercato moderno funziona secondo il principio "Se si muove, vendilo!". La rabbia della classe operaia, grazie alla rimanipolazione delle vecchie politiche dei sixties da parte di McLaren... è buona per il business.

I vecchi punks dicono che i Clash, gli Stranglers etc. "si sono venduti" alle Grandi Compagnie discografiche, proprio come i sinistroidi dicono che i sindacati si vendono gli scioperi...Ma posare da anti-eroi o da eroi non conta finchè si permette all'industria di spuntarla. L'Oi ha rifiutato tutto questo tornando alle radici, ma si è perso. Anche se era basato su un vero elemento di cultura di classe, l'Oi è scivolato nell'adorazione delle forze armate e del voto ai laburisti.

L'unica band che ha spostato in avanti la linea musical-politica sono stati i Crass. Per la diffusione delle idee anarchiche hanno fatto più di Kropotkin, ma proprio come quella di Kropotkin, la loro politica è merda. Mettendo l'accento sul pacifismo e sul ritirarsi in campagna, hanno rifiutato la verità che nelle città opposizione significa scontro se si vuole arrivare da qualche parte.

Finalmente stanno nascendo bands che rifiutano la via di fuga rock/celebrità/ricchezza dalla noia della working class tanto quanto rifiutano la normale via di fuga politica Sindacato/Labour Party. Non gli interessa farcela senza far saltare lo show e chi lo conduce, rompono chiaramente con l'Oi che ha finito per attaccarsi l'un l'altro (anziché attaccare i ricchi), dare appoggio ai nostri ragazzi nell'atlantico e votare laburista. Gli

Apostles e gli Anti-Social Workers prendono parte alla guerra contro i ricchi e vanno verso la possibilità reale di portare la rabbia e la frustrazione fuori dal concerto, per le strade, e dire una volta per tutte "Vaffanculo!" ai merdosi rituali che vengono spacciati per piacere.

L'articolo termina citando un testo degli Apostles. Questo pezzo sembra tratto da una fanzine punk, tranne per il fatto che la sua analisi politica - e i residui di teoria spetto-situazionista - lo rende un po' troppo *scafato*. Il suo stile polemico fa capire che a scriverlo è stato qualcuno che nell'agitazione contro l'autorità era ben più esperto del comune punk di strada.

Nel 1984, Class War lanciò la sua "offensiva di primavera" contro i ricchi. Il numero del giornale che la annunciava aveva in copertina l'immagine di un cacciatore di volpi e la didascalia: "Tu, ricco fottuto sacco di merda...Ti prenderemo!". Class War era salita sul carro della Liberazione Animale, tema caro agli anarco-punks, e questo fece una gran pubblicità al giornale. Oltre a scatenarsi "in coda" ai cortei della sinistra o ad azioni ispirate dagli anarchici come "Stop The City", Class War iniziava ad organizzare proprie campagne. In un articolo intitolato "Advance To Mayfair" [2], il gruppo riporta come procede la campagna:

La prima azione dell'offensiva primaverile di CLASS WAR è stata il 1 marzo al Grosvenor House Hotel, in occasione dello Horse and Hound Ball, appuntamento da non mancare per tutte le debuttanti e galantuomini e maestri di caccia. Bene, dato che era un posto da vedere, anche noi intrepida ciurma di anarchici abbiamo deciso di esserci...Si sono visti alcuni volti amici, poi i nostri ranghi si sono gonfiati fino a una quarantina di persone. Abbiamo pensato che era un numero sufficiente per fare baccano. Doveva essere una dimostrazione, non uno scontro, e si stava all'ingresso principale coi passamontagna. Quando la feccia è scesa dalle limousines si è resa conto che gli "anti" erano arrivati in forze. La nostra protesta è iniziata quando abbiamo aperto uno striscione con la scritta GUARDATE I VOSTRI FUTURI CARNEFICI. Non siamo gente che fa giri di frasi. Poco dopo la ricca marmaglia è arrivata a frotte, coi suoi cappelli a cilindro e le giacche da caccia alla volpe e a braccetto le cenerentole dell'alta società. Spintoni, calci ben piazzati, sputazzate e un bel ceffone dritto sul grugno hanno rovinato la serata a molti...L'offensiva primaverile di CLASS WAR è partita a razzo.

A dispetto degli slogans - che incitavano i lettori ad "unirsi alla plebaglia anarchica" - le azioni del 1984 furono tutte di basso profilo. Eppure le vendite di *Class War* salirono fino a diecimila copie a numero, e la reputazione del gruppo si alzò in proporzione. La quarta di copertina di *Angry 1*, 'zine prodotta in Scozia da un giovanissimo supporter di Class War, riproduceva parte della rassegna-stampa. Un ritaglio non datato del *Sunday People* diceva:

...un gruppo di pazzoidi politici che predica un nuovo, pericoloso credo di violenza anarchica.

E che cerca di diffondere questo malvagio messaggio tra i minatori in sciopero, tra i dimostranti pacifisti - perfino tra gli scolari. Li si vede nei picchetti, ai cortei del CND e ai raduni animalisti mentre vendono un foglio di propaganda urlata chiamato *Class War*.

Il simbolo di questa pubblicazione è un teschio con tibie incrociate, ed il suo messaggio è omicida...Si vantano di aver "fatto blocchi stradali, devastato le case dei crumiri e pestato reporters della stampa". Il principale bersaglio dell'odio di *Class War* sono i luoghi d'incontro dei "ricchi sacchi di merda".

Invitano i loro sostenitori a presenziare ad eventi come la Henley Regatta o le partite di polo indossando passamontagna e scarponi Doc Marten e "far sì che ai bastardi vada di traverso il cibo del picnic".

Il gruppo ha già spaventato i simpatizzanti laburisti ad un meeting in cui parlava Tony Benn...La settimana scorsa il *Tribune*, giornale laburista, invitava a dare informazioni su Class War.

Ed ecco il ritaglio dal *Guardian*, anch'esso senza data:

Class War...sotto il titolo "Attenti, ricchi bastardi!" istruiva i propri lettori a spintonare ogni ricco bastardo, a sputargli, a scrivere con lo spray sul muro di casa sua e gironzolare nei dintorni in gran numero per farlo sentire a disagio.

"Fanculo ritrovarsi in un gregge di 250.000 persone che attraversa Londra e ascolta segaioli borghesi della CND [Campaign for the Nuclear Disarm, N.d.T.], gente come Joan Ruddock e Bruce Kent, che dicono di tornarcene a casa e di non fare niente. Troviamoci in 5000 e andiamo ad Ascot a scatenare il nostro odio di classe...Facciamogli provare la paura di camminare da soli per strada, di mostrare un qualunque segno della loro ricchezza, facciamoli vivere sotto assedio nei loro quartieri e nelle loro case, dietro porte chiuse a chiave".

E via di questo passo per altre quattro pagine. Un'abile parodia? Non ne ho idea...

Nel 1985, *Class War* lanciò la sua campagna "Bash The Rich" ["pesta i ricchi!"]. La quarta di copertina del numero che promuoveva il primo corteo, da svolgersi a Londra, spiegava anche ai lettori da dove veniva l'idea:

L'idea dei cortei "Pesta i ricchi!" non è niente di nuovo. Esattamente 100 anni fa, il 28 aprile 1885, a Chicago facevano la stessa cosa...L'anarchica Lucy Parsons esortava chi era sull'orlo del suicidio a "portarsi dietro un pò di ricchi", e diceva loro di aprire gli occhi su ciò che stava accadendo "al rosso bagliore della distruzione". Gli anarchici tennero grandi meeting a cui parteciparono fino a 20.000 persone... [e] fecero grandi cortei dai ghetti della classe operaia fino ai quartieri ricchi. Si radunavano a migliaia di fronte ai ristoranti o alle case dei benestanti aprendo un lungo striscione con la scritta "GUARDATE I VOSTRI FUTURI CARNEFICI!!!"; i ricchi, terrorizzati, chiamavano la polizia, e c'erano grandi sommosse. La classe operaia di Chicago era determinata a portare la lotta nel cuore dei territori nemici - e lo siamo anche noi, cent'anni dopo.

Il corteo "Bash The Rich" dell'11 maggio '85 fu guerriglia teatrale degno dei dadaisti berlinesi. Su *Class War* comparve un ampio resoconto:

La polizia ha minacciato di arrestarci in base alle leggi sull'ordine pubblico perché marciavamo in tenuta paramilitare (passamontagna e DMs!). La polizia e il consiglio di Westminster hanno fatto ottenere alla Meanwhile Gardens Community Association un'ingiunzione contro di noi per fermare il raduno. La polizia ha fatto tutto il possibile per impedire che si svolgesse la manifestazione. Ma nonostante tutte queste intimidazioni è stato il più grande corteo anarchico degli ultimi anni. In più di 500 abbiamo attraversato l'altezzosa Kensington scandendo "Ricchi di merda!" e "Torneremo!" mentre loro ci guardavano sconcertati da dietro le tende chiuse. Finalmente abbiamo portato la realtà dell'odio di classe nelle loro comode e sicure vite. Cazzo, è stato grande essere una volta tanto in un corteo anarchico anziché in coda ad una manifestazione di sinistra, ad ascoltare i comizianti del Labour Party. Quando abbiamo girato in Holland Park Avenue, in Ladbroke Grove si vedevano solo bandiere nere. Alla polizia si contorceva lo stomaco per il fatto di doverci scortare - senza poter fare un cazzo di niente - in uno dei più eleganti quartieri di Londra mentre ingiuriavamo i suoi ricchi abitanti. Non c'è stato neanche un arresto nonostante gli sbirri schiumassero di rabbia quando gridavamo "Ricco bastardo!" all'ennesimo tronfio esponente della feccia locale...Ora dobbiamo prepararci per la prossima Henley Regatta, che si svolgerà il 6 luglio. Se ci diamo da fare, per quel giorno possiamo essere più di mille persone e far andare di traverso il cibo del pic-nic a tutti quei ricchi bastardi sulle rive del Tamigi.

AVANTI, VERSO HENLEY!

Oltre a mettere in scena la cosa più divertente mai vista a Londra da molti anni, il corteo rivelò la composizione sociale di *Class War*. In testa vi era la decina di militanti anarchici - vestiti nella tipica tenuta da strada, con un età che si aggirava intorno ai

trent'anni - che faceva uscire il giornale, mentre dietro vi erano alcune centinaia di teenagers punk.

