

**AUTORI  
VARI**

# **ARTISTE D'AVANGUARDIA**

**dall'avanguardia  
al contemporaneo**

*A cura di*  
**Antonio Dentale e Ciro Esposito**

**Guida**

**INTERVENTO DEL FILOSOFO GIULIO DE MARTINO NEL NOVEMBRE 2008**  
**APPARSO SUL VOLUME GUIDA EDITORE-NAPOLI "TRANSITI D'ARTE-**  
**DALL'AVANGUARDIA AL CONTEMPORANEO" A CURA DI ANTONIO DENTALE E**  
**CIRO ESPOSITO**

*ARTE E POLITICA DURANTE IL '68*

Pare difficile negare che uno dei dilemmi fondamentali della cultura sessantottina sia stato quello del rapporto fra arte e politica. Nel cinema, nel teatro, nelle arti visive, nella fotografia, nella musica ci si è agitati a lungo intorno a tale intricata questione. E mi pare egualmente difficile negare che sull'arte - intesa borghesemente come «art pour l'art» - abbia infine prevalso nel '68 la politica, intesa come priorità dell'orientamento dell'operare artistico verso il reale, la storia, l'impegno sociale e civile (engagement). Si discuteva, però, se fosse il realismo sociale - inteso, innanzitutto, come stile dell'arte e della cultura borghese dell'800 - ad essere lo stile da privilegiare o se, invece, la questione fosse divenuta più sottile e complicata dopo le stagioni dell'arte «di regime» e soprattutto dopo la sopravvenuta riproducibilità tecnica dell'opera d'arte mediante le tecnologie industriali della visione e dello spettacolo. Questo nodo teorico si scioglieva - di fatto - nella concretezza della produzione artistica e artigianale finalizzata alla vita del movimento (manifesti, riviste, filmati, canzoni, copertine ecc.), destinata a venir consumata nella sfera pubblica alternativa in cui si sviluppava la controsocietà di allora. Negli Stati Uniti e in altri contesti - in Olanda o a Londra - si parlava di cultura underground o di «arte indipendente» per indicare proprio questa modalità alternativa del produrre e del fruire arte e cultura fuori dei condizionamenti dello stato e del mercato, del potere politico e del capitalismo. Sottratta alle lusinghe e alle perversioni del capitalismo l'arte si combinava con la politica, cioè con il sociale, la partecipazione, la critica, il dissenso.

Una particolare attenzione fu prestata alla problematica del rapporto fra arte e mass media, una questione che richiama sia il problema del rapporto fra arte e tecnologie (visive, elettroniche, digitali ecc.) sia quello, specificamente mass-mediale, del rapporto fra arte colta e arte popolare, fra arte controllata dal potere e arte prodotta dal movimento.

In tempi recenti questo interrogativo si è trasformato in quello sul rapporto fra arte populista (l'arte che comanda sui comportamenti di gruppo) e arte popolare nella società dell'informazione e della globalizzazione. Certamente il '68 ha nutrito gli artisti e i loro spettatori di una sana diffidenza verso i mass media (tv, pubblicità) e verso il mercato dell'arte e della cultura controllato dalle aziende capitaliste e dalla borghesia e tutto ciò è avvenuto anche a Napoli sul finire degli anni '60 e per buona parte degli anni '70. L'orizzonte culturale era intricato e sarebbe sbagliato estrapolarne una sequenza lineare di intenti e di realizzazioni. Allo stesso tempo, però, evocare un magma confusivo di influssi, mode e tendenze avrebbe il risultato di impedire la focalizzazione dei problemi.

Anche la rilevante questione della politicità dirompente del '68 - che fece passare in secondo piano le questioni prettamente estetiche e culturali - ha una sua giustificazione. Queste ultime furono ristrette a cerchie di specialisti e di appassionati, spesso incompresi e comunque utilizzati dal movimento e dalle sue avanguardie. Ma, soprattutto, la politicità dominante nel '68 fu la testimonianza della sua incisività sul piano sociale e istituzionale: la controprova della assoluta rilevanza e serietà storica degli eventi. La tragedia politica doveva necessariamente soverchiare il dramma artistico. In alcuni casi, comunque, vi fu un rapporto equilibrato tra forma e contenuto per cui le forme estetiche invece di riflettere acriticamente i miti e le mode della società di massa rispecchiavano i contenuti del movimento e della controsocietà evitando la retorica e l'ideologia e aggiungendo la completezza delle tecniche e il finish dell'impegno nella comunicazione liberata.

Oltre a ciò mi sembrano importanti due ordini di problemi. Il primo riguarda Napoli e la sua storia artistica e culturale nel corso del '900. A Napoli, infatti, il '68 incrociò una vicenda culturale e civile ultra-secolare e i contrasti degli anni '60 si intersecarono con i tempi lunghi di istituzioni, stili e tecniche in quella che era stata la ex-capitale borbonica e poi la città-simbolo del fascismo meridionale. Ciò significa che va difeso il programma di una storiografia dell'arte a Napoli che abbracci tutto il '900, senza scomporlo in un pre- e in un dopo-guerra, scomposizione che riprodurrebbe soltanto la divisione attuale del mercato e del collezionismo. Il secondo argomento,

la cui paternità va fatta risalire a Jean Baudrillard, è di carattere più generale e investe la reale possibilità per il movimento del '68 di sovvertire la progressione sociale ed economica dei simulacri, la volatilizzazione del reale indotta dal neocapitalismo con il trionfo dei mass media e dell' advertising e quindi di aprire, anche nell'arte, il campo ad una effettiva rivoluzione anticapitalistica del sociale.

