

IL SITUAZIONISMO DIMENTICATO. CONSIDERAZIONI SULLA COMPONENTE ESTETICA DELL'INTERNAZIONALE SITUAZIONISTA

Claudia D'Angelo

L'Internazionale Situazionista (IS) è stata non a torto definita «l'ultima internazionale»¹. Di questo eterogeneo coagulo di menti brillanti e trasgressive provenienti da ogni parte d'Europa, infatti, l'aspetto predominante nella maggioranza dei casi è stato e continua ad essere quello politico, legato all'ultima fase della sua storia e alla carismatica partecipazione al Sessantotto francese. Ad un'analisi avveduta di storia non sfuggirà invece come gran parte delle componenti che alla fine degli anni Cinquanta animavano questo inedito progetto internazionale fossero profondamente imbevute di una consapevolezza estetica non solo rivoluzionaria, ma addirittura visionaria per aver saputo anticipare tanta parte delle operazioni estetiche della seconda metà del Novecento e dei primi decenni degli anni Duemila. Le intenzioni, le premesse e le aspettative degli artisti che nel 1957 si riunirono a Cosio di Arroscia (IM) fondando l'IS si sostanziavano infatti di una tradizione anarchico-estetica recuperata direttamente da Dada e dal Surrealismo; come le avanguardie storiche, questa rinnovata cordata di artisti e intellettuali intendeva abolire definitivamente ogni separazione tra arte e vita quotidiana, tra gioco e pratiche artistiche (*fig. 1*) all'insegna di un rovesciamento rivoluzionario dello *status quo* borghese e di un rinnovato approccio estetico alla quotidianità. In tal senso, l'aspetto che contribuisce a distinguere più decisamente l'IS dalle istanze già avanzate dalle avanguardie storiche e dalle neoavanguardie ad essa contemporanee è senz'altro una vocazione collettiva (non solo statutaria) capace di contagiare le posizioni teoriche e soprattutto le pratiche performative, delineando anzitempo i prodromi dell'ampio filone cosiddetto 'partecipativo' che si svilupperà in Europa e Stati Uniti a partire dagli anni Settanta. Con lucidità teorica e visionarietà estetica i Situazionisti avevano individuato la strada che li avrebbe condotti al 'superamento dell'arte' e avevano deciso di seguirla, consapevoli di dover accantonare il ruolo che l'arte aveva rivestito nel quotidiano per inaugurare un approccio corale e soprattutto relazionale.

Andando per ordine, sarà bene avvertire di come la maggior parte delle scelte audaci - ma anche, come si vedrà, delle intransigenze più granitiche - si devono alla figura del francese Guy Debord (1931-1994): agitatore della già avviata Internazionale Lettrista, sarà il mediatore tra le diverse anime che nel 1957 confluiranno nell'IS. In questi anni la sua presenza carismatica sembra essere in

¹ GIANFRANCO MARELLI, *L'ultima internazionale. I situazionisti oltre l'arte e la politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

² ANONIMO, *Définitions*, «Internationale Situationniste», n. 1, giugno 1958, p. 13.

grado di far dialogare esperienze artistiche lontanissime tra loro in nome di un intento rivoluzionario dal suo punto di vista anzitutto politico: il gruppo CoBrA (acronimo delle principali città di provenienza dei partecipanti, Copenaghen, Bruxelles e Amsterdam) che alla fine degli anni Cinquanta è già confluito nel Bauhaus Immaginario, creazione dei danesi Asger Jorn (1914-1973) e Constant Nieuwenhuys (1920-2005) e dell'italiano Pinot Gallizio (1902-1964), per superare posizioni meramente pittorico-informali e virare verso la 'creazione di situazioni'; il Comitato Psicogeografico di Londra di Ralph Rumney (1934-2002), che pone invece le basi per il ripensamento in chiave urbanistica di un quotidiano con cui fare della città un ambiente adatto ad accogliere le situazioni costruite.



