

SENSI E CONTROSENSI DI UNA RIVOLUZIONE PERMANENTE: L'INISMO NELLA CULTURA DI FINE SECOLO

di EUGENIO GIANNÌ

Guardare come in una rappresentazione planare il Novecento è come prendere parte alla scissione di un atomo: miriadi e miriadi di particelle atomiche a segnalare l'apertura di una corazza ritenuta impenetrabile; la stessa che per anni ha tenuto bloccata la cultura italiana. Con le avanguardie di primo secolo, tutto si disfa e ogni campo diviene terreno d'indagine per appagare le esigenze di uno spirito tenuto in disparte dalla propria libertà. Terreno d'indagine e di sperimentazione perché movimento e dunque vita, sia per l'attività fisica sia per quella morale e spirituale. *Ricerca e sperimentazione* costituiscono, infatti, i capisaldi del rinnovamento che si pone per scopo il sapere, da quello artistico a quello scientifico. Tutte le volte che si è dato forza a tale ricerca, non sono mancate le scoperte definite innovative e inevitabili. E tutte le volte si è pensato di aver raggiunto il massimo, ci si è accorti di aver imboccato la strada del declino. Non è solo una peculiarità dei movimenti del Novecento ma d'ogni momento storico come d'ogni artista. E' un esempio l'attività artistica di Michelangelo che, partito dalla *Pietà* in Vaticano con una fortissima adesione alla cultura greca, finisce con la *Pietà Rondanini*, vale a dire col *non-finito*, oggi inteso il massimo della modernità, ma non per i contemporanei che, per difendere la dignità dell'artista, la considerarono, appunto, non finita a causa dell'età e della successiva morte. La realtà è, come sappiamo, diversa, poiché Michelangelo era giunto all'apice e non gli restava che il declino.

Non è solo il caso di Michelangelo a segnalare tale inversione di senso ma anche di Caravaggio, di Canova e di tanti altri. Un esempio a noi vicino, quello di Primo Conti, ci permette di comprendere come dopo la repentina ascesa giovanile si sia poi fermato per riprendere, in età matura e dopo una conversione religiosa, la stessa fase iniziale contrassegnata dalla ricerca. Ciò che succede a seguito della seconda guerra mondiale non è che un ripetersi del copione, seppure con modalità differenti.

1. *La decadenza delle poetiche figurative*

Siamo intorno al 1945: alle spalle la seconda guerra mondiale, con tutte le sue disgregazioni e contraddizioni. A fare da supporto è la razionalità quale fondamento dell'essere. Una filosofia che suona come una bestemmia contro ogni

immaginabile logica, considerando che proprio ad essa si deve lo scoppio del conflitto. Contro tale razionalità si muove l'informale di Burri e di Vedova, e di quanti hanno subito o comunque raccolto le ceneri. Contro tale razionalità si muove anche la folta schiera di realisti, che però non giustificano coloro che attraverso la figurazione tentano di contribuire alla rinascita del potere raziocinante. Si cerca una mediazione, ma il vigore del realismo non ha vitalità né riesce, nonostante gli strascichi fino oltre gli anni Ottanta, a guarire le fratture della guerra né quelle che stanno per aprirsi, nel 1965, con l'invasione del Vietnam. Tentativi di superamento, soprattutto per mezzo di Nevelson e Wesselman attraverso il *New Dada*, e dunque una ripresa della filosofia di Tristan Tzara, non sembrano tuttavia fornire substrato sufficiente alla cultura artistica. Con gli anni Sessanta, infatti, si ha la sua dissoluzione.

