RIVISTA DI PSICOLOGIA DELL'ARTE, n.s.,, a. XI, n.1, 1990

Sergio Lombardo:

PRIMITIVISMO E AVANGUARDIA NELL'ARTE DEGLI ANNI SESSANTA A ROMA

Introduzione

La tensione innovativa nell'arte dei primi anni sessanta a Roma fondata sul Futurismo, sulla teoria evoluzionista di Darwin e sulla psicoanalisi di Freud venne presto in conflitto con una concezione reazionaria, anacronista e primitivista secondo la quale ogni azione consapevole e razionale, accelera l'inevitabile decadenza del mondo e allontana ulteriormente dalla mitica «perfezione originaria». L'evoluzione scientifica e la civiltà si allontanano sempre più dagli "Eterni Valori" originari.
Tale pessimistica visione del futuro svuotò ogni pretesa di ricerca innovativa e confinò l'avanguardia in un modesto ruolo di riciclaggio dei luoghi comuni della storia dell'arte.

1 - Il primitivismo

Nella tradizione indù, il Buddha appena nato fa sette passi verso Nord camminando sulla terra piatta e, con voce taurina, muggisce: «Sono il più alto del mondo, sono il migliore del mondo, sono il primogenito del mondo; questa è la mia ultima nascita» (Majjhima Nikaya).
La terra è piatta, ovvero priva di ostacoli, perché fuori del divenire storico.
Il muggito taurino esprime l'unione degli opposti, maschio e femmina, nell'attimo dell'orgasmo creatore. Le corna del toro suggeriscono infatti sia l'idea del fallo che quella della fessura vaginale, o del quarto di luna (Eliade 1976). Anche Dioniso, nella tradizione orfica, viene divorato dai meccanici Titani (dai quali poi nasceranno gli uomini) proprio mentre si specchia nelle sembianze di un toro (Rohde 1982). Specchiarsi è una metafora che simboleggia il riprodursi; nel caso di Dioniso la riproduzione implica la discesa nel tempo profano degli uomini: la caduta dalla condizione di eternità, verso quella di mortalità. Il Buddha, al contrario, raggiunge la beatitudine eterna concentrandosi in meditazione, a partire dalla bassa condizione umana e ripercorrendo il tempo all'indietro. Regredisce fino a rivivere in senso inverso la creazione primordiale, autorigenerandosi poi nella condizione divina originaria. A questo punto emette un muggito di piacere e si sente il più alto del mondo, il migliore del mondo e il primogenito.
Egli è tornato indietro nel tempo fino a identificarsi nell'atto originario dal quale proruppe la storia. Il desiderio nostalgico dell'origine è un sentimento fondamentalmente pessimistico, motivato dalla sfiducia nel progresso e dal terrore dell'invecchiamento e della decadenza (Gombrich 1971). Chi vede nel divenire solo corruzione e decadenza, non può che riconoscere il migliore nel più antico, nel primogenito. L'universo è dunque pensato come un meccanismo inerte, spinto da una causa generativa esterna. Come un pallone colpito da un calcio è costretto a perdere energia, a rotolare verso il basso e infine a fermarsi, cosi l'universo è destinato a degradare sempre più fino alla morte termica.
Chi s'identifica nel passato perciò, risale verso l'alto e infine raggiunge il vertice dal quale tutto discende, diventando il più alto di tutti. Da questo tetto del mondo si vede ogni cosa e non c'è più nulla da imparare, è inutile rinascere. Infatti, come tutto l'albero è già contenuto nel seme, come tutta la traiettoria del pallone è già contenuta implicitamente nel calcio, così tutto l'universo è già contenuto in questo seme, in questo Paradiso senza tempo.
Anche il primogenito Adamo, prima del peccato originale, si trovava infatti nel luogo metafisico in cui Tutto doveva ancora accadere essendo stato appena creato. Egli pertanto conviveva beatamente accanto alla tigre e al cobra, agli uccelli e ai pesci; poteva comunicare direttamente con Dio e parlare con tutte le bestie servendosi di un linguaggio che conteneva in sé, implicitamente, tutti i linguaggi. Un linguaggio caotico, un miscuglio di suoni simile al muggito taurino del Buddha. Un'espressione primordiale spontanea, libera da qualsiasi regola grammaticale, anarchica, che includeva senza contraddizione tutti i contrari: l'irrazionalità e la chiarezza, l'eclettismo e la purezza, l'astinenza e la creatività. Da questo linguaggio edenico, per successive cadute, sarebbero poi derivati i mille linguaggi della storia, sempre più corrotti. Tanto più corrotti quanto più specializzati, ordinati e scientifici.
L'ignoranza del primitivo è dunque preferibile alla conoscenza del civilizzato, il linguaggio taurino è più profondo di quello scientifico, il caos è più espressivo di qualsiasi ordine. L'origine caotica dell'universo non è attestata solamente dalle cosmogonie religiose (Eliade 1976), la storia della filosofia occidentale parte dallo stesso presupposto. Racconta infatti Anassagora: «Al principio era il caos, poi l'intelligenza intervenne e ordinò tutto».