Fig. 1, I fondatori dell'Internazionale Situazionista a Cosio d'Arroscia. Da sinistra a destra: Pinot Gallizio, Piero Simondo, Elena Verrone, Michele Bernstein, Guy Debord, Asger Jorn e Walter Olmo, aprile 1957

È proprio la definizione di 'situazione' apparsa nel primo numero dell'organo di stampa «Internationale Situationniste» a chiarire, un anno dopo il congresso costitutivo, quali fossero le priorità del movimento: «realizzare una situazione, vale a dire un momento della vita, concretamente e deliberatamente costruito mediante l'organizzazione collettiva di un ambiente unitario e di un'articolazione di eventi»². Attorno a questo concetto apparentemente oscuro ruoterà la gravidanza estetica e innovativa della prima fase di vita dell'Internazionale: gli anni che vanno dal

² ANONIMO, *Définitions*, «Internationale Situationniste», n. 1, giugno 1958, p. 13.

1957 al 1962 circa, come si vedrà, sono certamente i più vivaci e proficui da un punto di vista sperimentale.

A queste date l'ala parigina riunita attorno a Debord e alla compagna Michèle Bernstein (1932) non ha solo funzione di collante ma addirittura di detonatore di esperienze coraggiose e d'avanguardia; dalle pagine di «Potlach»³ prima e di «Internationale Situationniste» dopo, Debord traccia infatti le linee guida delle riflessioni sulla futura 'società dello spettacolo'⁴, summa di una concezione antiborghese dell'attività intellettuale ma anche e soprattutto politica. Grande forza ma al contempo immenso limite di un approccio cervellotico e veteromarxista che limiterà enormemente le potenzialità di quello che in questa fase cominciava a delinearsi come un vero e proprio movimento artistico.

In questa sede sarà opportuno tralasciare ogni riferimento all'attività militante di Debord e del gruppo francese e delineare, invece, la parabola artistica di una minoranza di personaggi ingiustamente dimenticati dalla storia dell'arte - e dai suoi svolgimenti ambientali e performativi - al fine di farne emergere la notevole levatura estetica. Tra tutti l'artista Asger Jorn. Rappresentante del gruppo di base a Copenaghen, proprio sulla definizione di 'situazione' fa una precisazione lapidaria che aiuta a comprenderne le posizioni e la lontananza dalla visione parigina: «Here the field of sitological experience is divided into opposed tendencies, the ludic tendency and the analytical tendency»⁵. Come dire: da un lato l'arte istintiva o pensata come un gioco, dall'altra fiumi di parole e brillanti interventi saggistici che non si tradurranno mai in azione. Relegando la 'situazione costruita' alla pura teoria.

Una recente pubblicazione che, dopo decenni di oblio, accompagna una certa rivalutazione del progetto situazionista individua nel 'comportamento sperimentale' la chiave di volta per comprendere la carica innovativa del movimento⁶. È innegabile come la sperimentazione abbia avuto un ruolo fondamentale nel vocabolario di tutti gli artisti che, pur in fasi diverse, hanno contribuito alla causa situazionista; ciò che troppo spesso viene tralasciato è invero la vocazione collettiva ad un atteggiamento ludico che si è saputo coniugare brillantemente con un'attenzione particolare alle istanze sociali. Proprio questo legame garantisce la giusta distanza da altri movimenti che negli anni Cinquanta e Sessanta hanno fatto del gioco un mezzo di opposizione ad una quotidianità a dir poco catatonica; basti pensare alle esperienze del ben più noto Fluxus. Ma

³ Organo di stampa ufficiale dell'Internazionale Lettrista di cui uscirono 29 numeri tra il giugno 1954 e il novembre 1957. Guy Debord ne era il direttore.

⁴ Riferimento all'influente saggio che Debord darà alle stampe nel 1967 con il titolo *La società dello spettacolo*.

⁵ «Il campo delle esperienze situazionali è diviso in due opposte tendenze: la tendenza ludica e la tendenza analitica» (trad. mia). ASGER JORN, *La Création ouverte et ses ennemis*, «Internationale Situationniste», n. 5, dicembre 1960, p. 45.

⁶ MCKENZIE WARK, *Fifty years of recuperation of the Situationist International*, New York, Princeton Architectural Press, 2008, p. 11.

queste sono riflessioni che spostano l'attenzione su anni ed esperienze ancora di là da venire, già svincolate dal pesante fardello politico del gruppo parigino.