Ma gli anni Cinquanta non vedono solo il *New Dada* affacciarsi al sole della filosofia ma anche l'*Espressionismo Astratto*, con Kline, De Kooning e altri che, al pari degli informali Pollock, Fautrier e Wols, subiscono un esaurimento delle energie tra il Sessanta e il Sessantacinque. E' vero che tra il Cinquanta e il Sessanta si affaccia sul piano della storia la *Nuova Astrazione* con Rothko, Reinhardt e Louis, ma è pur vero che già all'inizio del Sessanta il suo percorso poteva considerarsi terminato. Proseguono, ovviamente, da una parte le ricerche sul movimento (virtuale, ottico e meccanico), ma l'*Arte Cinetica*, con Vasarely, Albers, Soto, Schöffer, il Gruppo T, ecc. è solo un cammino a sé, non offre appoggi teorici tali da modificare il corso dell'arte. Tra l'altro anche la *Minimal Art*, che si pone in evidenza appena dopo il 1950, e la stessa *Poesia Concreta* di Augusto e Haroldo de Campos, Gomringer, Bense, e poi di Belloli, Lora-Totino, Spatola, ecc., che già a partire dal 1948-50 si pone sull'orizzonte della innovazione, seguita poi dalla *Poesia Visiva* e *Scrittura Visuale* degli anni Sessanta, sino a protrarsi per tutto il Novecento, sembrano subire uno stallo con la nascita della *Mail Art*, all'interno della quale si indirizzano molti poeti visivi come Guglielmo Achille Cavallini, Marcello Diotallevi, Ruggero Maggi e Nicola Frangione.

Tra il 1970 e il 1980, dunque, solo la *Conceptual Art* sembra muoversi con una certa agilità: *Land Art* e *Narrative Art* si esauriscono nel giro di un decennio.

2. La Performance in sostituzione della Figurazione

All'interno di tale tracciato, di là dall'*Informale* e della *Nuova Astrazione*, tutto sembra ruotare attorno all'immagine. *Nuovo Realismo* (Rotella, Cristo, ecc.) e *Pop Art* (Johns, Rauschenberg, Lichtenstein, Oldenburg, ecc.), se si vuole, non propongono un modo nuovo di presentare l'immagine ma una filosofia dell'immagine alla cui base ruota il meccanismo della tecnologia moderna. Sfruttamento dei mezzi pubblicitari da una parte, realismo materico e tecnologico dall'altra, serialità e improvvisazione (*Pop Art* e *Happening*) da contorno, non rappresentano una vera

innovazione, perché se si considera la realtà storica di tutto il Novecento chi ha realmente gettato le basi di una rivoluzione è stato da una parte il *Futurismo*, dall'altra il *Dadaismo*; per il resto ci si è dovuto accontentare delle appendici, già all'interno della stessa dichiarazione poetica futurista e dadaista.

Ma non solo, l'interesse per l'immagine è una costante per tutto il XX secolo: immagine vista sia sotto forma di composizione in armonia con la tradizione italiana (si pensi alla volontà di una rivisitazione dell'arte giottesca e masaccesca da parte di *Valori Plastici*, ma anche al recupero della figurazione della *Scuola Romana*), sia sotto forma di casualità segnica (*Informale*), sia sotto forma di concetto (*Conceptual Art*), sia sotto forma di scrittura (*Poesia Visiva* e *Scrittura Visuale*). Il problema, infatti, non riguarda, come si è creduto, la contrapposizione tra figurazione e non figurazione, poiché di fatto la percezione visiva dei manufatti (le opere) necessita proprio dell'immagine o comunque di una forma che sia figura. Dal *Futurismo* alla *Conceptual Art* la figurazione (astratta, formale o concettuale) è presente come veicolo di comunicazione.

Dunque, è un falso problema pensare che le battaglie siano scaturite dalla volontà di preminenza dei modi propositivi dell'immagine. Sino al 1980 l'interesse ruota più attorno alla capacità di sfondamento del movimento (o gruppo di appartenenza) che non sul potere innovativo delle idee. In contrapposizione non troviamo, come nel passato, le qualità tecnico-creative dell'artista ma la sua forza economica: a stabilire le regole è il mercato, ma sono regole giornaliere come quelle della Borsa, vanno su e giù e non sfiorano la realtà dell'arte. Ecco perciò una giungla di proposte, che raggiungono il loro apice in un baleno così come il loro esaurimento: l'*Iperrealismo* dura circa 10-12 anni (1967 c.-1978 c.); il *Nuovo Realismo* va dal 1956 c. al 1966 c.; la *Pop Art* dal 1958 c. al 1972 c.; l'*Happening* dal 1959 c. al 1969 c.; la *Body Art* dal 1965 c. al 1975 c., e così via. Poco più di dieci anni vuol dire nulla, perché rimuovere le incrostazioni dalla cultura di una generazione richiede più tempo di quanto si possa supporre.