Alla Henley Regatta non fu causato un grande disturbo, perché c'era una massiccia presenza poliziesca, ma l'attenzione dei media bastò a farla considerare una *vittoria*. Non si poté dire lo stesso della "Marcia su Hampstead" del 21 settembre 1985. I dimostranti, ancora una volta 500 punks oltre ai leaders di Class War, vennero platealmente umiliati dagli sbirri. C'erano due poliziotti per ogni manifestante, e il corteo venne deviato su strade secondarie. Il corteo venne interrotto per più di un'ora mentre gli sbirri creavano un corridoio e stringevano sempre di più i dimostranti, che prima di essere dispersi, a mò di ultima umiliazione, vennero fatti passare in fila indiana tra due cordoni di poliziotti in divisa che li prendevano in giro gridando: "Abbiamo arrestato i vostri capi!".

Questo fiasco portò ad una grande discussione su come proseguire la campagna. Gli elementi più estremi proposero un corteo "Bash The Rich!" attraverso i quartieri occidentali di Belfast e una "Harry Roberts Memorial March" nel West London. Erano entrambe proposte rischiosissime: un intervento a Belfast avrebbe fatto infuriare entrambe le parti della guerra civile, e c'era il reale pericolo di un violento pestaggio, se non di morte, mentre la commemorazione di un assassino di sbirri sarebbe stata un aperto invito alla repressione. Le proposte non passarono: la campagna "Bash The Rich" terminò senza gloria con un corteo a Bristol, il 30 novembre 1985.

La credibilità di Class War come gruppo costituente *una seria minaccia politica* era sul punto di andare in pezzi. Ma, *per fortuna*, quell'autunno i media attribuirono al gruppo la responsabilità degli scontri di Brixton e Tottenham. In realtà, a Londra il gruppo aveva meno di venti aderenti e non influenzò in alcun modo quegli eventi - anche se alcuni suoi sostenitori si trovarono sul luogo degli scontri quando era già scoppiato il casino. A dispetto di questa nuova spinta alla vacillante credibilità di Class War, il "gruppo di Islington" lasciò il gruppo poco tempo dopo, lasciando Ian Bone libero di occupare la carica di leader indiscusso.

Dopo ciò, Class War perse smalto, e divenne presto indistinguibile dagli altri gruppi anarchici. Nonostante la notorietà mediatica, la sua campagna contro la ristrutturazione urbanistica nell'East End di Londra non ebbe alcuna conseguenza. Il gruppo tentò di allargare il proprio consenso dai punk ai "comuni lavoratori". Dopo un rilancio editoriale, Class War perse lo stile dei suoi primi numeri e fallì miserevolmente nel tentativo di conquistare nuovi lettori. La nuova impaginazione, con rubriche dedicate agli "Scandali", al "Pop", al "Sesso", allo "Sport" etc. si rivelò troppo indulgente. Intanto i media ignoravano quest'inversione di rotta e continuavano a fare del sensazionalismo sulle "tattiche terroristiche" di Class War (cfr. ad es. l'articolo sul *News Of The World Sunday Magazine* del 5 luglio 1987).

Dopo l'impetuoso e riuscitissimo esordio con le sue campagne d'agitazione, Class War fece tutti i tradizionali errori del movimento anarchico. Chi rimase nel gruppo divenne vittima del proprio gioco. Class War aveva manipolato i media e aveva comunicato al grande pubblico le più estreme idee anarchiche, ma poi il gruppo rifiutò proposte che avrebbero presentato al pubblico qualcosa di ancor più *disturbante*: non volendo organizzare un corteo a Belfast o celebrare un *cop-killer*, il gruppo si sarebbe dovuto sciogliere; e invece tentò, senza successo, di estendere il proprio richiamo - cosa che i media potevano impedire, quand'anche il gruppo fosse stato in grado di portare avanti un simile progetto. A quel punto Class War abbandonò la tradizione che sto cercando di descrivere. La furiosa satira che aveva animato i movimenti dada, situazionisti e punk venne messa da parte proprio al suo culmine. Ne prese il posto un approccio *popolaresco* che spesso era tanto sentimentale da far sembrare le soap operas roba fine.

1. Da gruppetto qual era, Class War capì che il modo migliore per veicolare le proprie idee al grande pubblico era quello di attingere agli stereotipi culturali e - dopo averli alterati ad arte - *feedbackarli* sui media. Per questi motivi, Class War si interessava tanto alla cultura (in senso lato) quanto alla politica: traeva la propria ispirazione da tre fonti principali: la cultura della working class inglese, il punk e la tradizione anarchica/comunista di sinistra. La grafica di *Class War* aveva lo scopo di provocare i

giornalisti...e ci riusciva benissimo! Le tattiche impiegate erano prese dal punk e dalla storia dell'anarchismo. Fondamentalmente, *Class War* glorificava tutto ciò che i media definivano cattivo. I media descrivevano una classe operaia violenta, così *Class War* - seguendo le orme del punk - esagerò la propria immagine (pur precisando che tale violenza era diretta principalmente contro gli sbirri e i ricchi). Le descrizioni mediatiche sia del punk sia di *Class War* si concentravano sul loro atteggiamento oltraggioso verso i ricchi e l'establishment (soprattutto la famiglia reale). Quando *Class War* fece uscire il suo EP *Better Dead Than Wed* [Meglio morti che sposati] (Mortarhate Records, Londra 1986) per salutare il matrimonio del principe Andrea, fu ancora una volta come il disco anti-Giubileo dei Sex Pistols (tranne per il fatto che il tipo di entertainment proletario di *Class War* non era popolare come il punk). E' interessante il fatto che l'azione dei Provos più riportata dai media era stata l'attacco coi fumogeni ad un corteo nuziale dei reali olandesi, nel 1966.

Sia il punk sia *Class War* misero in primo piano la forza e l'aggressività come virtù della *vera e leale* cultura della working class. Questo era in contrasto con gli educati accoltellamenti alla schiena delle classi medie e alte, che dicevano una cosa intendendo dirne un'altra. Tra tutte le tendenze descritte in questo testo, il punk e *Class War* furono quelle che portarono il più esteso assalto alla cultura. Altri movimenti diressero le loro invettive contro la cultura alta (all'arte), o impiegarono le loro energie nella creazione di stili di vita *alternativi* (il che a volte significava *paralleli*), come le comuni etc. Pochissimi movimenti hanno avuto una cultura (*di classe*) tanto articolata e consapevolmente d'opposizione; tra questi, il punk e *Class War*.

CONCLUSIONI

Mi mancano la pazienza, il tempo e il carattere adatti a scrivere qualcosa di più di un compendio di quello che uno *studioso* ortodosso impiegherebbe una vita a ricercare, e non posso pretendere di aver scritto una storia definitiva. Ma questa rapida descrizione dovrebbe bastare a convincere anche i più cinici osservatori dell'esistenza di una tradizione che va dal futurismo a *Class War*, e di cui dal lettrismo in avanti è stato scritto pochissimo - perlomeno in lingua inglese. Questo *discorso* è una forma di protesta e di agitazione politico-culturale - e se proprio occorre un termine per definirlo, *samizdat* è più adatto di qualsiasi nome *convenzionale*. E' una tradizione di dissidenza e autorganizzazione, i cui partecipanti hanno spesso agito e documentato le proprie azioni. La maggior parte di questi testi erano autoprodotti, come molte delle analisi dei singoli movimenti.

Ma il *samizdat* - se si usa la parola in un contesto più esteso del significato originale russo - è molto più che autoproduzione editoriale. Come tradizione è per necessità collettiva. Politicamente, assume le sembianze del comunismo anti-bolscevico - benchè una minoranza dei suoi sostenitori abbia aderito al trotskismo, al fascismo e addirittura allo stalinismo. Non trattandosi di una tradizione *politica* in senso stretto, i suoi fondamenti *ideologici* non sono sempre espliciti. Ma, dal momento che in molte delle sue manifestazioni ciò che importa è l'azione collettiva, si tratta di una tradizione implicitamente socialista [1].

Tutti quanti hanno avuto a che fare col *samizdat* dal 1945 in avanti sono stati virtualmente consapevoli di avere Dada e il futurismo tra i precursori delle loro attività. Ad esempio, in *Neoism Om Taka Taka* (Computer Graphic Conspiracy, Montreal 1986), Gordon W. Zealot ha scritto:

Ero un pellegrino nell'arido deserto della cultura ufficiale, la penuria, il fallimento, il de-collasso (sic) dell'arte organizzata. Sono stato cacciato a pedate dalla mia art school quando avevo 15 anni per aver recitato una poesia di Tristan Tzara ad una serata per genitori e insegnanti. Il mio assistente lanciò spaghetti bolliti sugli ospiti e sugli insegnanti, e facemmo a pezzi il palco con delle asce.

Mentre Guy Debord scrisse ne *La società dello spettacolo*:

il dadaismo e il surrealismo sono le due correnti che segnarono la fine dell'arte moderna. Esse sono, sebbene soltanto in maniera relativamente cosciente, contemporanee dell'ultimo grande assalto del movimento rivoluzionario proletario; e la sconfitta di questo movimento, che le lasciava imprigionate in quello stesso campo artistico del quale avevano proclamato la caducità, è la ragione fondamentale della loro immobilizzazione. Il dadaismo e il surrealismo sono contemporaneamente storicamente legati e in opposizione. In questa opposizione, che costituisce anche per ognuno dei due la parte più conseguente e radicale del suo apporto, si manifesta l'insufficienza interna della loro critica, sviluppata dall'uno come dall'altro unilateralmente. Il dadaismo ha voluto *sopprimere l'arte senza realizzarla*; e il surrealismo ha voluto *realizzare l'arte senza sopprimerla*. La posizione critica elaborata in seguito dai situazionisti ha dimostrato che la soppressione e la realizzazione dell'arte sono gli aspetti inseparabili di uno stesso *superamento dell'arte*.