Tornando alle personalità che meritano una riconsiderazione, sarà opportuno occuparsi dell'attività di Pinot Gallizio e del già citato Asger Jorn, campioni di una generazione indissolubilmente legata alla pittura e ai suoi svolgimenti materico-informali ma al contempo pronta a coniugarla con una dimensione autenticamente ambientale. Il ruolo di Gallizio è fondamentale sin dalle prime battute della storia dell'IS; è ad Alba, il suo paese natio, che i futuri membri si riuniranno nel 1956 per partecipare al Congresso dei Liberi Artisti e intrecciare i legami che costituiranno alleanze ed equilibri del movimento già dall'anno successivo⁷. Inoltre, le esperienze inaugurate da Gallizio sviscerano tutte le possibilità conquistate dalla pittura nel cuore degli anni Cinquanta, proiettandola con vigore nella seconda metà del Novecento. È il 1957 quando nasce la 'pittura industriale': l'idea è quella di mettere in discussione il mercato dell'arte dimostrando come 'l'unicità del gesto' e l'auraticità del concetto siano pure illusioni, facilmente surrogabili da una pittura riproducibile e disponibile un tanto al metro. Una pittura informale privata delle energie libidiche che risiedevano nell'Espressionismo astratto di Jackson Pollock (1912-1956) e caricata di una dose di ripetitività che rendeva finalmente possibile una produzione pressoché infinita.

Presto arriverà il momento di evolversi e pensare di fare un 'uso situazionista' di questi lunghi rotoli di pittura industriale, trasformando un semplice supporto bidimensionale in un luogo di interazione con il pubblico. Queste le premesse per la realizzazione della prima pittura ambientale realizzata negli spazi di una galleria: la *Caverna dell'Antimateria*, ospitata presso la Galleria Drouin di Parigi alla fine del 1958, consisteva in uno spazio interamente rivestito di metri e metri di pittura industriale che poteva essere praticata da visitatori chiamati a interagire con le sostanze pittoriche (fig. 2). Da bravo chimico⁸, Gallizio aveva previsto una pittura che si potesse fruire anche olfattivamente, perché a base di sostanze odorose derivanti da erbe, e acusticamente, perché a ciascuna parete corrispondeva uno strumento in grado di reagire ai movimenti avvertiti con la produzione di altrettanti suoni da appositi altoparlanti⁹. Al di là degli straordinari significati relazionali, sarà bene soffermarsi sul titolo dell'impresa: 'caverna' richiama senz'altro una dimensione originaria, addirittura nomadica che è lecito riscontrare nel codice genetico di gran parte delle avanguardie e in particolare nella storia personale di questo artista piemontese¹⁰;

⁷ MIRELLA BANDINI, *L'estetico e il politico. Da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948-1957*, Genova, Costa & Nolan, 1999 (seconda edizione; prima edizione Roma, Officina Ed., 1977), p. 85.

⁸ Gallizio si guadagnava da vivere come farmacista, si dedicò all'arte solo in età matura.

⁹ Si trattava di 'tereminofoni', LIBERO ANDREOTTI, *Architecture and Play*, in *Guy Debord and The Situationist International. Text and Documents*, a cura di Thomas McDonough, New York, MIT Press, 2002, pp. 213-240 (p. 226).

¹⁰ Basti pensare che Gallizio era talmente affascinato e coinvolto dalla cultura zingara da aver concesso in usufrutto un terreno di sua proprietà sulle rive del Tanaro per la realizzazione di un accampamento. È in questi termini che nel 1956

‘antimateria’, invece, allude senz’altro alla formazione scientifica di Gallizio, ma anche ad una chiara volontà di dirottare la sua pittura verso l’alleggerimento, di allontanarsi da una pittura materica e informale che a queste date aveva già fatto il suo tempo per lasciare spazio al neonato comportamentismo. Andare contro la materia cromatica per sondare le infinite possibilità che l’arte comportamentale sembrava promettere.

