

L'INISMO E LE AVANGUARDIE DEL VENTESIMO SECOLO

di BRIGIDA DI LEO

Dès lors apparaît plus clairement ce que nous entendons par “tradition moderne”: c’est une expression de notre conscience historique. D’une part, c’est une critique du passé, une critique des traditions ; de l’autre, c’est une tentative, fréquemment répétée au cours des deux derniers siècles, de fonder une tradition sur l’unique principe qui échappe à la critique puisqu’il se confond avec elle : le changement, l’histoire.

Octavio Paz

Quando si cerca di caratterizzare l’arte del ventesimo secolo, si ha spesso la persistente tendenza a mettere in discussione la pittura come tecnica privilegiata di rappresentazione. All’inizio del secolo, la determinazione con cui Braque e Picasso incorporarono nelle loro opere materiale appartenente al mondo quotidiano – giornali, frange di tovaglia, corde _ esprimeva la lotta che gli artisti conducevano perché il contenuto della tela non si limitasse più soltanto alla pittura: questo “combattimento con la tela” mostrò la via a decine di essi “da Malevic a Tatlin a Pollock verso la metà del secolo, fino a Richard Prince, nato nel 1949, le cui astrazioni prendono forma in un computer prima di essere dipinte sulla tela. L’arte astratta, il surrealismo e l’arte concettuale, per citare soltanto alcuni dei movimenti artistici di questo secolo, hanno partecipato tutti di una profonda rimessa in discussione della pittura tradizionale”¹.

L’Inismo si inserisce, con risultati straordinari, in un universo complesso quale è quello dell’arte contemporanea, nel quale si pone come una presenza ormai consolidata.

Ma quale è, oggi, l’universo dell’arte contemporanea?

Se si osserva il mondo dell’arte, si nota una profusione di stili, di forme, di pratiche e di ricerche. Sembrerebbe che più opere vediamo, meno siamo certi di ciò che permette di dire che un’opera “è un’opera d’arte”; almeno se ci si pone da un punto di vista tradizionale, è ancora difficile accettare il fatto che la tela, il metallo e la pietra non godano più del privilegio di essere gli unici materiali che entrano nella composizione di un’opera e che, invece, l’aria, la luce, i suoni, le parole, le persone o il cibo, i detriti, le installazioni multimediali, i computer ed altre mille cose ne facciano parte.

Ma come si può, nella contemporaneità, “fare” un’arte innovativa?

Se alle avanguardie storiche ed a Marcel Duchamp agli inizi del Novecento era bastato, come scrive Gasbarrini nel saggio dedicato all’opera di Bertozzi, aggiungere due macchie di colore (rosso e giallo) alla preesistente cromolitografia di un paesaggio romantico, e l’apposizione del titolo, firma e data, o la pratica dello spaesamento attuato con i *ready-made* come *Ruota di Bicicletta* o *Fontana*, il famoso orinatoio (che alla fine l’artista era stato, comunque, costretto a ritirare della mostra cui lo aveva inviato), per scandalizzare, e soprattutto, polverizzare concettualmente lo statuto plurisecolare dell’opera d’arte, oggi, nell’ambito dell’arte contemporanea, tutto ciò non è più sufficiente.

Nel 1961, dopo che tutte le certezze passate erano state sconvolte, Teodoro Adorno affermava nella sua *Teoria estetica*:

È evidente che tutto quanto concerne l’opera d’arte non c’è più, neppure il suo diritto all’esistenza.

E Marcel Duchamp aveva fissato l’attenzione sull’importanza dovuta alla ricezione, quando aveva affermato, nel 1957:

Sono coloro che guardano che fanno il quadro.

Per la prima volta, come sottolinea acutamente Denys Riout, questa dichiarazione paradossale iscrive il termine *regardeur*, allora poco usato, nel cuore dei dibattiti estetici che sembrano, comunque, andare tutti verso una stessa via: la ricerca non della forma che, come affermava Paul Klee è “fine e morte”, ma di qualcosa che sia capace di manifestare la vita. La forma perde il suo ruolo centrale, ma anche il contenuto viene minimalizzato: nascono così i numerosi giochi sulla mancanza di significato dell’arte contemporanea: le cartoline idiote di Ben o di Robert Filliou, “le pagine dell’elenco telefonico spedite da Jochen Gerz, o ancora un appartamento vuoto del quale Christian Boltanski e Jean le Gac inviano la chiave a personalità del mondo dell’arte che vi troveranno soltanto piccole fotografie appese al muro, ed una stanza chiusa, alla finestra della quale appare, dalla strada, un manichino. Lo stesso le Gac mette in scena, nelle sue immagini, la vita più ordinaria, mentre un pittore come Boltanski, con le sue foto di famiglia, rimanda ad esperienze totalmente banali, contrariamente ad ogni originalità.”²

Ma anche tutto ciò troverà il suo superamento, in Francia, nel gruppo Support-Surface e nelle opere di Cane, Devade, Dezeuse e Viallat che, rompendo con l’astrazione lirica dell’École de Paris, che aveva dominato negli anni cinquanta, “con l’astrazione geometrica esplorata negli anni sessanta dall’arte geometrica e dalla Op’Art, sperimenteranno la soppressione del supporto, i supporti liberi, i recto-verso identici, i principi di ripetizione e di accumulazione...”³.