Tutte le tradizioni *samizdat* dal lettrismo in avanti riconoscono l'importanza di futurismo, dadaismo e - in misura minore - surrealismo, ma è diverso l'uso che ciascuna di queste ultime tendenze ha fatto dei *propri* precursori - anche se, in definitiva, tutte hanno utilizzato la storia per giustificare le proprie prese di posizione. Quei primi sviluppi sono stati oggetto di diverse interpretazioni e la loro storicizzazione ha il più delle volte preso la forma di una vistosa mistificazione, ma almeno le bugie e le distorsioni non sono grosse come quelle scritte sulle correnti nate dopo il 1945. Soprattutto lo *specto-situazionismo* è stato intenzionalmente distorto dai suoi aderenti e simpatizzanti. Nei paesi di lingua inglese i seguaci del movimento hanno tradotto e pubblicato solo i testi "politici" dell'IS, ed è per questo che un *pro-situ* come Larry Law, nel suo pamphlet *Buffo!* (Spectacular Times, Londra 1984) ha potuto scrivere una cosa come questa:

Nel 1958, in Italia, Giuseppe Pinot-Gallizio, membro dell'Internazionale Situazionista, mise in mostra i primi esempi di "pittura industriale". Un macchinario spargeva la vernice mentre la tela si svolgeva da un grosso rotolo. In un volantino Michele Bernstein scrisse: "Tra i vantaggi...non più problemi di formato, poiché la tela è tagliata sotto gli occhi dell'acquirente soddisfatto; non più periodi di crisi creativa, poiché l'ispirazione della pittura industriale, grazie ad una sapiente unione del caso e della meccanica, non si esaurisce mai; non più temi metafisici, che non competono alle macchine; non più ingannevoli imitazioni dei Maestri; non più inaugurazioni. E naturalmente, non più pittori, nemmeno in Italia". Nonostante fosse loro difficile trattenere le risate, gli autori esibirono e vendettero la "pittura industriale" a Torino, Milano e Venezia.

Come abbiamo visto, Gallizio e l'IS erano seri riguardo alla forza sovversiva della pittura industriale, e l'espressione era usata per definire il volume della produzione, non la modalità. La PI veniva prodotta con tradizionali metodi manuali, e a dispetto delle fantasie di Law, non vi furono mai macchine che spandevano la pittura sulle tele. I movimenti *samizdat*, essendo utopici, cercano di intervenire in tutti gli ambiti di vita; l'anti-professionismo del *samizdat* lo fa comunque propendere per le iniziative culturali e politiche, e lo tiene alla larga dalla "seria" indagine scientifica. Ma la società occidentale favorisce le specializzazioni, e ogni volta che un movimento *samizdat* perde il suo dinamismo viene relegato in un ambito *settoriale* di contestazione. E' per questo che quando l'Internazionale Situazionista si scisse in due opposte fazioni nel 1962, una venne percepita come composta da "artisti" e l'altra da "teorici" politici. In molti casi i movimenti *samizdat* sono più dinamici nelle loro prime fasi, ma non è sempre così: ad esempio il neoismo, prima che al gruppo di Montreal si unissero altri gruppi e individui di diverse parti del Nordamerica - e più tardi dell'Europa -, consisteva più che altro in scherzi da giovinastri. Ma questa è un'eccezione, ed è un peccato che molti movimenti *samizdat* non abbiano fatto lo stesso molto tempo prima della loro disintegrazione finale.

I partecipanti alla tradizione *samizdat* trovano un senso di identità nell'opposizione a ciò che la società occidentale considera normale. Spesso ricorrono a tattiche-shock per mantenere un senso di differenziazione. Se simili tattiche vengono impiegate troppo spesso, perdono presto il loro impatto. L'iconoclasma ha, per sua stessa natura, un tempo di vita limitato. Un movimento come Fluxus sarebbe stato più soddisfacente se si fosse sciolto nel 1966.

Il *samizdat* è crivellato di contraddizioni. Ma ciò non impedisce di elencarne (come ho fatto nell'introduzione) alcune principali caratteristiche. Anche se si tratta di una sensibilità, è possibile dare una significativa descrizione del *samizdat* ad osservatori *ben disposti* che non siano coinvolti in prima persona in questa tradizione. Anche quanti si oppongono alla tradizione *samizdat* apprendono - di solito con disgusto - di alcune possibilità fisiche e cognitive venendo a contatto (di persona o attraverso i media) con le azioni di chi ha parte in questa particolare "follia".

Per facilitarmi il compito di documentare una parte della sua storia, non ho parlato dei rapporti tra la tradizione *samizdat* e certi gruppi "terroristici" (ad esempio l'Angry Brigade) [2]. Non ho nemmeno potuto trattare di alcuni contributi seminali (come lo *S.C.U.M. Manifesto* di Valerie Solanas [3], nè sono riuscito a risolvere tutte le contraddizioni nella mia esposizione dell'*arte* e della *politica* come *discorsi* a cui il *samizdat* si oppone. Di queste omissioni potrò occuparmene in futuro.

Il *samizdat* è una tradizione viva. Finchè durerà questa società, esisterà un'opposizione ad essa. Qualunque *singolo* movimento che cerchi di collocarsi *a priori* all'inizio o alla fine di questa tradizione non merita un posto in essa. La costruzione di questa particolare storia non segna la fine del *samizdat* come tradizione. Nasceranno nuovi movimenti e ovviamente io non sono ancora in grado di documentarli.

Spero che i *successi* del *samizdat* siano una prova più che sufficiente del fatto che, se si vuole che le idee *radicali* abbiano un impatto sulla repellente società in cui viviamo, l'agitazione culturale è necessaria quanto quella politica. Questa agitazione culturale non tenta di celare i propri intenti propagandistici dietro una sciarada di significati "universali". Di conseguenza, non mi aspetto che i suoi singoli fili possano di volta in volta rivolgersi anche solo a una maggioranza della popolazione. A tutti noi piace l'entertainment che "arruffiana" le nostre personali convinzioni ideologiche, e anche il *samizdat* parla a chi lo vuole - e in negativo a chi non vuole. Considerando che la mentalità della classe dominante viene imposta alla popolazione attraverso il sistema scolastico e i mass-media, il *samizdat* consegue successi ragguardevoli.

1. In inglese le parole "socialismo" e "socialista" non hanno l'accezione negativa a cui siamo abituati in Italia. Non mi riferisco solo al PSI e alla sua centenaria putrefazione cleptocratica, ma al "socialismo" come regime economico-politico, che secondo i marxisti "eretici" di matrice autonoma e *post-operaista* (in particolare Toni Negri) è stato *realizzato* dal capitale, è una delle sue modalità di gestione. Cfr. "Sulla differenza tra socialismo e comunismo", in: Toni Negri, *L'inverno è finito*, Castelvecchi, Roma 1996. [N.d.T.]

2. Ho anche sorvolato sulle differenze geografiche e mi sono concentrato sulle analogie tra i diversi movimenti. Ad esempio il lettrismo e la "teoria" specto-situazionista sono molto evidentemente un prodotto della cultura francese (nell'accezione più vasta possibile), mentre il punk e Class War sono altrettanto ovviamente di origine britannica. Inoltre la "teoria" specto-situazionista, con la sua implicita credenza che il capitalismo abbia superato le proprie contraddizioni economiche, è chiaramente un prodotto degli anni cinquanta e sessanta - quando l'economia-mondo era in espansione anzichè in recessione. Non ho parlato delle particolarità storiche e geografiche per *semplificare* l'argomento.

3. La mia ignoranza in materia di ultrafemminismo mi porta ad astenermi dalla speculazione sul posto che il testo della Solanas occupa nella tradizione *samizdat*. Mi sembrava sbagliato estrapolarlo dal contesto in cui è nato e infilarlo con noncuranza tra altri materiali con cui, a mio avviso, ha un'*affinità concettuale*. Inoltre, non ho

parlato di fenomeni giapponesi come Gutai, per il semplice motivo che le informazioni di cui dispongo non mi permettono di giudicare se sia stato o meno parte della tradizione di cui sto scrivendo.

POST-SCRIPTUM

L'autore di questo testo ha tentato di descrivere *obiettivamente* una tradizione *dissidente*, ma non per questo ha rinunciato completamente alla propria visione soggettiva. Non è riuscito a fare una corretta distinzione tra un "ismo", un "movimento", una "sensibilità" e una "tradizione". In questo Post Scriptum, egli tenterà di definire questi termini, ma ha scelto di non applicare *retroattivamente* le risultanti definizioni al proprio testo, in quanto preferisce considerarlo la registrazione di una fase specifica del suo pensiero anzichè qualcosa che possa essere completato definitivamente.

"Movimento" ha connotazioni militari ed implica una massa di aderenti. In apparenza, perché qualcosa sia degno di essere chiamato "movimento", dovrebbe avere almeno alcune migliaia di partecipanti. La maggior parte dei *grumi* di dissidenza descritti in questo testo possono essere etichettati più precisamente come "gruppi" che come "movimenti". Tra le tendenze di cui ho trattato, solo l'underground degli anni sessanta (inteso come *un tutto*), la Mail Art e il punk possono essere *oggettivamente* considerati "movimenti". L'uso del termine "movimento" per quelli che in realtà sono solo "gruppi", serve a conferire loro la parvenza di un'importanza che di fatto non hanno.

Un "ismo" è un indistinto insieme di convinzioni che sono intenzionalmente attribuite ad un particolare gruppo di individui da parte di persone che possono o meno far parte di tale gruppo. E' irrilevante la questione se gli individui identificati come aderenti a questo "ismo" gradiscano o meno una simile sistematizzazione e categorizzazione delle loro credenze. Gli "ismi" sono *categorizzazioni emotive*, e spesso l'esame ravvicinato dimostra che sono confusi dal punto di vista intellettuale.

Una "sensibilità" è la consapevole attribuzione di un aperto e indefinibile insieme di convinzioni a un individuo o a un gruppo di individui. E' una categorizzazione emotiva, per molti versi simile a un "ismo", ma con connotazioni molto più positive.

Una "tradizione" è un insieme di convinzioni e usanze tramandate da una generazione all'altra, solitamente nella forma di pratiche specifiche e/o di un discorso orale. Le posizioni di cui mi sono occupato in questo libro sono sul confine tra l'essere una pratica contemporanea e l'emergere come una tradizione rifondata. Le pratiche qui etichettate come "samizdat" risalgono a non più di un secolo fa, e definirle una "tradizione" sarebbe cadere in preda *al romanticismo*, se non all'inaccuratezza.