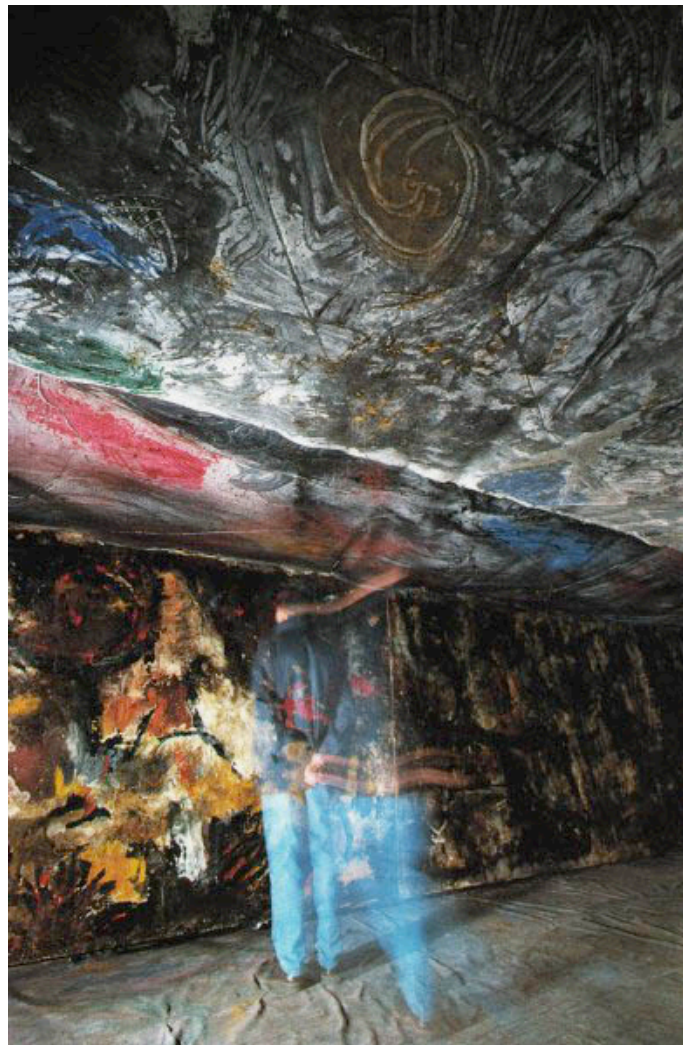


Fig. 2, Pinot Gallizio, *Caverna dell'antimateria*, particolare dell’allestimento presso la galleria René Drouin, Parigi, 1958

La figura di Asger Jorn è certamente meno sfaccettata nonché più intrinsecamente legata agli umori di Debord; l’artista danese emergerà con forza a livello internazionale non appena sarà tramontata l’esperienza di CoBrA e inaugurato il Bauhaus Immaginario prima e l’IS poi. Non

nasce il primo progetto di Urbanismo Unitario a firma di Constant. STEWART HOME, *Assalto alla cultura. Le avanguardie artistico-politiche: lettrismo, situazionismo, fluxus, mail art*, Milano, Shake, 2010, p. 39.

appena si sarà avveduto di come l'azione artistica non dovesse necessariamente sublimarsi in oggetto estetico ma potesse essere concepita anche come comportamento. Perché questo avvenga è necessario che al già citato Congresso dei Liberi Artisti del 1956 di Alba partecipi anche l'Internazionale Lettrista guidata da Guy Debord; da allora la carriera pittorica che Jorn aveva provveduto ad impostare in chiave antifunzionalista e informale virerà su posizioni più cerebrali e coraggiose. In seno al movimento francese, infatti, già dal 1953 si discuteva intorno ai concetti che sostanzieranno la storia del Situazionismo: tra tutti *dérive* e *detournement*¹¹, due strumenti diversi ma complementari per la trasformazione dello spazio urbano (e non solo) in terreno relazionale e partecipativo; lavorando a stretto contatto con Guy Debord, Jorn avrà in particolare il merito di individuare nel *detournement* il mezzo adeguato a riconfigurare l'esistente in chiave situazionista, come dimostra *Fin de Copenhague* (1957). Concepito come un assemblaggio funambolico di testo e immagini 'detournate' dall'intervento pittorico, si tratta di un progetto editoriale significativo per aver saputo anticipare l'interesse dell'IS per gli studi di urbanistica e 'psicogeografia'¹² accostandoli con intelligenza alle immagini della 'società dello spettacolo' (fig. 3). Seppur in una dimensione ancora prettamente teorica, di fatto appare lecito riscontrare tutti gli elementi che condurranno l'IS verso la costruzione di situazioni capaci di coniugare l'ambiente con il comportamento. Inoltre proprio in occasione della redazione di *Fin de Copenhague*, Debord avrà modo di avvedersi di come il ruolo di Asger Jorn all'interno del movimento risulti tanto più prezioso in qualità di *trait d'union* con la sua 'dissidente' ala scandinava.