Le ultime Biennali veneziane sono un termometro molto importante per capire il *senso* della realtà artistica di fine secolo. Di là di alcuni Paesi la cui cultura è fondata sulla creazione di manufatti materici abbondantemente segnati da cromie di varia natura (pensiamo al Venezuela, al Brasile, ecc.), in quasi tutti gli altri pare che gli artisti non abbiano ormai altra possibilità che il mezzo della telecamera: la *Video Arte* ha invaso, si potrebbe dire, il mondo: dagli Stati Uniti al Giappone, dalla Germania all'Italia... come, forse, unica e ultima possibilità di espressione. In tutti i casi ciò che predomina, guarda caso, è proprio la figura, quella figura posta al bando, mai realmente abbandonata, e ora possentemente presente in ogni manifestazione. La stessa *Performance* altro non è che la sostituzione della figura immaginaria con quella del proprio corpo, dello spazio della tela con quello reale, del tempo virtuale con quello cinetico, del singolo osservatore con la piazza.

3. *Senso e controsenso*

Se il processo che dall'inizio del Novecento porta alla *Video Arte* può essere considerato come il modularsi di una necessità di rinnovamento sotto varie forme, all'interno di ognuna di esse s'individua un esaurimento quale indice di un *controsenso* rispetto alla sua origine. La validità o il *senso* che ogni avanguardia acquisisce nell'ambito di una ricercata individualità, singola o di gruppo, sta proprio nei propositi di un'alterazione della cultura precedente quale specchio della coscienza in continua rinascita. Solo che all'interno sembra albergare sin dall'origine il germe della dissoluzione; ed essa è tanto più rapida quanto più si allontana dai presupposti storici. Un esempio, come si è accennato, è offerto dal modo di accogliere o combattere la poetica della figurazione, che ha visto convogliare gli sforzi non sulla poetica ma sull'immagine. Il *senso* delle poetiche non figurative se da una parte ha rappresentato la linfa della rivoluzione, dall'altro ha determinato un ribaltamento quando ha cercato la sopravvivenza non all'interno dell'immagine ma della forma. L'errore di una critica rivolta a esclusivo interesse di parte non è stato l'aver fatto della figurazione il bersaglio dei loro dardi ma l'aver creato una filosofia sulle arti non figurative per giustificare una possibile rivoluzione culturale. Il problema nella realtà non era figurativo o non figurativo ma come permettere un cambiamento di rotta. Fermo restando che ogni artista sceglie i modi adatti alla propria espressione, questi non possono determinare una vera opposizione rivoluzionaria, poiché tutti concorrono a una necessità di comunicazione. Ciò che non funziona nel meccanismo della trasmissione non è la scelta del codice ma il contenuto racchiuso all'interno della forma. In altri termini, figurativo e non figurativo sono modalità differenti di vivere la creatività, forme d'accettazione o di rifiuto di un programma poetico, e questo per ragioni storiche, ma anche culturali e ambientali. Cambiare i modi di esprimere un concetto non vuol dire rinnovarsi o dare una sterzata per rimuovere il tutto e ricominciare un nuovo corso ma fornire di *senso* un linguaggio ritenuto logoro.

Se questa non è innovazione, ci si domanda qual è il senso di un'avanguardia. Se tutto risiede nel concetto, ci si è abbandonati semplicemente a un sistema operativo.

Quello che distingue le avanguardie, come sappiamo, sono i presupposti che hanno fornito forza e applicazione alle idee. Nel caso del Novecento, ciò che ha permesso di muovere i primi passi al Futurismo non è solo la condizione stagnante della cultura italiana ma la volontà di internazionalizzarla – in opposizione all'*Impressionismo* francese e all'*Espressionismo* tedesco e austriaco – perché per secoli sottoposta ai canoni dell'estetica rinascimentale. La novità sta nel concetto di avanguardia, che sottintende un radicale ribaltamento della ricerca, un'animoso e ardita sperimentazione in campo stilistico e tecnico.