APPENDICE 1

INTRODUZIONE ALL'EDIZIONE POLACCA DI "THE ASSAULT ON CULTURE"

Chiunque abbia poca conoscenza dell'argomento di questo libro farebbe meglio a leggere questa nuova introduzione dopo aver affrontato il testo "originale". Mi fa molto piacere vedere quest'opera tradotta in polacco, ma se oggi mi mettessi seduto a scrivere un trattato sui movimenti descritti in queste pagine, scriverei qualcosa di completamente diverso. Il libro fu scritto verso la fine del 1987 e pubblicato nell'estate del 1988, quando i lettori di lingua inglese avevano ancora difficoltà a reperire informazioni su gruppi come i situazionisti e Fluxus. Da allora, ci sono state grandi mostre retrospettive su entrambi questi movimenti, sono stati pubblicati numerosi cataloghi e, solo sull'IS, due ulteriori monografie in inglese, due in francese e una in tedesco. Negli ultimi tempi sono stati pubblicati in inglese molti materiali situazionisti mai tradotti in precedenza, e la smania per questi libri non accenna ad attenuarsi.

Oggi gli storici culturali anglo-americani sembrano lieti di considerare Fluxus e l'Internazionale Situazionista (IS) i più importanti gruppi d'avanguardia degli anni sessanta, eppure esistono ben poche opere che stabiliscano paragoni tra i due movimenti. E' evidente che quasi tutti gli "esperti" vogliono occuparsene semplicemente come di settori specialistici che non si sovrappongono. Questo libro parlava di entrambi i gruppi, ma uno dei suoi punti deboli era che - pur gettando luce su alcuni parallelismi tra i due movimenti - non si soffermava sul fatto che - per il tramite di Gustav Metzger e del "Destruction In Art Symposium" (DIAS) - alcune persone parteciparono ad entrambe queste avanguardie.

Metzger partecipò al "Festival of Misfits" ed ebbe molti altri collegamenti con gli artisti Fluxus - alcuni dei quali parteciparono al DIAS. I suoi legami con l'IS sono più indiretti ma vanno trovati nell'attività di persone come l'ex-COBRA e teorico situazionista Constant, uno dei leaders dei Provos olandesi nel periodo in cui questi parteciparono al DIAS. Un altro collegamento tra DIAS e IS è rappresentato da Enrico Baj. Anche se non fece mai parte dell'IS, Baj era parte del *milieu* da cui essa ebbe origine, e più precisamente del Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginatista fondato da Asger Jorn - il gruppo che, fondendosi con l'Internazionale Lettrista (IL), diede vita all'IS. Baj ha a che fare anche con la Mail Art, che è un'escrescenza di Fluxus. Un intero capitolo del suo libro *Impariamo la pittura* (Rizzoli, Milano 1985) è dedicato all'arte postale. A dire il vero, Metzger aveva invitato al DIAS anche l'Internazionale Specto-Situazionista - ma, com'era facile prevedere, i debordiani si rifiutarono di prendere parte all'evento. Altri collegamenti tra i situazionisti e Fluxus possono essere stabiliti grazie ad Alexander Trocchi, membro dell'IL e dell'IS, indagando su due diverse piste: i rapporti di Trocchi coi beatniks, risalenti agli anni '50, e il suo coinvolgimento nell'underground londinese dei sixties, quando tentò invano di avviare il suo *Project Sigma*.

Oltre a questo difetto, il libro è indebolito dal fatto che non ho fatto alcuna distinzione tra movimenti d'avanguardia e movimenti underground - laddove i primi tendono ad essere più coerenti dei secondi dal punto di vista ideologico. Oltre a possedere un maggiore rigore critico, l'avanguardia si unisce in gruppi più piccoli e più esclusivi e non ha una struttura elastica come quella dell'underground. L'IS era chiaramente un movimento d'avanguardia - come lo erano le varie correnti che vi confluirono. Fluxus nacque come movimento d'avanguardia ma degenerò in una corrente underground. I Provos olandesi, i Motherfuckers, King Mob, gli Yuppies, i mail-artisti, i punk e Class War mostravano una mentalità underground piuttosto che d'avanguardia. Il neoismo era consapevole di essere avanguardia: anche se coloro che a Portland fondarono il gruppo intendevano creare un movimento underground anti-ideologico chiamato No Ism, i giovani franco-canadesi che tra i primi risposero alla chiamata di David Zack, Al Ackerman e Maris Kundzin, trasformarono le idee dei loro mentori e reinventarono l'avanguardia per le generazioni post-punk. Questo processo, che fu un rovesciamento quasi completo, ebbe come risultato il cambiamento del nome del movimento da neoismo a "neoismo". Essendo forse l'unico vero gruppo d'avanguardia del decennio 1975-1985, i neoisti sono tra i più probabili candidati alla futura canonizzazione di parte della tradizione che va dal futurismo e Dada fino ai situazionisti e Fluxus.

La storia di gruppi come i neoisti o i situazionisti tende ad essere ancor più distorta di quella dei movimenti underground ad essi collegati, forse perché i protagonisti delle avanguardie desiderano quella che James H. Billington definisce "semplificazione radicale". Ovviamente, questo processo è andato molto in là nel caso dell'IS ma è diventato un fattore importante anche nella storicizzazione del neoismo. E' il caso del capitolo sul gruppo nel libro di Geza Perneczky *A Halo* (Hettorony Konyvkiado, Budapest 1991). In questo testo, il neoismo viene descritto come se avesse già raggiunto la sua fase di sviluppo successiva al 1984 all'epoca in cui la Portland 3 fondò il movimento come No Ism, nel 1978. Il libro dedica anche uno spazio immeritato ad Istvan Kantor e a me, a spese di un'accurata storia del gruppo. E' probabile che, essendo Kantor un emigrante ungherese, fosse considerato particolarmente interessante per quanti parlavano la lingua in cui era scritto il libro, mentre io rappresentavo il modo più semplice per collegare la teoria neoista a quella dell'Internazionale Situazionista. Ciò rispecchia il modo in cui è stato storicizzato il

situazionismo, visto che molti dei materiali pubblicati sull'IS continuano a basarsi sulla non-conoscenza dei suoi membri nordici e dell'Europa orientale, o addirittura sul disprezzo nei loro confronti. Nel mondo anglo-americano, c'è stato anche un totale fraintendimento del modo in cui le idee situazioniste vennero inizialmente riprese da un gruppuscolo di radicali di lingua inglese.

Secondo la leggenda, gli uomini che "inventarono" il Punk Rock erano ex-membri del gruppo "situazionista" inglese *King Mob*, che avevano abbandonato la causa rivoluzionaria e pervertito l'ultima critica anti-capitalistica trasformandola in un modo di far soldi. La realtà è alquanto diversa. I quattro componenti di quella che per un breve periodo fu la sezione inglese dell'Internazionale Situazionista erano parte di una scena più estesa, quella anarchica/freak di Notting Hill, West London. La loro comprensione del situazionismo era filtrata attraverso la cultura pop, l'anarchismo, il Black Power, l'underground e molte altre cose - come si può vedere dalle loro liberissime traduzioni dei testi situazionisti francesi. Quando la sezione inglese dell'IS fu espulsa dalla Loggia madre di Parigi, assieme a Dave e Stuart Wise formò *King Mob*. Lungi dall'essere situazionista, *King Mob* era in realtà un'imitazione del gruppo newyorkese dei *Motherfuckers*. Alcuni individui che più tardi sarebbero stati attivi nella prima scena Punk erano amici dei membri di *King Mob* e di altri attivisti di Notting Hill. Questo legame può aver contribuito ad incorporare nel Punk alcuni degli aspetti più selvaggi della controcultura sixties - anche se nessuna delle idee passate da una generazione all'altra era esplicitamente situazionista. Che questa fosse anche la posizione ufficiale dei debordiani è reso evidente da un commento molto esplicito su *Internationale Situationniste* n.12: "Un foglio chiamato *King Mob*...che passa, del tutto a torto, per lievemente filosituazionista".

A suo modo, la retrospettiva sull'IS del 1989 ha risolto i problemi connessi alla sua storicizzazione: lo show era organizzato in modo da compiacere gli sciovinisti di tre diversi mercati nazionali, affinché a Parigi la mostra si concludesse più o meno con il maggio '68, a Londra con il Punk Rock e a Boston con la pittura simulazionista. Le proteste di quanti si opponevano all'idea stessa di una retrospettiva situazionista parevano alquanto inutili - se l'IS non avesse voluto essere storicizzata per mezzo di mostre, il gruppo non avrebbe depositato documenti nei musei -, ma è un vero peccato che lo show fosse completamente deformato da considerazioni nazionalistiche. Molto di ciò che è stato scritto sull'IS consiste semplicemente in aneddoti da una storia mitologizzata. Anche il giornalista americano che ha cercato di rompere questo circolo vizioso adottando una tecnica di libere associazioni, ha dimostrato solo il fallimento della propria immaginazione tornando sempre sugli stessi episodi-chiave di Strasburgo, del maggio '68 etc. In *Lipstick Traces* (Secker & Warburg, Londra 1989) [trad. it. *Tracce di rossetto*, Leonardo, Milano 1991], Greil Marcus si sposta senza sforzo da Giovanni di Leida (eresie religiose del medioevo) a Johnny Lydon (che con lo pseudonimo di Johnny Rotten cantava nei Sex Pistols) non solo perché i due nomi suonano simili, ma perché compongono quella che l'autore percepisce come una storia alternativa, radicale e *hip*, di tendenza. Il risultato è un albero genealogico "ripulito" del situazionismo, e le scoperte più spiacevoli che dovrebbero saltare fuori col metodo della libera associazione seguito da Marcus, molto semplicemente, non compaiono nel libro. Ad esempio, il Council for the Liberation of Daily Life [Consiglio per la Liberazione della Vita Quotidiana], che sarebbe divenuto la sezione americana dell'IS, usava la box 666 della Stuyvesant Station, New York - 666 è, come tutti sanno, il numero della Bestia o di Satana. Inoltre, Sid Vicious (bassista dei Sex Pistols) uccise la sua ragazza nel Chelsea Hotel di New York, che molti anni prima aveva ospitato raduni del Ku Klux Klan.