Già dopo i primi anni di attività - dal 1957 al 1962 - era emersa con forza la necessità di definire l'evoluzione delle istanze che in origine avevano fatto da collante ad esperienze tanto diverse; ci si chiedeva, in sostanza, se fosse ancora politicamente lecito riporre la rivoluzione nelle mani del proletariato e - ciò che rileva ai fini della nostra ricerca - se si potesse coralmemente parlare di un'arte situazionista o piuttosto non fosse meglio ammettere soltanto un 'uso situazionista dell'arte'. Lambiccamenti intellettuali che mostrano, già nei primi anni Sessanta, il vacillamento di quell'unità di intenti che aveva caratterizzato il primo consesso a Cosio di Arroscia. A questo va aggiunta una tendenza sempre più condivisa da parte degli artisti situazionisti a coniugare la militanza nel movimento con una carriera indipendente e fin troppo disinvolta nel relazionarsi al mercato dell'arte: è questo il caso dello stesso Jorn con le *Modifications* alla Galleria Rive Gauche o di Pinot Gallizio con il progetto di un'installazione labirinto allo Stedelijk di Amsterdam o di Constant e le

¹¹ Rispettivamente: «deambulazione libera nello spazio urbano o in atmosfere ambientali diverse» e «spiazzamento: integrazione di prodotti artistici attuali o passati in una costruzione superiore dell'ambiente». Per approfondimenti si rimanda a ANONIMO, *Définitions*, «Internationale Situationniste», n. 1, giugno 1958, riportato in M. BANDINI, *L'estetico e il politico* cit., pp. 357-358.

¹² «Studio degli effetti esatti dell'ambiente geografico (...) direttamente attivi sul comportamento emotivo individuale», *ibidem*.

sue *maquettes*¹³ nel medesimo museo. Incertezze e interessi di questa portata risultarono quantomeno inaccettabili agli occhi di Debord e del gruppo integralista francese; per tali ragioni questo momento di crisi segnò l'inizio di una serie di espulsioni illustri (a partire dal 1960 nell'ordine Gallizio, Constant e Jorn) che porteranno l'IS sulla strada di un impegno esclusivamente politico, rintracciabile nei fatti del Maggio francese.