È a ridosso di queste due questioni che va posto il nodo teorico più frequentemente reperibile nelle interrogazioni storiche e teoriche su arte e sessantotto: quello relativo alla sua anti-artisticità. Diremmo meglio: su come questa vada intesa e su cosa essa abbia comportato.

Certamente nella stagione della contestazione globale i comportamenti più rilevanti da parte del movimento e di molti degli artisti che vi confluivano (pensiamo al teatro-happening del Living Theatre e al teatro politico di Dario Fo e Franca Rame, ai concerti dei cantautori e dei gruppi impegnati come Perigeo, Banco del Mutuo Soccorso ecc. o alle canzoni popolari e politiche del Nuovo Canzoniere Italiano, del Canzoniere del Lazio, di Maria Carta o di Paolo Pietrangeli e di Gualtiero Bertelli) possono essere definiti antiartistici non già perché non costituissero la splendida espressione di saperi estetici e artistici, ma perché creavano performances che esaltavano la funzione sociale dell'arte andando contro il sistema capitalistico della mercificazione degli oggetti e contro il sistema borghese dell'arte.

Ci si poneva al di fuori del processo di conservazione e musealizzazione delle opere - da un lato - e del culto del successo e del lusso dall'altro. Molte energie furono spese per differenziare l'opera d'arte dalla forma-merce e dalla sacralizzazione del capolavoro «inestimabile». Galleristi, critici, collezionisti ecc. apparivano come ingranaggi di un meccanismo che proponeva l'oggetto d'arte come l'agente di una sfera separata dalla realtà, un mondo delle illusioni e dei formalismi, della fruizione consolatoria e alienata. L'antiartisticità del '68, quindi, lungi dal negare lo specifico tecnico e cognitivo delle attività artistiche, lo poneva in rapporto con una proposta di trasformazione rivoluzionaria della cultura e della società. Da qui l'esigenza di creare un nuovo percorso produttivo e fruitivo in cui l'artista potesse rivedere criticamente il suo ruolo, rinunciare alle sovrastrutture della società borghese e il pubblico potesse riscoprirsi come soggetto attivo e partecipe dell'evento artistico.

Così facendo l'arte veniva trascinata fuori dal mercato e portata dentro le scuole, nei manicomi, nelle piazze, davanti alle fabbriche occupate. Si parlava giustamente di una funzione "socialmente utile" della ricerca artistica, poiché la sperimentaltà era posta fuori delle mitologie consumistiche - il genio incompreso e la star di successo - e si inseriva in un evento collettivo che completava lo sforzo creativo del singolo in qualcosa di più ampio e rilevante per la società.

Mi sembra che tutte queste questioni possano riassumersi nel tema più generale dell' antiamericanismo del '68.

La prospettiva del '900 che emerge nella storia dell'arte napoletana aiuta ad inquadrare le vicende degli anni pre-sessantotto e la vera e propria contestazione. Probabilmente sia la produzione figurativa di Giovanni Brancaccio, Carlo Verdecchia, Radames Toma, Emilio Notte, Mario Russo che l'astrattismo di Renato Barisani, **Gianni De Tora** e Guido Tatafiore prolungavano e sviluppavano esperienze artistiche e pittoriche (disegno, studio della visualità, sociabilità dell'arte) che si erano sviluppate a Napoli nel solco della tradizione tardo-ottocentesca e poi degli influssi dell'avanguardia europea. Quegli stili e contenuti artistici si trovarono, sul finire degli anni '60, fuori e contro la pop-art e il concettualismo artistico di matrice nord-americana. La pop-art e il complesso delle arti-visive riflettevano meglio l'alienazione della società dei consumi e del mondo massificato d'oltreoceano piuttosto che le energie e i saperi di mondi storici autonomi e legati alla storia dell' Europa e dell'Italia.

Questo impianto reattivo dell'arte accademica napoletana, a mio avviso, si pone come compagno di strada incompreso di quello spirito antiartistico del '68 che pure si esprime nel rifiuto dell'americanismo e del fordismo nella versione della pop-art. Infatti la gioventù degli anni '60 intendeva mettere in discussione le forme e i miti della vecchia Italia, ma voleva anche reagire alle seduzioni del neocapitalismo, tenersi immune dai condizionamenti dei persuasori occulti, dalle perversioni dei nuovi manipolatori delle coscienze, andare contro la minacciosa catastrofe che accompagnava il "secolo americano".

L'America che piaceva al '68 era quella di Allen Ginsberg e di Angela Davis, di Pete Seeger e di Woody e Arlo Guthrie, di Bob Dylan e di Joan Baez, di Woodstock e della West Coast. del No War e del Peace and Love di San Francisco. L'America dell'utopia e della trasformazione. Non piaceva, invece, l'America della occupazione di Napoli nel 1944-1945, della borsa nera e delle «signorine», né tanto meno quella dei massacri di Hiroshima e Nagasaki o dei bombardamenti dei B'52 sul Vietnam del Nord. I multipli di Andy Warhol con Mao-Tse-Tung e Marilyn Monroe - che grondavano cinismo e disincanto- sembravano appiattare l'umanità evolutiva nell' «uomo ad una dimensione» della repressione desublimata del mondo capitalista. Anche se fenomeni come quello di Robert Rauschenberg oggi sono transitati nel mondo delle istituzioni e dei musei, rimane il fatto che la vicenda del trionfo americano nell'arte del contemporanea (pittura, cinema, musica ... ) fu vissuta nella Napoli del' 68 come un aspetto drammatico dell'imperialismo, come un insieme di segni e segnali di cui tenere conto, ma che giungevano da una Waste land, da una terra desolata in cui l'essere umano lottava per non soccombere alle conseguenze alienanti del progresso.

**GIULIO DE MARTINO**