Vi sono numerose analogie tra l'IS e l'estrema destra. Non solo molti reazionari scrivono con uno stile analogo a quello spectro-situazionista, ma sono anche attratti dagli stessi temi. Se decontestualizzati e convenientemente censurati, estratti di propaganda d'ultradestra possono essere fatti passare per testi debordiani. Prendiamo ad esempio un testo scritto dal noto antisemita Douglas Reed: "Al potere del denaro e a quello rivoluzionario vengono attribuite forme false ma simboliche ('capitalismo' e 'comunismo') e ben definite 'cittadellè' ('America' o 'Russia'). Il quadro che viene presentato per suscitare paura nella massa è quello di una vacua inimicizia e di uno

scontro disperato...Tale è lo spettacolo inscenato per le masse. E se uomini in tutto simili e con un fine comune stessero governando segretamente in entrambi i campi e fossero risolti a soddisfare le loro ambizioni attraverso l'urto tra queste masse? Io credo che qualunque diligente studioso della nostra epoca scoprirà che è proprio così." Sul *Social Crediter* del 17 luglio 1948, C. H. Douglas suonava ancora più incisivamente debordiano: "Accade sempre più spesso che idee e persino interi brani...che vedono la luce sul *Social Crediter* vengano riprodotti in varie riviste e periodici...quasi invariabilmente senza che venga segnalata la fonte".

Le analogie tra la retorica di svariati reazionari e quella dell'IS sono in parte dovute al fatto che i debordiani si trovarono nello stesso deserto politico di "economisti" pazzoidi come il maggiore Douglas e il suo movimento del *Social Credit*. Ma le coincidenze sono molto più numerose e profonde, e ridurle ad una sola questione altererebbe la nostra comprensione dell'argomento. L'IS plaggiò molti slogan che erano stati popolari tra gli eretici cristiani del medioevo. Le ideologie religiose da cui erano nate quelle frasi erano virulentemente antisemite, e questa è un'altra angolazione da cui possiamo guardare i rapporti tra l'IS e la destra razzista. E' straordinario che Marcus abbia ommesso questi particolari, visto che cita un' opera - *The Pursuit of the Millennium* di Norman Cohn, ed. riv., Oxford, New York 1970 [ed. it. *I fanatici dell'Apocalisse*, Ed. di Comunità, Milano 1965] - che tratta molto esplicitamente del contenuto antisemitico delle eresie feudali.

Per tornare alla tecnica della libera associazione, benchè Marcus non ne ricavi granchè essa può dare risultati interessanti. Ad esempio, Charles Radcliffe, un membro della sezione inglese dell'Internazionale Specto-Situazionista, è omonimo del giacobita che pare abbia fondato nel 1725 a Parigi la prima loggia massonica, di cui sarebbe stato il primo Gran Maestro. Pensare all'IS come ad un'organizzazione massonica può chiarire come funzionava il gruppo. Non esisteva alcuna domanda d'ammissione per gli individui che desiderassero entrare nell'Internazionale: esserne membro era un privilegio offerto solo a chi era ritenuto degno di tale onore. Asger Jorn pare ansioso di respingere l'idea che l'IS sia una versione contemporanea degli Illuminati quando scrive: "Quando Bergier e Pauwels propongono, all'uscita del loro libro *Il mattino dei maghi*, di organizzare un istituto di ricerche di tecniche occulte, per la cui fondazione domandano aiuto; e la formazione di una società segreta dominante riservata a coloro che sono oggi in grado di manipolare i diversi condizionamenti dei loro contemporanei, i situazionisti respingono tale proposta con la più grande ostilità." (*Internationale Situationniste* n.5, dicembre 1960).

Nonostante Jorn rifiutasse la proposta di Pauwels e Bergier i situazionisti erano affascinati dall'occulto, e questo aspetto del movimento è stato trascurato da quanti negli ultimi anni hanno preso le parti dell'IS. Ma come fa notare Graham Birtwistle nel suo libro *Living Art* (Reflex, Utrecht 1986), mentre "[non ci sono prove] del fatto che Jorn facesse parte di un movimento teosofico in un modo paragonabile alla sua adesione al Partito Comunista...il suo interesse per le tradizioni esoteriche era certamente più di una fascinazione passeggera, e nelle sue ultime teorizzazioni si sarebbe rafforzato mentre l'ortodossia del suo marxismo si sarebbe indebolita ". Quando in un'intervista del 1963 chiesero a Jorn se era uno sciamano, lui rispose: "Beh, come fa uno a rispondere che... Capisci degli sciamani tu?".

Nel suo libro *The Occult Establishment* (Open Court, Illinois 1976), James Webb ha dedicato alcuni brani ai situazionisti e al misticismo. Tra le altre cose, ha fatto notare che: "La 'società dello spettacolo' è considerata tanto la causa quanto la conseguenza del sistema di produzione, ma potrebbe essere semplicemente indicata come Maya, l'illusione che va superata. Attraverso tutte le trasformazioni dal surrealismo al situazionismo, è rimasta costante l'idea di andare oltre le apparenze; il misticismo e l'occultismo tradizionale si accordano molto bene a tale posizione. I nuovi rivoluzionari non dimenticano i loro maestri. L'ultimo pronunciamento di André Breton sul surrealismo citava l'esoterista René Guenon - che iniziò come discepolo di Papus - e un capitolo del *Traité du savoir vivre...* del situazionista Raoul Vaneigem (1967) ha lo stesso titolo di uno dei libri di Guenon".

Dal saggio di Ivan Chtcheglov *Formulario per un nuovo urbanismo* (1953) - con i suoi riferimenti a Campanella: "non c'è più nessun Tempio del Sole" - fino agli ultimi scritti

di Debord, la cerchia situazionista è stata ossessionata dall'occulto, dal misticismo e dalle società segrete. E' a questo che alludevano i redattori della rivista post-situazionista *Here and Now* quando hanno messo sulla copertina del numero doppio 7/8 la parodia di un collage di Debord - si trattava di un alveare rosacrociano. All'interno, ad illustrare la recensione dei *Commentari sulla società dello spettacolo* di Debord, c'era un ritratto di Adam Weishaupt, fondatore degli Illuminati nel XVIII secolo. La redazione di *Here and Now* sembra suggerire che l'IS nacque da tre diverse tradizioni: una artistica, una politica e una terza che è in gran parte ignorata, quella dell'occulto e delle società segrete. Dato che molte conoscenze "segrete" non sono tanto "segrete" quanto non-verbali, è giusto che Mike Peter e i suoi amici abbiano alluso a quest'influenza con delle immagini.

A questo punto può essere utile risalire a un'intervista del 1978 ad Ettore Sottsass Jr., uno degli italiani che furono parte integrante del *milieu* da cui nacque l'Internazionale Situazionista: "Mi sono sempre interessato alle culture antiche, quella egiziana, sumera, mesoamericana, ebraica...Culture che hanno lasciato delle tracce nella nostra memoria, dalla magia alla religione al fanatismo...Tecnologie di vita che non sempre sono razionali, come quelle dell'Oriente, che progrediscono attraverso un costante training del corpo e dello spirito". E' vero che Sottsass rompe con la cerchia di Jorn e Debord prima della fondazione dell'IS, e che oggi è celebre soprattutto per il design delle macchine da scrivere Olivetti e per i mobili che ha disegnato con "Memphis"...Ma il suo è un atteggiamento tipico di quanti appartenevano all'IS, anche dopo che il movimento si scisse in due fazioni rivali, una "culturale" e l'altra "politica".

Come i situazionisti, il Network Neoista ha tratto molte ispirazioni dalle mitologie dell'occulto e delle società segrete. Florian Cramer ha fatto ricerche su questo tema. In una lettera all'autore, Cramer ha affermato che la Kabbalah ha avuto una grande influenza sugli scritti neoisti di John Berndt: "Berndt cita il concetto di gematria, vale a dire equiparare le parole ai valori numerici delle loro lettere... Altri neoisti, come TENTATIVELY a cONVENIENCE, hanno creato opere basate su questa tecnica occulta. In *The Assault on Culture* hai riportato che in alcuni dei suoi testi TENTATIVELY sostituiva 'e' con '(nn)': 'n' è la quattordicesima lettera dell'alfabeto, la somma interna delle cifre di 14 è 5, o 'e'. In *The Flaming Steam Iron...* Berndt scrive che la percezione della totale incoerenza porta ad una nuova coerenza (se 'nessuna cosa è simile a un'altra', allora 'qualunque cosa è qualsiasi cosa') che sfocia nel materializzarsi di Monty Cantsin. Questa è proprio la problematica della Kabbalah. E Berndt prosegue così: 'L'universo della cosmologia neoista è fondato sulla casa dei nove quadrati. Il quadrato è il simbolo cabalistico di Dio e il suo nome di quattro lettere è YHWE".

Una volta il neoista scozzese Pete Horobin mi ha detto che l'attivista di Montreal Kiki Bonbon prese la parola "neoismo" da un testo del celebre mago Aleister Crowley. L'identità multipla Monty Cantsin, che fu adottata da molti partecipanti al Network Neoista, era intesa come un esplicito riferimento al movimento del Libero Spirito del medioevo. Il significato letterale del nome era "Monty non può peccare", Monty Can't Sin! Si tratta di un'eresia molto comune nell'epoca feudale che, in una forma meno condensata, diceva che Dio era dappertutto, tutti erano Dio, e poiché Dio non poteva peccare, il peccato non esisteva. L'inferno era semplicemente il trattenersi dal fare le cose che desideriamo - mentre la bestemmia, l'ubriachezza e la fornicazione erano azioni sacre.

Più di qualunque altra cosa, il neoismo voleva trasformare il modo in cui percepiamo il mondo del quotidiano, tentava di sovvertire la realtà del consenso. Un aneddoto sull'"8th International Neoist Apartment Festival" di Londra è in questo caso più istruttivo di molta teoria. L'ultimo giorno dell'evento, due ungheresi bussarono alla porta del Quartier Generale Neoista e chiesero se potevano intervistare Istvan Kantor. Pete Horobin li informò che Kantor era tornato a Montreal. Per un pò i due furono presi per i fondelli, poi furono invitati ad entrare e fatti scendere giù per le scale fino alla stanza dove io stavo lavorando ad un documento sonoro. Gli ungheresi avevano lunghi impermeabili e sembravano caricature di agenti del KGB. La loro storia di "copertura" era che lavoravano per una rivista giovanile di Budapest ed erano venuti a Londra allo scopo preciso di scrivere un servizio sul neoismo. Visto che Horobin aveva organizzato l'Apartment Festival tutto da solo, fu lui a spiegare in cos'era consistito l'evento,

mentre io risposi a qualche domanda sulla mia appartenenza al movimento. Entrambi ci rifiutammo di farci fotografare da quei "giornalisti". Allora gli ungheresi chiesero il permesso di fotografare l'edificio. Per noi era OK, così si misero a scattare foto di muri, porte e finestre.

A questo punto scese dalle scale TENTATIVELY a CONVENIENCE, e chiese cosa stava succedendo. Dopo essere stato informato che i visitatori erano "giornalisti", TENT si offrì di posare per una foto, ma non voleva mostrare la faccia bensì il punto interrogativo capovolto che gli era stato rasato sulla nuca. Quando uno degli ungheresi puntò l'obiettivo, TENTATIVELY gli disse di attendere un minuto perché voleva che il punto di domanda fosse ripreso nel verso giusto, e tentò di mettersi in piedi sulle mani. Finse di non riuscirci, si alzò e disse che aveva un'altra idea: se la macchina fosse stata rovesciata, il punto di domanda sarebbe venuto dritto! Obbedientemente, gli ungheresi fecero come aveva detto.

Al pari dei lettristi, i neoisti avanzano a tentoni verso nuovi modi d'essere - ed il rapporto tra il neoismo e il movimento plagiarista/Art Strike è considerevolmente simile a quello tra il lettrismo e la più significativa Internazionale Situazionista. Questo libro non includeva capitoli sui vari "Festivals del Plagiarismo" o sull'Art Strike perché sarebbe stato prematuro scriverne nel 1987. Sono stato molto attivo nei diversi gruppi plagiaristi e di art strikers, e ho già parlato di questo in altre sedi. John Berndt, Florian Cramer, Geza Perneczky e molte altre persone hanno cercato di riportare sotto l'ala del neoismo tutto ciò che ho prodotto dopo esserne uscito. Hanno sostenuto con un certo accanimento che gli ultimi numeri della mia rivista *Smile* sono pubblicazioni neoiste, forse perché vorrebbero presentare il neoismo come l'ultima possibile avanguardia. Ad esempio Berndt ha prodotto posters con la scritta: "ATTENZIONE: STEWART HOME E' ANCORA UN NEOISTA" e ha sostenuto che nel neoismo io stavo a Henry Flynt come Dave Zack stava a George Maciunas.

Senza dubbio gli ex-compagni diventano sempre più acidi man mano che l'avanguardia degli anni ottanta, in versioni adeguatamente distorte, entra nei libri di storia. Un esempio di questo processo si può trovare nella nuova opera standard in lingua inglese sull'anarchismo, *Demanding the Impossible* di Peter Marshall (Harper Collins, Londra 1992): "Un altro gruppo post-punk anti-autoritario, ispirato ai situazionisti e alla teoria anarchica, nacque alla fine degli anni '80 attorno a...giornali come *Smile*, *Here and Now* e la più colta *Edinburgh Review*. Molta nuova pubblicistica libertaria si situa nella tradizione *Ranter* e dadaista della declamazione poetica: fonde realtà e finzione, storia e mito, e oppone il primitivo al civilizzato. Anziché ricorrere all'agit-prop, tenta di politicizzare la cultura e trasformare la vita quotidiana".

Descrizioni altrettanto distorte dei movimenti neoista e plagiarista si trovano nella terza edizione del *Glossary of Art, Architecture and Design Since 1945* di John A. Walker (London Library Association, 1992). Alquanto sorprendentemente, quando il Victoria and Albert Museum organizzò una mostra intitolata "Smile: a Magazine of Multiple Origins" (Londra, marzo-agosto 1992), il saggio di Simon Ford sul catalogo era notevolmente accurato.

Ora voglio tornare indietro e trattare di alcuni problemi sollevati dalla storicizzazione di Fluxus. Nel suo saggio "Mutations of the Vanguard: Pre-Fluxus, during Fluxus, late Fluxus" (incluso in *Ubi Fluxus, Ibi Motus*, catalogo della mostra su Fluxus alla Biennale di Venezia del 1990), Henry Flynt osserva: "Nel corso del processo che ha trasformato Fluxus in un pezzo da museo, la sua storia è stata manipolata in modo sbalorditivo...Fluxus è stato ripulito di tutte le affermazioni radicali, per non dire della mera semplicità. Inoltre, una vera ramificazione di Fluxus come il neoismo è stata esclusa dal Fluxus 'ufficiale' perché i suoi aderenti sono *undergrounders* anziché artisti danarosi".

Flynt prosegue sostenendo che il *supremo* George Maciunas era ossessionato dall'idea di organizzare tutta l'avanguardia - benché gran parte di essa, come i situazionisti o i movimenti per la distruzione nell'arte, sfuggissero al suo controllo. Ad ogni modo, come spiega "Mutations of the Vanguard", la scena di New York che nel dopoguerra operava indipendentemente da Maciunas è stata in seguito inglobata in Fluxus grazie ai giochi di prestigio degli accademici, dei direttori di musei e degli artisti che sgomitano per avere un posto nell'industria culturale. Per ironia della sorte, molti di

quanti sono saltati sul carro di Fluxus, all'epoca avevano più successo della cerchia di Maciunas, ma ora sono ridotti a dichiararsi membri di questo movimento "d'importanza storica" perché la loro carriera è in declino, mentre quello che era un gruppo marginale ha beneficiato dei "capricci" della moda. Vi sono notevoli coincidenze tra la storicizzazione di Fluxus e quella dell'Internazionale Situazionista. Mentre tra gli anni sessanta e settanta erano Daniel Cohn-Bendit e il Movimento 22 Marzo ad essere considerati la prima linea delle sollevazioni del maggio '68, dopo venticinque anni alcuni appassionati sono riusciti a trasformare l'immagine dei debordiani - presenza sparuta e insignificante - da quella di impotenti ideologi mugolanti lontani dall'azione a quella di personaggi-chiave del dramma.

Tornando a Flynt, voglio fermarmi un attimo su un'affermazione che fa nel suo saggio, quella che dopo il 1968 non c'è stato più bisogno di un'avanguardia. L'argomentazione di Flynt è che, dopo che egli aveva sviluppato la sua critica dell'arte e abbandonato questa attività a favore del "brend" - per riprendere paradossalmente a lavorare come artista alla fine degli anni ottanta - l'avanguardia era un anacronismo. Il *brend* era una concezione più avanzata di quelle semplicistiche di Debord, secondo cui l'arte era un contenuto essenzialmente radicale deformato da una confezione borghese, ma la formulazione necessariamente soggettiva della modalità flyntiana le impediva di costituire l'ultima parola sulle avanguardie per chiunque non fosse il suo autore. Difatti, il movimento per lo Sciopero dell'Arte dei tardi anni '80 riprese elementi delle critiche alla cultura fatte da Metzger, Flynt etc. e riuscì a propagare quest'inebriante miscela con migliori risultati di qualunque precedente gruppo d'avanguardia.

Per restare al presente, un altro movimento non menzionato in queste pagine è l'Orange Alternative di Wroclaw, Polonia. Questo perché le notizie di ciò che stavano facendo Waldemar Frydrych e il suo circolo non mi sono giunte all'orecchio finché non è uscita la prima edizione inglese del libro. Con la pubblicità generata dalla mostra situazionista del 1989, alcuni pennivendoli hanno avuto la bella pensata di riferirsi a Orange Alternative come a dei "situazionisti polacchi". A giudicare dalle scarse informazioni disponibili in inglese, si trattava di una mera iperbole: i pochi articoli sul gruppo di Wroclaw usciti sulla stampa occidentale chiarivano che Orange Alternative era più simile alle tradizioni underground dei Provos e degli Yippies americani che alle pretese avanguardistiche dell'IS.

Soprattutto un'azione è suonata familiare a quanti conoscevano la controcultura occidentale degli anni sessanta. Ho letto che durante una manifestazione svoltasi in dicembre, membri di Orange Alternative si vestirono da Babbo Natale, e che questo causò una grande confusione tra i rappresentanti delle autorità polacche. Quando la polizia tentò di circondare i contestatori, finì per arrestare molti di quelli che erano stati davvero assunti per fare Santa Claus. Due decenni prima, i Motherfuckers di New York erano entrati in un grande magazzino travestiti da Santa Claus e avevano regalato le merci - con il risultato che i clienti dovettero assistere allo spettacolo dei poliziotti che strappavano i giocattoli di mano ai bambini e arrestavano Babbo Natale. Membri di King Mob furono così impressionati dalla riuscita di questo scandalo che lo ri-inscenarono a Londra. Comunque, pur essendo probabile che almeno alcuni degli attivisti di Orange Alternative conoscessero sia la teoria debordiana sia la controcultura sixties, svilupparono una prassi che rifletteva l'unicità della loro situazione sociale.

Oggi ci sono altri gruppi che si rifanno all'eredità dei movimenti underground e d'avanguardia descritti in questo libro. Un esempio statunitense è *Immediast Underground*. Personalmente, non sono particolarmente colpito da questo gruppo - la loro propaganda è poco più di una sequela di definizioni da cruciverba senza contenuto: "Affrontare l'ecologia della coercizione; Congressi dei Networkers; Corrispondenza, Mail Art e scambio; Hacking; Impadronirsi dei media; Rivoltare lo spettacolo contro sé stesso; Creare biblioteche pubbliche di produzione; Godersi i media pubblici e uno stato aperto". L'*Anti-Copyright Network* (ACN) è un gruppo internazionale che opera in un ambito simile - distribuisce manifesti sovversivi in tutto il pianeta. Le auto-definizioni dell'ACN sono più modeste di quelle di Immediast Underground, ma le loro iniziative sono più concrete.