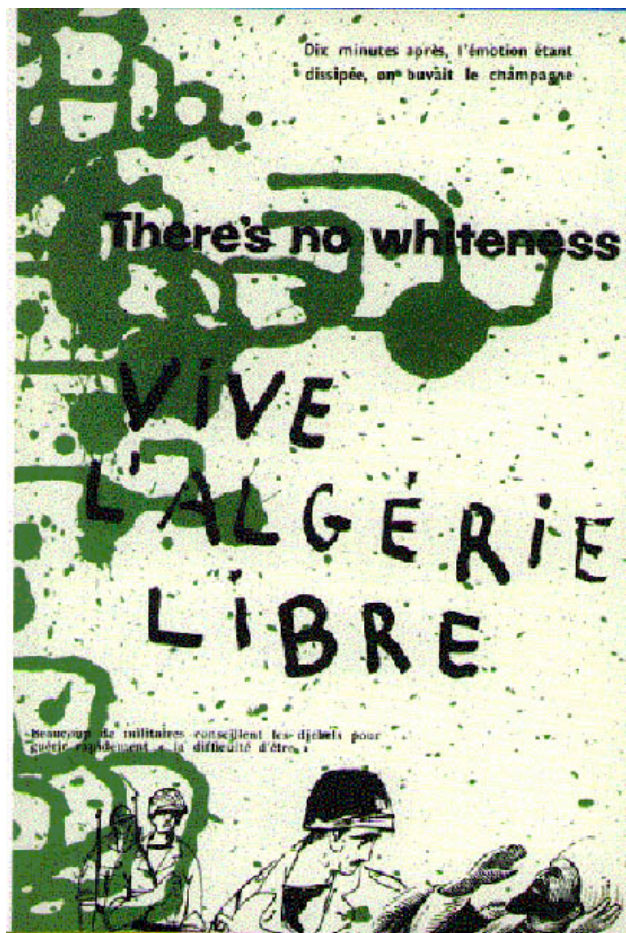


Fig. 3, Asger Jorn, *Fin de Copenhague*, pagina interna, 1957

Il 1962 è senz'altro l'anno della svolta, dell'assestamento concettuale e persino latitudinale; perché i successivi svolgimenti estetici, quelli che si è altrove definiti 'dimenticati' o quantomeno sottovalutati, non riguarderanno più Parigi e gli umori rivoluzionari di Debord, ma la Svezia e il vivace gruppo scandinavo guidato da Jorn e suo fratello minore Jørgen Nash (1920-2004), protagonisti della Seconda Internazionale Situazionista. Certamente privo della chiarezza pittorica

¹³ Si tratta di progetti architettonici legati all'*Urbanisme Unitaire* (teoria dell'uso globale delle arti e dell'urbanistica unitaria per la costruzione integrale di un ambiente, in rapporto dinamico con esperienze comportamentali, riportato in M. BANDINI, *L'estetico il politico* cit., p. 358) cui si dedicò Constant Nieuweys (1920-2005), in qualità di membro architetto dell'IS.

del fratello maggiore, Nash ha però il merito di aver traghettato i resti dell'IS verso una fase antiautoritaria e convintamente sperimentale, proponendo l'esperienza comunitaria di Drakabygget¹⁴. La data di nascita gli impone, infatti, un atteggiamento antagonista rispetto ai colleghi situazionisti della prima ora; a queste date, e dopo anni di acceso confronto, non sembra più lecito indugiare su posizioni che ammettono la creazione artistica su base esclusivamente pittorica. È ora di sposare fino in fondo l'originaria causa situazionista, cominciando a pensare la pratica estetica come attività collettiva e sociale, come momento di scambio relazionale con un pubblico che sembrava essere stato dimenticato.

Definendo la fattoria di Drakabygget come il loro quartier generale, questo numeroso gruppo formato tra gli altri da Asger Jorn, Jens Jorgen Thorsen (1932-2000), Jacqueline de Jong (1939) e Guy Atkins (1934) decretava la nascita di un Bauhaus Situazionista (che diventerà poi la Seconda Internazionale Situazionista) su una rinnovata base esclusivamente estetico-artistica. Una sorta di laboratorio di idee in cui gli artisti residenti potessero dedicarsi alla creazione collettiva e ludica ma soprattutto alla costruzione di situazioni¹⁵. Rileggendone gli interventi estetici, ci si avvedrà di come una delle mostre più riuscite e documentate possa essere considerata un'anticipazione diretta di tutta la compagine di arte partecipativa che si è soliti attribuire alla seconda metà degli anni Settanta.

CO-RITUS verrà allestita nel dicembre del 1962 negli spazi della Galleria Jensen di Copenaghen, destando non poca curiosità tra gli abitanti della zona. Si trattava di una grande installazione percorribile e modificabile di volta in volta da parte del fruitore che, autorizzato a intervenire sulle superfici, poteva decidere se aggiungere o ricollocare il materiale di recupero a sua disposizione¹⁶ (fig. 5); contribuendo così a riformulare i termini e il significato stesso dell'intero progetto espositivo. Il risultato fu un immenso *collage* polimaterico, dai contorni talmente incontenibili da riuscire a invadere l'esterno della galleria e lo spazio urbano antistante: una barriera di ciarpame e materiali pittorici destinata a destabilizzare il passante turbando i suoi percorsi quotidiani. Esattamente come facevano più o meno contemporaneamente le installazioni di Christo in Rue Visconti a Parigi (*Muro di barili di petrolio*, 1962) e le azioni di Michelangelo Pistoletto a Torino (*Mappamondo-Azione*, 1966-1968). Fin qui è lecito pensare a una generale tendenza estetica, frutto di un'esigenza condivisa di attivare il pubblico rendendolo protagonista: basti pensare che durante l'estate dello stesso anno a Wiesbaden si svolse il primo festival Fluxus, detonatore per eccellenza di un modo esperienziale di fruire l'arte.