La progressiva dematerializzazione dell’opera d’arte è stata neutralizzata

dall'Inismo e da Gabriele Aldo Bertozzi, sottolinea ancora Gasbarrini, con l'intercettare, nell'opera, la sua invisibile bellezza etica, se non altro per riaggianciare l'arte alla società del momento:

Ora assistiamo, afferma Bertozzi, all'avanguardia che torna alla purezza originale, cioè l'avanguardia che è sola, solitaria. Io detesto i post, i neo, eppure, in questo caso, si può proprio dire, siamo finiti nel post-teorico: sono finite tutte le grandi teorie, il mondo ha fatto piazza pulita di tutte le ideologie, l'unica che difende ancora l'intelletto, l'ideologia, sono un po' emozionato nel dirlo, è ancora l'avanguardia. E all'avanguardia, oggi nel mondo, ci sono rimasti soltanto gli inisti: sono tornati ad essere quegli "orribili lavoratori" annunciati da Rimbaud e Marinetti, i sabotatori, se volete, del consumismo e della ripetizione, rivoluzionari solitari, in ogni caso, in questa era che ha visto cadere tutte le ideologie e che è entrata nella sua discesa finale –non è un caso proprio a partire dal 1980, quando l'Inismo sentì l'impellente bisogno di nascere, di respirare, in quei tempi che si facevano soffocanti. Ricordo all'inizio quando i suoi rappresentanti, giocando con le analogie storiche, si paragonavano al Dadaismo, movimento che si oppose ad un dilagante ritorno all'ordine. Oggi, il paragone non sarebbe più possibile per la sproporzione, essendo noi così pochi rispetto ad una reazione tanto colossale quanto ottusa; essendo noi combattenti più sistematici e consapevoli dei dadaisti.⁴

La stessa idea che l'arte abbia costituito, nel diciannovesimo secolo, una sfida all'ordine sociale non è più una certezza; perciò la definizione di un'opera moderna o di avanguardia è cambiata.

Angelo Merante afferma che l'Inismo ha accettato la definizione di "avanguardia, intesa come atteggiamento interiore, nella sua accezione più semplice, che vuole indicare, soprattutto, differenze nei confronti dell'arte ufficiale, riconosciuta dalla società. In ragione di tali differenze, l'Inismo è necessariamente anche "contro", ma si tratta più di effetto che di scopo. La vera natura dell'obiettivo perseguito dagli Inisti si manifesta nell'applicazione costante e consapevole della creatività dell'arte del fare, senza imporre barriere alla libertà espressiva ed alle capacità inventive, quindi in assoluta indipendenza da modelli e convenzioni."⁵

La creatività, nell'Inismo, non resta soltanto ideazione, ma si esplica in una completa e ragionata libertà espressiva, applicata in modo intenzionale e sistematico; l'Inismo può essere considerato un movimento di avanguardia, la terza avanguardia e l'unico movimento rimasto in un mondo disertato dalle idee.

Ma la ricchezza e la diversità dell'arte contemporanea, d'altra parte, non significano uno stato di cose caotiche: ed è interessante constatare che alcune delle vie fondamentali tracciate dall'avanguardia modernista dell'inizio del ventesimo secolo sono state riprese, reinterpretate e sviluppate dagli artisti contemporanei che possono godere, rispetto a quelli del passato, di una libertà quasi totale nella scelta di un medium o di una tecnica particolare per esprimere i loro programmi.

E perciò arduo fare un panorama delle profonde trasformazioni che si sono avute nell'arte della Pop Art ai nostri giorni.

Nel corso degli anni sessanta le opere hanno sistematicamente rimesso in discussione la visione modernista della storia dell'arte, visione incarnata, in particolare, dai critici americani. Una delle conseguenze di questa rimessa in discussione è che bisogna ammettere che il significato di un'opera d'arte non è necessariamente intrinseco all'opera, ma più spesso è il prodotto di un contesto nel quale può esistere ed esiste. Questo contesto è politico, sociale, ma anche formale; e le questioni di politica e di identità, nello stesso tempo culturali e personali, sono diventate centrali nell'arte degli anni Settanta: si pensi all'impatto profondo che hanno avuto e continuano ad avere il femminismo ed il post-colonialismo.

