L’eredità mutata di segno: happenings e situazionismo

Alberto Volpi
20 Gennaio 2012

Gli studiosi hanno ampiamente evidenziato la continuità ideale tra gli spettacoli delle avanguardie storiche e gli *happenings* che cominciano a svolgersi negli Usa e poi in Europa tra gli anni cinquanta e sessanta. In primo luogo si tratta di un’arte fisica, vicina al teatro, che vuole coinvolgere e colpire il pubblico convinta della necessità di superare gli steccati angusti di un oggetto artistico per pochi da contemplare in uno spazio separato. Di qui la riproposizione di un’idea antagonista che rifiuta le concezioni correnti del dipinto e della scultura per quanto evolute. Una vicinanza agli spettatori parallela a quella propagandata, per lo meno quanto ai soggetti, dalla coeva Pop Art, la quale ha del resto spesso quali protagonisti gli stessi organizzatori di *performance*. Le esperienze anche molto diverse fra loro degli *happenings* internazionali, in parte coordinati all’inizio degli anni Sessanta dal movimento Fluxus, prevedono tutte un’invasione del quotidiano per creare destabilizzazione e cambiamento nello spettatore.

Un altro elemento comune con il Futurismo e con Dada consiste, per lo meno quanto ad esempio ai Vaudeville Show di Jim Dine, nell’ “affondare le proprie radici nel medesimo terreno, quello dello spettacolo popolare” (E. Lucie Smith). Inoltre Micheal Kirby, uno dei primi studiosi degli *happenings*, evidenzia la caratteristica tipicamente futurista della simultaneità di azioni parallele e indipendenti (la struttura a scomparti teorizzata da Kaprow) che li apparenta agli spettacoli dei circhi a tre piste. La gestualità stessa, spesso ripetuta, sconnessa o accelerata, poteva ricordare gli spunti delle rappresentazioni alogiche nelle prime avanguardie, così come il ricorso massiccio al rovesciamento dell’estetica classica sulla base del disturbante, del folle e del brutto che troveremo soprattutto in ambito viennese.

La conflagrazione di questi spettacoli con *performers* che mescolavano arte e vita sono stati talvolta messi in relazione con il clima politico oppressivo seguente al

secondo conflitto mondiale e ugualmente alla nascita dei fermenti di rivolta caratterizzanti gli anni Sessanta. In effetti rispetto al Futurismo è presente con forza, al posto della corsa entusiastica verso la guerra, la denuncia del bellicismo, che renderà più radicali gli *happenings* negli Usa proprio quando da New York dilagheranno ai campus universitari in coincidenza con il conflitto in Vietnam. Wolf Vostell per esempio, al punto due della sua proposta di *décollage* del 1961, indicava significativamente di disporre soldatini giocattolo in plastica e voci di animali sopra lussuose pagine di pubblicità e di distruggerli a martellate amplificando il suono con un sistema di microfoni. Si ricordi poi il Guerrilla Art Action Group che partecipò alle manifestazioni di protesta e durante la mostra *The people's flag* venne incriminato per vilipendio della bandiera americana. Sit-in, manifestazioni spontanee, episodi di guerriglia urbana rappresentano quindi una radicalizzazione politica dell'evento artistico degli *happenings*.

Tuttavia l'elemento di maggior mutazione di valenza ci pare consistere nei numerosi casi di introversione che queste proposte artistiche hanno mostrato rispetto alla baldanzosa aggressività futurista. Ci riferiamo qui soprattutto alla scena europea del Wiener Aktionismus. Le *performances* sono in questo caso, in confronto a quelle americane, spinte all'estremo e si avvicinano al Futurismo per la provocatorietà nei confronti del pubblico, ma con una sottolineatura disperata e nichilista, incentrata sul corpo sofferente e deformato, direttamente derivante dall'Espressionismo nordico. Le sacre e scandalose rappresentazioni di Hermann Nitsch in cui il protagonista, imbrattato da una larga striscia di sangue, s'inchioda a una croce sullo sfondo di quarti di bue alla Rembrandt esemplificano in modo evidente tale entropia martirologica del vitalismo dello *happening*. L'artista assume su di sé il sacrificio per "liberare l'umanità dai suoi istinti bestiali" (H. Nitsch) e forse restituire così mediante il rito tragico, come sostiene Girard, equilibrio alla comunità lacerata e violenta. E se Gunter Brus si sottopone a prove di resistenza o crasi incidentali in cui lacerando pelle e tessuti si assapora il suicidio, Rudolph Schwazkogler vi arriva attraverso l'autocastrazione e Gina Pane assume su di sé il dolore della ferita e della tortura. Così, in una sorta di riassunto, Arnulf Rainer agli inizi degli anni Sessanta provvede nella *performance* alla cancellazione dei ritratti fotografici verso l'informe.