¹⁴ Nel 1960 Nash lasciò Copenaghen per trasferirsi in una fattoria a Drakabygget, nel sud della Svezia, invitando il resto del gruppo a seguirlo. MIKKEL BOLT RASMUSSEN - JAKOB JAKOBSEN (a cura di), *Expect Anything Fear Nothing. The Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere*, Copenaghen, Nebula, 2011, p. 228.

¹⁵ M.B. RASMUSSEN - J. JAKOBSEN, *Expect Anything Fear Nothing* cit., p. 265.

¹⁶ *Ivi*, p. 260.

Partiamo dal titolo. CO-RITUS deve il suo nome alla fusione di due parole appartenenti ad aree semantiche addirittura opposte e apparentemente inconciliabili: 'coitus' e 'ritus'. Da un lato, la sfera libidica che rimanda all'energia liberatoria scritta nel DNA artistico del gruppo scandinavo; dall'altro l'ammiccamento concettuale alla possibilità di 'ritualizzare' la partecipazione del pubblico, per renderlo protagonista di un'operazione estetica dai contorni addirittura cerimoniali. Certamente i toni sono provocatori e autocelebrativi, rigorosamente in stile situazionista; emerge però una determinazione collettiva talmente irruente da riuscire a contagiare gli abitanti del quartiere. Succede infatti che, esattamente come avverrà nei decenni successivi dall'altro lato dell'oceano¹⁷, gli artisti e i cittadini del quartiere si uniscano per collaborare alla realizzazione di un'azione dal valore sociale. Proprio tale connotazione, di fatto, costituisce lo scarto concettuale che distanzia le attività di questa Seconda Internazionale da quelle a lungo soltanto teorizzate della prima IS.



Fig. 4, Veduta dell'allestimento della mostra CO-RITUS presso la galleria Jensen, Copenaghen, 1962

¹⁷ Ci si riferisce alle attività di collettivi artistici come Gran Fury e Group Material, attivi a New York a partire dai primi anni Settanta in operazioni estetiche tese al coinvolgimento del pubblico inteso come gruppo sociale, etnico o di quartiere con finalità essenzialmente 'partecipative'. Per approfondimenti si rimanda a JULIE AULT, *Alternative Art, New York, 1965-1985*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.



Fig. 5, Veduta del muro su cui venne realizzata l'azione collettiva legata alla mostra CO-RITUS, Copenaghen, 1962

Nei pressi della galleria Jensen dove si svolgeva CO-RITUS era collocato un muro di recinzione assolutamente indigesto agli abitanti della zona; da qui la richiesta di non limitarsi a cambiare la percezione della galleria ma di attivarsi per traslocare lo spirito di partecipazione e creatività pervasiva anche su quella superficie spoglia. Le scritte «Culture is culture industry. Culture industry is a fraud. Fraud is the same as work. Culture industry=organised leisure time!»¹⁸ realizzate su quel muro (fig. 5) celebravano un approccio condiviso alla realtà e una comunione di intenti non solo sociale, ma anche politica. Sancendo concretamente la possibilità di estendere l'azione creativa ad un pubblico che non è più soltanto quello delle mostre ma si configura come gruppo sociale, urbano e etnico. Da qui il passo verso quella che si è già definita 'arte partecipativa' è davvero breve. Non è questa la sede per sviscerarne gli sviluppi o prevederne il peso storico; basti rilevare come l'ideale continuità di intenti con i protagonisti del Situazionismo che si è provocatoriamente definito 'dimenticato' autorizzi a individuare il genoma della relazionalità già nel cuore del Novecento, allontanando definitivamente l'ipotesi fin troppo rigida di una sua collocazione negli anni Novanta¹⁹.

¹⁸ «La cultura è l'industria della cultura. L'industria della cultura è una truffa. La truffa e il lavoro sono la stessa cosa. Industria della cultura=divertimento organizzato» (trad. mia).

¹⁹ Come si evince dalla letteratura che riflette sul fortunato testo di NICOLAS BOURRIAUD, *Estetica Relazionale*, Milano, Postmedia Books, 2010.