Le teorie psicanalitiche, filosofiche e altre forme di teorie culturali si sono imposte verso la fine degli anni settanta nell'elaborazione, soprattutto in America ed in Francia, di un "postmodernismo critico": tutte queste teorie, in ogni caso, proseguivano la questione della "natura" dell'arte iniziata nel 1960.

Parallelamente si è potuto assistere alla rinascita di una pittura tradizionale che, considerata all'epoca come una reazione piuttosto conservatrice alle sperimentazioni degli anni Sessanta e Settanta, è stata sostenuta dall'esplosione del mercato dell'arte durante il boom economico degli anni ottanta.

Uno dei cardini teorici della corrente inista si inserisce perfettamente nella contemporaneità; poggia, infatti, sul concetto di segni.

Al segno inista, che, come afferma il fondatore della corrente Gabriele-Aldo Bertozzi, "può essere grafico o sonoro o di altra natura", attraverso l'uso di scritture calligrafiche, alfabetiche e simboliche (spesso con l'uso della fonetica internazionale), viene dato valore di creazione e non di imitazione, di conoscenza e non di realtà fotografabile.

Oggi l'arte prosegue e trasforma i temi e le preoccupazioni degli anni precedenti in modo molto diverso: oggi, per esempio, il crescente numero di mostre che presentano panorami internazionali sono testimonianza di un mondo artistico sempre più multiculturale. Il carattere decisamente aperto verso istanze e culture diverse connota la valenza dell'Inismo quale corrente internazionale: intorno alla metà degli anni ottanta, in vari paesi europei ed americani, si sono costituite centrali iniste; ma l'Inismo, come altre correnti contemporanee, non intende diventare né scuola, né gruppo: piuttosto ci si potrebbe riferire a movimenti tra loro coordinati, che presentano tutti una visione multipla e globale verso tutti gli aspetti della vita, per attuare una nuova presa di coscienza.

Inoltre, la distinzione tra l'arte ed il mondo quotidiano ha progressivamente perso la sua specificità: oggi, pensare che esista una differenza essenziale tra questi due termini, non ha più alcun senso.

L'Inismo si è rivolto, nella sua fondazione, ad un mondo che aveva assimilato i tentativi fatti nei decenni precedenti, durante i quali gli artisti avevano cercato di definire i parametri politici dell'opera d'arte, adattare la marginalità sociale

dell'avanguardia modernista perché potesse esprimere la marginalità culturale e dare voce a coloro che, per diverse ragioni, erano esclusi dalla corrente dominante dell'esperienza culturale; oggi la questione della funzione dell'opera d'arte non può trovare risposta al di fuori di ogni messa in conto del suo merito artistico.

L'arte è un incontro riflessivo con il mondo e l'opera, lungi dal costituire l'ultima fase di questo processo, è invece la morsa ed il punto focale per il proseguimento di ogni ricerca sul suo senso.

La contemporaneità non è segnata da nessun rifiuto delle preoccupazioni eterne dell'arte, che sono innanzitutto le qualità emozionanti della forma e la ricerca di un senso che va al di là del presente immediato; nel loro cammino gli artisti hanno cercato di esprimere le preoccupazioni di sempre, attraverso mezzi adatti al mondo contemporaneo. Inoltre, dalla caduta del muro di Berlino, avvenuta nel 1989, le antiche certezze, che concernevano le differenze politiche ed economiche, si sono sfilacciate; l'arte, così, si trova oggi in un ambiente radicalmente diverso: si tratta di un ambiente eminentemente fluido, come sostiene Michel Archer, che conta soltanto rari punti di riferimento, in cui le eterne questioni che concernono la creazione, la mostra, il giudizio, l'interpretazione, il buono ed il giusto sprigionano una nuova energia.

¹ M. Rush, *Les nouveaux médias dans l'art*, Paris, Thames e Hudson, 2000, p. 7.

² N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, p. 83.

³ *Ibidem*, p. 85

⁴ G.-A. Bertozzi, *Messina 96, una data da ricordare!*, Bérénice, N.S., III, 7 (marzo 1995).

⁵ A. Merante, *I domini operativi degli inisti*, pagina web: www.angelfire.com/ar/cinismo/domINI.htm. Come è stato precisato dallo stesso autore in un'e-mail (8 ottobre 2003), la sua lunga trattazione sui domini operativi racchiude e sintetizza in forma organizzata molti interventi inisti, in particolare di Bertozzi, sparsi in numerosi libri ed articoli, alcuni dei quali di non facile reperibilità, con il preciso intento di permetterne, attraverso Internet, una più ampia diffusione.