2 - L'avanguardismo

L'intervento dell'intelligenza al posto del caos è autorizzato dall'ottimistica intenzione di poter migliorare il futuro, ed é qui che si fonda l'idea di progresso, la necessità della scienza e, infine, l'avanguardia.
Chi crede che il futuro possa essere migliore del passato, affida all'avanguardia il compito di esplorare i possibili percorsi del progresso. Dunque un'avanguardia primitivista è assurda. L'universo avanguardista è infatti pensato come un essere vivente, capace di evoluzione, libero di cambiare in più modi e di apprendere dall'esperienza.
L'avanguardia sonda l'ignoto per conoscere l'azione che genera il miglior cambiamento.
In nome del cambiamento hanno agito anche le avanguardie artistiche del primo Novecento, ma in esse dominavano ancora molte idee primitiviste e spesso i cambiamenti furono meno radicali di quanto veniva dichiarato.
È facile, ad esempio, interpretare l'Arte Totale e Sinestetica come un'aspirazione a ricreare il linguaggio universale di Adamo; l'Informale come un ritorno al caos primordiale o come regressione biologica ai primati, antenati della specie; gli Happenings come nuovi riti orgiastici, simbolo del caos creativo; il Surrealismo come espressione spontaneista dei processi primari; la Metafisica come abolizione secca del tempo storico; il Dadaismo come ripristino del regno disinteressato del caso al posto della tendenziosa intelligenza.
L'avanguardista però guarda la realtà in un modo nuovo, cerca indizi completamente diversi, o reinterpreta gli stessi indizi in modo da giungere a conclusioni nuove e sorprendenti.

3- Un conflitto insanabile

Il primitivista cerca nelle cose ciò che già conosce. Dall'esperienza si aspetta platonicamente solo la risonanza di un'antica esperienza più vera, ormai perduta. L'oggetto d'amore attuale gli serve freudianamente per rivivere la scena primaria, come rassicurazione e conferma dei primi rapporti d'amore.
Come criterio assoluto di giudizio rivendica la sensibilità individuale e, conseguentemente, definisce reale soltanto ciò che avviene nella sua fantasia. Citando a sostegno l'epistemologia anarchica, critica puntigliosamente la verità scientifica per potersi abbandonare alla magia. Citando Derrida decostruisce la realtà in favore dell'immaginazione. Ragiona come uno stregone o un alchimista, ma invece di riconoscersi pre-moderno, si dichiara post-moderno.
L'avanguardista, al contrario, cerca ciò che è peculiare del suo tempo storico, ciò che non può essere ridotto al passato. Vuole creare cambiamenti, anticipare, apprendere. L'oggetto d'amore attuale è per lui una scoperta che non somiglia a nient'altro. Poiché si affida all'intelligenza, considera reale

soltanto ciò che può essere usato o provato. Adotta il metodo sperimentale, sebbene in un'ottica relativista, preferendolo comunque all'ispirazione sciamanica. Per questo i suoi avversari lo accusano di cinismo, aridità e freddezza.