Di là dall'estremismo polemico, che esalta la distruzione delle Accademie, delle città (Venezia) e dei musei, la vera rivoluzione resta quella industriale, ovvero

della macchina e della tecnologia; ma è una rivoluzione borghese. I futuristi si dichiarano antiromantici e rievocano stati d'animo che sono i presupposti della poetica romantica; parlano di rivoluzione tecnica e scientifica, ma le vorrebbero poetiche e liriche, ecc. Boccioni, come Marinetti, che si era battuto per una cultura italiana nel mondo, finisce col promuovere un allineamento con quella europea; dà il via a una rivoluzione che doveva essere permanente e finisce col sostenere che l'estremismo futurista è il suo limite. Partito dal bisogno di superare *Impressionismo* ed *Espressionismo*, conclude col farne una sintesi nelle sue ultime produzioni.

La sperimentazione, quella per cui si è voluto il movimento, l'Avanguardia del XX secolo, è rimasto solo un gioco iniziale grazie al quale si è affermato nei diversi paesi. Solo Balla è riuscito a rimanere all'interno della linea sperimentale, ma è giunto a sfiorare l'astrattismo di Kandinsky.

E *Dada?* e *Surrealismo?* Le conclusioni non sono così diverse perché se per i dadaisti l'attenzione si sposta dall'oggetto al soggetto, e dunque alla fase percettiva e alla sua interiorizzazione, che senso ha questa quando il nocciolo si scioglie in un'arte del non-senso o del controsenso? *Un movimento artistico che neghi l'arte è un controsenso: Dada è questo controsenso*, sostiene Tzara. Ebbene, se questa è la linea della rivoluzione, anche il controsenso ha il suo senso, soprattutto quando di un'esperienza si fa una forma di comunicazione. Se per arrivare a questa è necessario un ritorno al punto zero, è ovvio allora che anche l'oggetto ha la sua importanza allo stesso modo del soggetto. E sia Picabia sia Duchamp hanno a cura proprio il senso della comunicazione e della sua estetica. Se la firma dà valore all'oggetto-soggetto, scelto e rilevato da un contesto per essere situato in un altro, l'atto mentale che determina il valore estetico è un atto che riguarda (o abbraccia) sia il soggetto sia l'oggetto. Sfiando questi paradossi, infatti, Duchamp giunge ad avallare quanto successivamente è ripreso da Kossut, e cioè il senso del non-senso dell'*Arte Concettuale*. Il non senso sta proprio all'interno di tale itinerario, che pur iniziando da una forma di negazione del razionale giunge poi a una sua convalida. E Duchamp non fa che abbracciare tale meccanismo quando si dedica alla ricerca di una forma di scientismo e di concettualismo (Vedi *Il grande Vetro*, 1915-23, o *Cinema animato* del 1925-26 con nove dischi di cartone nero alternati con dieci dischi a motivi ottici, ecc.).

Lo stesso si dica del *Surrealismo*, che pur definendosi estremista e rivoluzionario e pur unificando le distinzioni tra *arte come inconscio* e *arte come coscienza* associa alla poetica dell'inconscio una ideologia, trasformando l'atteggiamento rivoluzionario del movimento in uno di tipo eversivo. Ma non solo, l'apparente obiettività dell'arte prodotta dall'inconscio finisce col trasformarsi in arte di classe, poiché solo un particolare ceto possiede un'acuita sensibilità inconscia: lo conferma in piena regola Dalí quando rivolge la propria attenzione al gruppo dei benestanti piuttosto che alla collettività.