La *London Psychogeographical Association* (LPA) in origine era solo un nome coniato al convegno di fondazione dell'Internazionale Situazionista perché le deliberazioni

facessero più impressione. Nel 1992 il gruppo è divenuto realtà, e io sono venuto a saperlo quando mi è stato dato un volantino il cui testo era: "Gita della London Psychogeographical Association alla caverna di Roisiàs Cross, 21-23 agosto. Questo viaggio è stato organizzato in coincidenza con la congiunzione tra Giove e Venere del 22 agosto. Durerà tre giorni, comprenderanno le quasi 100 miglia di bicicletta e due notti di campeggio. Ci vediamo dietro il parcheggio di Tesco, Three Mills Lane, London E3 alle 11 am di venerdì 21 agosto, con le biciclette e l'attrezzatura da campeggio. Speriamo che ce la facciate - ci vediamo là!".

Un'altra uscita è stata organizzata dalla LPA per studiare i dintorni della St. Catherines Hill, a Winchester, in occasione della congiunzione tra Venere, Urano, Nettuno e la luna. Un opuscolo intitolato *The Great Conjunction: the Symbols of a College, the Death of a King and the Maze on the Hill* è uscito il primo giorno di questa escursione, che durò 36 ore. Il testo rivelava che la LPA stava conducendo indagini rigorose sulle ley-lines, sull'occulto e l'organizzazione rituale del potere, sullo psicodramma alchemico, sul controllo della mente e sulle simbologie architettoniche. Il gruppo sta percorrendo sentieri di ricerca che i situazionisti lasciarono inesplorati dopo che Asger Jorn lasciò il movimento e quest'ultimo si spaccò in due. La (ri)fondazione della LPA sembra essere uno degli eventi più importanti degli ultimi anni, e può rivitalizzare l'avanguardia.

Dopo aver dato un'occhiata ad alcuni recenti sviluppi della tradizione di cultura antagonista descritta in queste pagine, voglio tornare all'impegno che mi sono assunto, e concludere questo saggio introduttivo. Da quando ho scritto il libro sono passati poco più di cinque anni, ma sembrano una vita. Il testo contiene errori, ma se iniziassi a correggerli non finirei più e mi ritroverei a scrivere un altro libro. Per dirla con le parole di un recensore, il libro è "una concisa introduzione a tutto un intrico di casinisti attraverso le epoche". Mi piace considerare le pagine che seguono un fai-da-te del bluff, un modo per avere, senza troppo sbattimento, un riassunto delle correnti culturali della seconda metà del secolo, quelle che hanno un debito grande o piccolo nei confronti di futuristi, dadaisti e surrealisti. Il modo in cui il libro è organizzato diventa chiaro verso la fine, tutto si regge su due capitoli - "Oltre la Mail Art" e "Neoismo". Se dovessi scrivere un libro su uno solo dei movimenti che danno il titolo ai capitoli che seguono, lo scriverei sul neoismo. In particolare, mi piacerebbe studiare le dichiarazioni di diversi neoisti franco-canadesi, che rivendicano di aver inventato i primi virus informatici all'inizio degli anni ottanta. Anche se l'epoca indicata fa dubitare di questa rivendicazione, è probabilmente solo una questione di tempo prima che gli appassionati comincino a dichiarare che l'intero underground digitale è un'invenzione neoista. Ad ogni modo, in questo libro non c'è assolutamente nulla di tutto questo, come scoprirete leggendo.

Stewart Home, Londra, gennaio 1993

APPENDICE 2 LA PALINGENESI DELLE AVANGUARDIE

...la rivoluzione comunista deve non soltanto porre un altro tempo, ma soprattutto unirlo ad un nuovo spazio. Entrambi saranno creati simultaneamente come conseguenza di un nuovo rapporto degli esseri umani con la natura: la riconciliazione. Lo abbiamo già detto: tutto ciò che è parcellare è pascolo per la controrivoluzione. Non è la semplice totalità che si deve rivendicare, ma l'unione di ciò che è stato separato, mediatizzato dall'essere futuro, individualità e Gemeinwesen.

Jacques Camatte, "Contro la domesticazione"

Una delle pecche dei recenti saggi critici accademici sull'avanguardia è che l'"anti-arte" è stata concettualizzata come se privilegiasse lo spazio a scapito del tempo. Di conseguenza, pochi si sono interessati ad una considerazione *teleologica*

dell'avanguardia. Nel suo *Theory Of The Avant-Garde* (University of Minnesota, Minneapolis 1984), Peter Burger tende ad interpretare l'avanguardia attraverso il prisma di Dada e del surrealismo. Questa tendenza inizia ad essere corretta in opere come quella di Andrew Hewitt *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde* (Stanford University Press, California 1993), un libro che concentra l'analisi sul futurismo. Ma, anche se questo "muoversi all'indietro" è ben accetto, il teorizzare accademico sull'avanguardia deve ancora affrontare fenomeni del dopoguerra come il lettrismo e il situazionismo.

Ciò che di Burger può essere rubato e riutilizzato è soprattutto l'idea che l'avanguardia sia un attacco all'istituzione artistica, che si contrappone all'assurda interpretazione di Dada e del surrealismo come tentativi di superare gli stili artistici dominanti nella loro epoca. Rispondendo all'autore di *Theory Of The Avant-Garde* e alla sua collaboratrice nella critica Christa Burger, Hewitt problematizza l'idea di "autonomia dell'arte" ereditata dalla Scuola di Francoforte. La seguente citazione da *Fascist Modernism* (pag. 59) è tipica dell'argomentare polemico di Hewitt:

Se il capitalismo pone i prerequisiti materiali dell'arte autonoma, allora è la tradizione filosofica dell'idealismo tedesco a legittimarla dal punto di vista ideologico. Alla fine del XVIII secolo, la letteratura emergente si colloca all'interno di una gerarchia discorsiva regolata dalla filosofia idealistica. Dunque, si potrebbe dire che l'arte, a livello dei contenuti, resiste alla tendenza del capitalismo alla razionalizzazione economica, ma che essa può farlo solo nel quadro di rapporti filosofici prerazionalizzati. Nonostante il suo status ideologico di via di fuga dalle onnipresenti forze della razionalizzazione sociale (XIX secolo), l'arte autonoma è anche un prodotto di queste forze.

Da tempo, tra gli "economisti radicali", è divenuto una banalità affermare che la scelta nel "libero mercato" è già e sempre ideologica; che anziché essere "libera", la scelta (che è inevitabilmente precondizionata) è un arbitrario valore a priori. Il "libero mercato" non è mai esistito, è una costruzione utopica designata a mascherare le vere forze sociali che danno forma all'economia. Storicamente, è proprio nella fase in cui "le arti" si emancipano dai vincoli del patronato divenendo "Arte" nell'accezione moderna che la mercificazione della cultura porta alla possibilità di una sua "autonomia" ideologica e nasce l'istituzione per regolare il terreno della cultura. Ne consegue che, oltre ad attaccare l'istituzione, l'avanguardia dovrebbe sviluppare una critica dei rapporti mercantili. Il fallimento dell'avanguardia classica, ed io ci metterei anche l'Internazionale Situazionista, sta nel non essere riusciti ad aggredire questo tema caro all'economia marxista. Tale fallimento nasce dal desiderio avanguardista di fondere arte e vita. L'avanguardia classica è utopica proprio perché vuole de-regolamentare l'arte, ma questa accettazione metaforico-letterale delle assurde rivendicazioni degli apologeti ideologici del Capitale (che necessariamente diffondono teorie secondo cui l'arte esiste o può esistere "oltre", come una religione secolare che "trascenderebbe" i rapporti mercantili) non è del tutto indegna d'attenzione, perché in fin dei conti porta quanti operano nell'istituzione artistica a confliggere con le stesse forze che legittimano l'attività "artistica".

E' nei parametri di un tale discorso che dobbiamo situare la "prassi" dell'Internazionale Situazionista. Nella tesi 191 de *La società dello spettacolo*, Guy Debord afferma che

il dadaismo e il surrealismo sono le due correnti che segnarono la fine dell'arte moderna. Esse sono, sebbene soltanto in maniera relativamente cosciente, contemporanee dell'ultimo grande assalto del movimento rivoluzionario proletario; e la sconfitta di questo movimento, che le lasciava imprigionate in quello stesso campo artistico del quale avevano proclamato la caducità, è la ragione fondamentale della loro immobilizzazione. Il dadaismo e il surrealismo sono contemporaneamente storicamente legati e in opposizione. In questa opposizione, che costituisce anche per ognuno dei due la parte più conseguente e radicale del suo apporto, si manifesta l'insufficienza interna della loro critica, sviluppata dall'uno come dall'altro unilateralmente. Il dadaismo ha voluto *sopprimere l'arte senza realizzarla*; e il surrealismo ha voluto *realizzare l'arte senza sopprimerla*. La posizione critica elaborata

in seguito dai situazionisti ha dimostrato che la soppressione e la realizzazione dell'arte sono gli aspetti inseparabili di uno stesso *superamento dell'arte*.

Debord, la cui "anti-carriera" iniziò col lungometraggio *Hurlements en faveur de Sade* (che non conteneva immagini ma solo pellicola nera intervallata da improvvisi squarci di luce bianca), non fu in grado di fuoriuscire dal quadro di riferimenti stabilito dall'arte-istituzione, anzi, teorizzò un ritorno ad una comprensione unilaterale di Hegel. Leggendo "La propedeutica filosofica" ("La scienza del concetto", terza sezione, "La pura esibizione dello spirito", tesi 203-207) e la "Filosofia dello Spirito: Essere", terza parte dell'"Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio" (terza sezione, "Lo Spirito assoluto", tesi 553-571), è del tutto evidente che nel sistema hegeliano il superamento dell'arte si trova nella religione rivelata.

Dal momento che, tra le frangie più avanzate della "borghesia", ai tempi di Debord l'"arte" ha sostituito la religione rivelata, i situazionisti furono costretti a scavalcare questa particolare inversione hegeliana, e saltare in avanti verso la filosofia, che nel sistema di Hegel rappresenta la più alta conquista dello "spirito assoluto". In accordo col giovane Marx, Debord pensava al proletariato come al soggetto che avrebbe realizzato la filosofia. La concezione situazionista del superamento dell'arte è filtrata anche dalle idee di August von Cieszkowski, il cui tomo del 1838 *Prolegomena zur Historiosophie* era dedicato all'idea che "l'agire sociale supererà la filosofia". E' a questa fonte che i situazionisti attinsero per completare la loro falsa "sublazione", permettendo loro di tornare alla categoria finale dell'arte romantica nel sistema hegeliano, vale a dire la poesia.