4 - Gli anni Sessanta a Roma

L'irriducibilità del conflitto primitivismo-avanguardismo, nell'ambiente artistico romano, venne in luce alla fine degli anni Cinquanta, come reazione all'Informale. La ricerca della spontaneità espressiva, della liberazione dell'inconscio, dello scatenamento anarchico propugnato dalle teorie espressioniste e surrealiste, con la pittura di Jackson Pollock aveva raggiunto un limite estremo invalicabile. La tecnica dell'automatismo surrealista, radicalizzata e spettacolarizzata dalla scuola informale americana, faceva regredire l'artista all'istinto primordiale, che appariva sempre più rassomigliante a quello dei primati, precursori dell'uomo nella scala evolutiva. Chi voleva proseguire ulteriormente su quella strada avrebbe dovuto rinunciare alla condizione umana civilizzata e addentrarsi nell'arte psichedelica, o psicopatologica; infantile o perfino bestiale. In caso contrario non restava che fare dietro-front ed accettare l'intelligenza come guida nella ricerca della bellezza.
Il passaggio dal caos all'intelligenza, ovvero dal primitivismo all'avanguardia, nella scena artistica romana avvenne attraverso la famosa esperienza dei monocromi (1959-61), il cui programma si può riassumere in tre punti:
a) rifiuto della finzione illusionistica e rappresentativa della pittura in favore del mero concretismo oggettuale-tecnologico dell'opera.
b) rifiuto del metodo espressivo liricista (tipico delle precedenti composizioni sia astratte che informali) per ricercare sperimentalmente strutture dotate di un metodo organizzativo intrinseco, programmabili e riproducibili (Lombardo1988).
c) eliminazione dei contenuti interiori dell'artista per instaurare un rapporto provocatorio con lo spettatore, il cui esito doveva travalicare la contemplazione, invadendo lo spazio della realtà quotidiana.
Mi riferisco in modo specifico a Piero Manzoni, a Francesco Lo Savio e a me stesso, ma penso anche a Mario Schifano, Enrico Castellani, Tano Festa, Giuseppe Uncini e Franco Angeli. Contemporaneamente in Italia si erano sviluppate diverse correnti e gruppi che si proponevano di adoperare il metodo sperimentale, includendo l'arte fra le scienze empiriche: Gianni Colombo, Davide Boriani, Enzo Mari, Gabriele De Vecchi, Giovanni Anceschi, il gruppo N, il gruppo T e tutta quell'area che va sotto il nome di Arte Programmata e Cinetica (Vergine 1983).
Ma quasi tutti in seguito abbandonarono la ricerca, o recuperarono le istanze primitiviste e spontaneiste. Tale recupero, che avvenne dopo il 1964, fu divulgato dalla critica e incoraggiato dal mercato tanto massicciamente da occultare le precedenti teorie avanguardiste.

5 - L'avvento dell'industria culturale dopo il 1964.

Nel 1963 morirono giovanissimi i due più prestigiosi e coerenti sperimentatori: Francesco Lo Savio e Piero Manzoni. Nella stagione 1964-65 esordirono due personaggi che accentrarono subito l'attenzione della critica e dei mass-media: Mario Ceroli e Pino Pascali. Questi ultimi erano però lontanissimi dal rigore sperimentale e dalla tensione teorica dei primi due. Nel 1964 per la prima volta l'arte americana trionfò alla Biennale di Venezia con l'assegnazione a Rauschenberg del Gran Premio, e molti attribuiscono a questa vittoria un valore emblematico. In effetti, dopo quella fatidica data cambiarono i metodi di produzione e diffusione dell'arte, che da lavoro esclusivamente intellettuale, in seguito si trasformò sempre più in un lavoro a scopo di lucro, legato contrattualmente ad imprese commerciali e quindi sospinto verso metodi industriali di produzione. Ma l'arte italiana, mancando di tradizioni forti nel campo dell'estetica industriale, rispose alla Pop-Art con un atteggiamento ignorante e straccione (definito da Celant come Arte Povera), legato alla vecchia figura dell'artigiano ispirato, al quale però improvvisamente veniva richiesta una superproduzione in grado di sopperire alla domanda di un mercato ormai internazionale. La ricerca sistematica diventò ben presto troppo dispendiosa, il rigore suscitò l'odio dei dilettanti arricchiti e dei conformisti.
I benpensanti, rimpiangendo l'ispirazione solitaria del genio, premevano verso un ritorno all'arte tradizionale e agitavano l'accusa di cinismo contro l'avanguardia.