4. L'Inismo

Il 1980, dunque, non rappresenta solo l'anno di dissolvimento di molte poetiche ma anche di gestazione di una nuova forza pronta a intervenire e cambiare le sorti della cultura del secondo Novecento. *L'Internazionale Novatrice Infinitesimale*, che si affaccia alla luce del sole nel 1980, contrariamente a quanto è accaduto ai movimenti dopo le grandi avanguardie storiche, non solo riesce a superare gradualmente le sue fasi iniziali con una ferocia culturale indescrivibile, ma sostanzia il movimento come la quarta avanguardia dopo Futurismo, Dadaismo e Surrealismo. La ragione si annida nella consapevolezza che qualora si intenda ribaltare la cultura, la rivoluzione deve essere *innovativa e permanente*: non una rivoluzione come *mutamento della ricerca, arte del non-senso o atteggiamento ideologico eversivo*, ma rivoluzione come innovazione del sapere. Rivoluzione quale frutto di un'operazione mentale, che non ha nulla in comune con l'idea di una cultura globale, ma avverte nel potenziamento della ricerca e della conoscenza il collante delle espressioni e l'abolizione dei settori operativi; rivoluzione che, anticipando le esperienze di fine secolo, trasforma l'arte del fare in arte della vita.

Ma come tutte le rivoluzioni nate dall'esigenza di un ribaltamento subiscono nel tempo una strana metamorfosi che le porta ad appiattare le motivazioni iniziali per una loro inevitabile permanenza sul piano storico, anche l'Inismo rischia di incorrere nello stesso processo. Ed esso potrebbe individuarsi o nella chiusura della fase di ricerca per una sua storicizzazione (questo vorrebbe dire aver conseguito la maturità), o nella scissione dei componenti che lo hanno originato. Se si considera che il vigore per il quale si è esteso risiede nella sua natura EST-ETICA, vale a dire nell'unione di *forza e sentimento/percezione* (aspetto formale e contenutistico), si comprende quanto sia difficile sopravvivere in mancanza del reciproco apporto. Perciò, se si dovesse pensare d'aver raggiunto l'autonomia, non resterebbe che la *ripetizione, il superamento o la moltiplicazione mediante divisione*.

1. Alla *ripetizione* non è facile sfuggire, soprattutto quando si pensa di aver imboccato un filone inesauribile, che finisce però col non produrre nulla che possa dirsi rivoluzionario. E oggi sappiamo quanto faccia presto un'espressione a finire nel nulla con l'avvento dei nuovi mezzi di riproduzione.

2. Il *superamento* è un germe che l'Ini ha accolto all'interno della propria poetica a partire dal 1987 quando pubblicò "Apollinaria Signa", Secondo Manifesto Ini:

*comprendete il nostro discorso prima di obiettare
quando l'avrete compreso non obietterete perché sarete intenti a superarci
E' quello che vogliamo!!¹*

Due sono le possibili letture:

a. Una vera rivoluzione può essere permanente solo se organizzata in forma estensiva, vale a dire se non cerca il compiacimento o la stabilizzazione ma si proietta all'interno delle reti neuronali dell'arte (come una forma di rivoluzione cibernetica) per rinnovarsi in ogni possibile mente.

b. Pensare che da questa altre rivoluzioni possano prodursi sino a offuscare le origini dalle quali sono nate.

3. La *moltiplicazione* mediante *divisione* non deve necessariamente essere intesa come una forma di *disgregazione*. N'è un esempio il processo di meiosi delle cellule, da cui prende vita l'organismo umano. Ho avuto modo di segnalare già da qualche tempo come sia emersa una struttura bipolare all'interno dell'Ini che individuo in un'arte del *sentire* e in una del *vigore*, in un'azione mentale e in una fisica.

Cogliere in quest'ultimo punto il segno d'inclinazione è il rischio maggiore, poiché significherebbe fornire al testo di *Apollinaria Signa* il senso di un superamento quale *fine* piuttosto che di *estensione*, come si proporrebbe invece un'avanguardia dinamica, aperta, infinitesimale. Ma una riflessione, in occasione del *XXV anno dalla fondazione*, è tanto auspicabile quanto necessaria, e non a livello individuale (che indicherebbe l'inizio di uno sfaldamento) ma collettivo, perché ciò che si chiede è nuova consapevolezza, sinergia e linfa per un futuro del sapere nuovo e rivoluzionario.

¹ "Apollinaria Signa. Secondo Manifesto Ini", in E. Gianni, M. Inferrera, *Nuovi linguaggi delle poetiche contemporanee: l'Inismo*, S. Giustino, Melisciano Arte, 1998, p. 49.