Nel suo *Traité du savoir vivre à l'usage des jeunes generations*, Raoul Vaneigem afferma che: "Poesia è...il 'fare', ma il 'fare' tornato alla purezza della sua origine - visto, in altre parole, dal punto di vista della totalità". Negli anni sessanta, Debord e Vaneigem dichiararono di aver superato l'avanguardia e di essere sul punto di costruire una situazione "rivoluzionaria" che avrebbe reso impossibile un ritorno al passato. Ma in realtà tutto ciò che i situazionisti riuscirono a fare fu ripetere con una terminologia hegeliana i fallimenti di Dada e del surrealismo, con l'inevitabile conseguenza di un "arretramento" della loro critica rispetto a quella dei "precursori". Debord, che come teorico era meglio del suo "compagno" Vaneigem, sembrava consapevole di questo scivolone, sebbene non sapesse come "superarlo", ed il frammento di Cieszkowski citato nella versione cinematografica de *La società dello spettacolo* è più che esplicito: "Dunque, dopo che la pratica diretta dell'arte ha cessato di essere la cosa più distinta, e questo predicato è stato devoluto alla teoria, esso si stacca da quest'ultima, nella misura in cui si forma una pratica sintetica post-teorica, che ha come scopo principale il fondamento e la verità dell'arte come filosofia".

A pag.85 di *Fascist Modernism* Hewitt scrive che:

La storia, per gli artisti dell'avanguardia, è disponibile come merce; e la merce è a sua volta intrinsecamente 'storica', di seconda mano. Forse, dopotutto, l'avanguardia sviluppa uno stile di bricolage in cui convergono la mercificazione della storia e la storicizzazione della merce (vale a dire, rispettivamente, estetizzazione e politicizzazione).

Concordo con Peter Burger quando in *Theory Of The Avant-Garde* sostiene che il fallimento dell'assalto dada e surrealista all'arte come istituzione portò ad un'estensione semantica della definizione "artistico". Questa fu una sconfitta a doppio taglio, dato che derivava dal desiderio dell'avanguardia classica di integrare "arte" e vita, perché come fa capire Hewitt, portò alla disponibilità all'artista della storia dell'arte come merce. Ma, dato che l'"autonomia" ideologica dell'arte è costruita sul suo status di merce con un valore di mercato regolato dall'istituzione artistica, dev'essere inevitabilmente protetta come pezzo di "proprietà intellettuale", contro il suo libero utilizzo come elemento di bricolage in opere successive.

Non dovrebbe meravigliarci il fatto che già nel 1959 Debord dovette modificare il suo film *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* perché non poteva comprare i diritti dei molti classici hollywoodiani di cui voleva

riutilizzare alcune scene. Il suo continuo ricorso al cliché è senz'altro intenzionale e iconoclastico, e forse non si tratta di un'ironia della sorte il fatto che il suo "tipo di film interamente nuovo" rientrasse perfettamente in uno dei generi cinematografici più disprezzati del dopoguerra, quello dei *mondo movies*. Eppure Debord era più di un semplice plagiatore, se guardiamo alla sua produzione dal punto di vista del cinema d'avanguardia, essa risulta altamente innovativa.

Dopo che la pratica dell'appropriazione si è estesa nel campo dell'arte, cioè in quel settore delle pratiche culturali regolato dall'istituzione artistica, l'arte come discorso è giunta al suo limite storico. Queste contraddizioni non possono essere risolte all'interno del discorso dell'arte, in esso non è possibile andare oltre la soluzione proposta da Hegel, secondo cui "il plagio dovrebbe essere una questione d'onore e regolata dall'onore" (*Filosofia del diritto*, tesi 69). In altre parole, le leggi sul copyright rimangono valide, ma l'appropriazione come pratica "artistica" continuerà ad essere giudicata caso per caso dal sistema legale. Dal mio punto di vista, tutto ciò che rimane da fare all'avanguardia contemporanea è estendere la sua intransigente critica dell'istituzione e, contemporaneamente, fare da guida a tutti quelli che vorrebbero uscire dall'arte come cornice di riferimento. Non si tratta tanto di "superare" l'arte quanto di abbandonarla; tale strategia era implicita nell'attività di Henry Flynt, che già nel 1962, dopo essere stato attivo ai margini di Fluxus, rinunciò all'arte a favore di una modalità soggettiva da lui chiamata *brend*.

L'avanguardia è considerata una seccatura da quanti sono soddisfatti del mondo così com'è. L'arte è una religione secolare che da una giustificazione "universale" alla stratificazione sociale, e fornisce alla classe dominante il cemento sociale di una cultura comune, contemporaneamente impedendo alla vasta massa di uomini e donne di accedere a questo regno "superiore". L'opera d'arte non è mai una semplice entità, una "cosa in sé", ma è prodotta da quegli insiemi di rapporti sociali e istituzionali che al contempo la legittimano. L'avanguardia contemporanea condivide coi suoi precursori il desiderio di attaccare le istituzioni dell'arte, ma è anche molto diversa dall'avanguardia classica. Se il futurismo, Dada e il surrealismo volevano integrare arte e vita, l'odierna avanguardia vuole consegnare l'arte all'oblio. Questo è un ritorno ad un livello più alto dell'iconoclasma protestante di derivazione islamica. Mentre nel suo atteggiamento verso l'arte l'avanguardia classica era in ultima analisi *deista*, la sua progenie ha assunto una posizione di intransigente ateismo nel suo antagonismo alla cultura dominante.

Già da molto tempo le istituzioni dell'arte hanno adottato la posa ironica del postmodernismo, ed è per questo che l'avanguardia contemporanea denigra lo spazio a favore del tempo. Essere un'avanguardia significa stare in testa al branco, e ciò implica inevitabilmente una concezione "teleologica" della storia. L'avanguardia usa il "mito del progresso" come George Sorel usava il concetto di "sciopero generale". L'avanguardia non crede nel progresso "assoluto", il progresso è solo un mezzo di organizzazione del presente, è un dispositivo "euristico". Nelle sue forme "affermative", il "progresso" è un concetto vacuo che offre agli uomini e alle donne l'illusoria compensazione di una rivincita futura per le umiliazioni sofferte nella vita quotidiana. Una concezione mitica del progresso spinge gli esseri umani all'azione, è il mezzo con cui possono organizzare la trasformazione dello spazio geografico. Questa trasformazione porterà con sé una frattura totale con le trappole ideologiche con cui abbiamo a che fare fin dall'Illuminismo. Come nel XVIII secolo la religione cristiana smise di essere un utile mezzo di contestazione sociale, così oggi si è esaurita la funzione del partito politico come strumento di trasformazione sociale. Il futuro dei movimenti di massa sta in quelli che fino a poco tempo fa erano considerati fenomeni "marginali", cioè in nuovi movimenti sociali che si fingono antichi fino all'assurdo. I sempre più numerosi Consigli "Druidici" sono un perfetto esempio di questo tipo di organizzazione.

La mia concezione mitica del progresso mi causerebbe un anatema da parte degli avanguardisti classici dell'Internazionale Situazionista. Concordo con Kant sul fatto che la "cultura" dovrebbe essere rimessa al giudizio della tradizione, ma il padre fondatore dell'idealismo trascendentale non è riuscito a spiegare da quale tradizione andrebbe giudicata una particolare teoria o un prodotto culturale. L'avanguardia contemporanea

insiste che la sola tradizione che possa giudicare qualcosa è quella che ancora non esiste; in altre parole, la cultura che stiamo elaborando con la nostra teoria e le nostre pratiche. Fluxus non era una "vera" avanguardia, era solo un ventre da cui sono usciti intransigenti capaci di superare l'Internazionale Situazionista. Se molti giovani adulti stanno attualmente sperimentando con assemblaggi, *multipli* e spedizioni in stile-Fluxus, si tratta di un sanissimo primo passo verso l'iconoclastia d'avanguardia. Per usare una metafora di Wittgenstein, Fluxus è una scala grazie a cui i giovani possono salire sul mondo così com'è, per poi buttarla via.

Mentre Debord e i suoi compagni volevano superare l'arte con le "superiori" realizzazioni dello "Spirito assoluto", vale a dire con la filosofia, le recenti teorizzazioni sull'avanguardia possono essere lette come tentativi di trasformare la cultura in una religione più "primitiva", come quella del "Re divino", o un culto della vegetazione. Nel suo *The Theory-Death Of The Avant-Garde* (Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1991), Paul Mann scrive che

La morte è necessaria perché tutto possa ripetersi e il necrologio è un modo di negare che la morte sia mai avvenuta. Coperti dal necrologio, gli artisti e i critici continuano esattamente come prima, recuperando all'infinito forme differenziali, producendo merci critiche sempre più sciatte... La morte dell'avanguardia è roba vecchia, c'è già stata, non vale più la pena discuterne; ma quelli che la pensano così non hanno ancora iniziato a pensarci. Non esiste alcun "post": chi si definisce così non fa che ripetere ciecamente ciò che crede di essersi lasciato indietro. Solo quanti sono disposti a rimanere nella morte dell'avanguardia, e non tentano di riempire il silenzio di morte con lo strepito di produzioni neocritiche, solo costoro avranno la speranza di sentire i suoni articolati dalla morte.

Il compito dell'avanguardia è dunque quello di dare a chi è ancora invischiato nei vecchi discorsi un mito che decostruirà sé stesso. Ciò che è ancora particolare deve diventare generale, vale a dire che ci serve la costruzione sociale di una nuova "soggettività" affinché, quando il "crederci" [*belief*] sarà riconosciuto come "nostro" nemico, sia possibile a tutti uscire dal quadro di riferimenti dell'arte, della religione e della filosofia. Questo deve necessariamente prendere la forma di ciò che l'ormai screditata "cultura" considera inganno o finzione. Anziché tentare di "risolvere" le contraddizioni, l'"avanguardia" le mette al "lavoro" come dispositivi di un disordine che ci è ancora ignoto.

[da: Stewart Home, *Analecta*, Sabotage Editions, Londra 1996]