6 - Il ritorno del primitivismo in chiave post-moderna e citazionista

Già nel 1963 ricomparvero istanze primitiviste innestate all'interno di oggetti apparentemente non-rappresentativi. Al posto delle immagini Pop tratte dalla tecnologia del consumismo, rivolte all'attualità, cominciarono a comparire immagini tratte dalla storia dell'arte. Si pensi all'autoritratto di Leonardo da Vinci ridipinto da Schifano (Calvesi, Vivaldi 1963). Si pensi ai particolari nostalgici tratti da Michelangelo o da van Eyck, che Tano Festa inserì nei suoi oggetti di mobilio esposti nel 1963 alla Tartaruga, nei quali Giorgio De Marchis aveva già evidenziato: "un riferimento alla pittura metafisica esplicito in certi titoli come «Nostalgia dell'infinito»" (De Marchis 1963).
Si pensi alla successiva euforia citazionista di Mario Ceroli, di Cesare Tacchi, e ai «Ruderi romani» di Pino Pascali (AA.VV. 1965, 1966).
Si pensi infine al «Particolare di Lorenzo Lotto» riprodotto da Giulio Paolini nel 1968, che segnò la definitiva rivelazione di un linguaggio edenico in grado di essere letto contemporaneamente e senza contraddizione come la punta italiana del Concettualismo, ma anche come un'arte metafisica; come Arte Povera, ma anche come un'arte neo-neo-classica; come rigorosa avanguardia, ma anche come un'insalata post-moderna (Celant 1968, 1981, Barilli 1983, Calvesi, Vescovo 1984, Monferini 1988, Calvesi 1991).
La tecnica della citazione autorizzava un linguaggio eclettico, che viaggiava senza sforzo attraverso il tempo: l'artista perdeva consistenza trasformandosi in un fantasmatico abitatore di un grottesco cimiteriale Museo, dove i segni della storia sono rappacificati in eterna convivenza. Fermato il progresso, si fermò anche il flusso del tempo e tutte le forme del primitivismo tornarono alla ribalta come in un teatrino, quando a fine spettacolo gli attori rientrano tutti insieme, per fare l'inchino e ricevere l'applauso.
Ceroli, novello Leonardo, divulgava trionfalmente un Rinascimento italiano da scuola media, fatto di tavole e chiodi.
Il selvaggio Pascali, novello Tarzan, costruiva trappole e ponti di liane come nella jungla, ma viaggiava a Roma nella sua BMW cromata; costruiva finti dinosauri e finti missili atomici, non essendo né paleontologo, né ingegnere militare.
L'ironico Giovanni Anselmo riuscì perfino a dar da mangiare dell'insalata ad una colonnetta di granito, mentre Salvo, forse emettendo un trionfale ruggito di piacere, scolpiva sul marmo a caratteri romani: «Io sono il migliore».
Questa era dunque l'alternativa primitivista e neoartigianale europea da contrapporre all'avanguardia industriale, scientifista e freddamente concettuale statunitense? Ma Darwin, Freud, il Futurismo non erano europei?

1 Majjhima Nikâya, III, 123.
2 EIiade M.: I fecondatori. In Trattato di storia delle religioni, pag. 96-102, Boringhieri, 1976.
3 Rohde E.: Psiche, pag. 447-452, Laterza, 1982.
4 Gombrich E.H.: Arte e progresso, Laterza, 1971.
5 Eliade M.: Lo stato primordiale, in Miti, Sogni e Misteri, pag. 204-205, Rusconi, 1976.
6 Lombardo S.: Astrattismo fra composizione e struttura, in Arte Argomenti, A.I., n. 0, estate 1988.
7 Vergine L.: L'ultima avanguardia. Arte programmata e cinetica 1963-1963, Mazzotta, 1983.

Calvesi M. e Vivaldi C. (1963) *Tutto Schifano*, galleria Odyssia, aprile (catalogo).
De Marchis G. (1963) *Festa*, La Tartaruga, Roma, 6 maggio (catalogo).
AA.VV. (1965) *Catalogo 2*, La Tartaruga, Roma, febbraio, dove si trovano articoli di Calvesi (su Ceroli) e di Vivaldi (su Pascali)
AA.VV. (1966) *Catalogo 3*, La Tartaruga, Roma, giugno, dove si trova un articolo di Rubiu (su Tacchi).

Celant G.: *Arte Povera*, Mazzotta, 1969;
Barilli R. et al. (1983) *Una generazione postmoderna*, Mazzotta.
Calvesi M. (1984) *Dall'Ellade dell'avanguardia all'ellenismo del post-moderno*.
Calvesi M. (1991) *Un'alternativa europea*. Vangelista
Calvesi M., Vescovo M. (1984) *Attraversamenti*. Marsilio
Vescovo M., (1984) *La metamorfosi della malinconia*, Calvesi, Vescovo (1984).
Monferini A. (1988) *Paolini e l'arte concettuale*, catalogo della mostra Giulio Paolini alla G.N.A.M., Mondadori-De Luca, Roma, novembre.
Celant G., (1981) *Identité Italienne*, Centre G. Pompidou, Parigi.

Pubblicato su Rivista di psicologia dell'Arte, I, n. 1, NS, Jartrakor, Roma 1990. Una prima stesura di questo articolo è comparsa su Arte Argomenti, I, n. 1, dic. 1988, p. 4.x