Il raid artistico prevede insomma un andamento di sola andata che blocca l'azione nella morte programmata in scena. Una liquidazione teorica del raid artistico viene teorizzata più o meno negli stessi anni anche da Guy Debord. Nel 1952 un

ristretto gruppo di giovani bohemien si incontra a Parigi dando vita al Movimento Lettrista che, già dal nome, intende ridurre la poesia all'elemento minimo della lettera, da utilizzare nel collage e nella recitazione onomatopeica. Fin da questi anni in cui entra nella formazione fondata da Isidore Isou, Debord proclama nel *Panegirico* il superamento dell'arte e l'autodistruzione della poesia moderna per "attuarne il programma nella realtà". In tale polemica contro l'arte presente e passata, dichiarate entrambe morte a favore di una creatività diffusa che si basi sul gioco e il desiderio, si evidenziano comunque le radici artistiche di Debord e, ci pare, la sua paradossale e struggente nostalgia per le prime avanguardie.

Nei primi anni Cinquanta un giovane del gruppo, travestito da domenicano, dal pulpito di Notre Dame annuncia ai fedeli la morte di Dio e Debord gira *Hurlemets en faveur de Sade*, film citazionista che si apre con la dichiarazione di morte del cinema e si chiude con ventiquattro minuti di buio e di silenzio. Ciò conferma la persistenza all'origine dell'Internazionale Situazionista del raid artistico provocatorio già comunque introvertito e nichilistico. A questo punto la via d'uscita non può che condurre, al modo accennato da Dada e dal Surrealismo, oltre la separatezza dell'arte, alla ricerca di un nuovo modo di vivere. Negli incunaboli del Lettrismo è comunque presente il concetto di situazione, intesa come "unità di ambiente materiale e comportamento" (A. Jappe), da ricercare e da creare, alla quale concorrono tutte le arti e soprattutto un nuovo urbanesimo. Questa bellezza diffusa e partecipata in una società senza classi si oppone all'attuale società dello spettacolo e va appunto realizzata ormai nel mondo, secondo quanto votato nella quinta conferenza dell'I.S. a Goteborg nel 1961 che definisce ogni produzione d'arte come antisituazionista.

Non resterà quindi che affidare la forma del raid alle nuove istanze di ribellione sociale degli anni Sessanta, dall'interruzione delle lezioni universitarie a colpi di pomodoro anticipate dai situazionisti, agli atti di vandalismo e di saccheggio ad opera dei giovani neri americani contro la pervasiva abbondanza delle merci, agli scioperi selvaggi o alle lotte di decolonizzazione in Africa. L'arte che con il Futurismo aveva sperimentato inedite forme-raid più penetranti nella società, suggerendo modalità anche allo squadrismo fascista, ora incrocia di nuovo la sua strada con quella della politica radicale ma soltanto per passare il testimone mettendo in scena il proprio suicidio. È certo che, come vedremo nel capitolo successivo, non si tratta di una morte definitiva, tuttavia l'indebolimento della mediazione artistica del raid cominciata allora e tutt'oggi perdurante lascia

campo libero alla sua versione, ugualmente spettacolare ma certo più violenta, che ha quali unici protagonisti il terrorista e la testa di cuoio.

kaprow_jam.jpg

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO