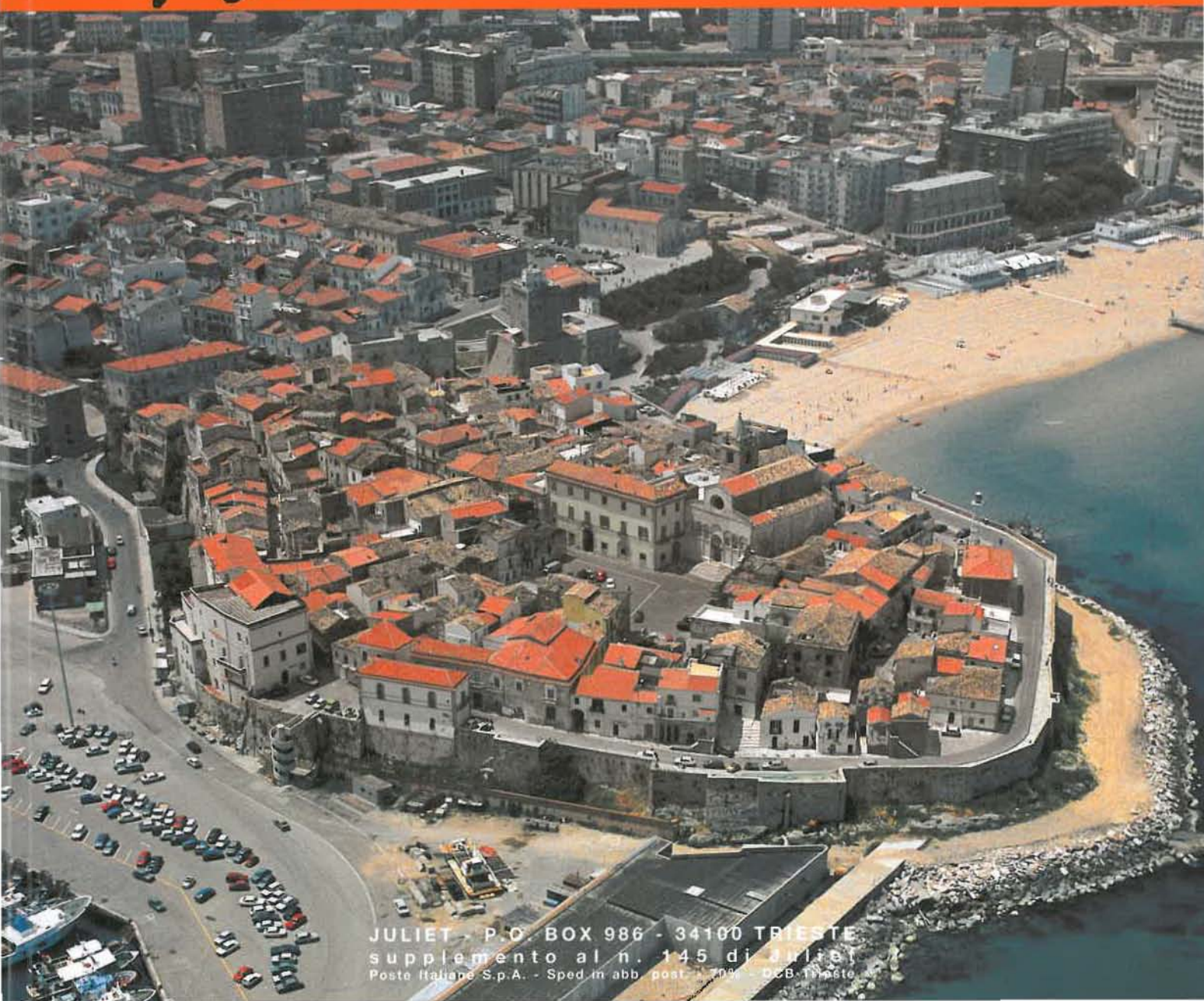




2004 / 2008

# TRACKER ART



JULIET - P.O. BOX 986 - 34100 TRIESTE  
supplemento al n. 145 di luglio  
Poste Italiane S.p.A. - Sped. in abb. post. n. 7098 - DCB Trieste



# TRACKER ART

CINQUE ANNI DI  
CONVEGNO DELLA NUOVA  
CRITICA D'ARTE ITALIANA

**TERMOLI 2004 / 2008**

A cura di

NINO BARONE  
ANTONIO MUCCIACCIO  
ANTONIO PICARIELLO  
GIUSEPPE SIANO

I cinque anni della manifestazione *Tracker Art*, qui raccolti, sono stati caratterizzati da incontri tra critici a tema libero. Nel corso dei lavori si sono presentate esperienze sul campo, si è analizzato il rapporto tra arte e mercato artistico, sono state affrontate indagini che riguardavano la sociologia dell'arte, si è affrontato il problema della crisi attuale dei "valori", o l'argomento di riflessione è stato centrato sugli "oggetti artistici", sull'artista, sull'opera, ecc., fino alle "nuove forme" mediate della simulazione logica del computer.

Si constata, sfogliando i titoli degli interventi, che una piccola parte della critica è ancorata alla "rappresentazione del mondo", la quale si avvale ancora delle teorie della mente e del cervello di derivazione ottocentesca, con analisi ben impostate concettualmente; mentre la maggior parte dei critici ed operatori nel settore artistico sentono la necessità di analizzare il mondo con i nuovi strumenti di *commisurazione* — tutti relativi —, dove lo *spazio-tempo* è un luogo fisico irreversibile nel cui ambiente si svolgono delle relazioni *logico dinamiche* e che si raccontano attraverso l'esposizione di fatti, ma che, contemporaneamente, lo stesso ambiente, è composto di *stati* che si analizzano momento per momento in modo reversibile. Ci si è trovati, così, anche in questo caso, di fronte a delle variabili estreme, quasi inconciliabili, ma che — tutte — concorrono a definire la mappa complessa dell'arte contemporanea.

Ogni partecipante media i propri strumenti teorici o dalle più svariate discipline innovative, o rende moderna e adeguata ai nostri tempi qualche teoria del passato. Le teorie sull'arte e sull'artistico, per i più innovativi, vanno ricercate nelle nuove frontiere della fisica, della chimica, della biologia, oltre a quelle più sedimentate e oggi accettate delle scienze sociologiche, antropologiche, ecc., fino alla attuale *teoria dell'informazione*.

Sembra che nella nostra realtà contemporanea si "configuri" un ambiente critico alternativo anche attraverso le metafore (*commisurazione* di oggetti con altri) o i calcoli di relazioni in un ambiente cognitivo provenienti da informazioni logico-matematiche, — infatti sui calcoli e sui diagrammi anche la sociologia dell'arte fonda la propria analisi interpretativa.

La critica d'arte contemporanea sembra che è attenta a presentare più i *dispositivi* linguistici e logici che si costruiscono nel mondo dell'artistico, che non a reperire gli elementi su cui fondare un racconto universale coevo dell'arte. Consapevolezza, questa, che le avanguardie storiche del futurismo dadaismo e surrealismo, avevano già sviluppato attraverso la divulgazione dei propri manifesti.

Ecco perché la nostra proposta di analizzare il mondo dell'arte contemporanea rimane lo sguardo del *Tracker Art*, ovvero del *Cercatore d'arte*.

Chi sta al centro della scena di *Tracker Art* è sempre la figura di colui che compie l'impresa di ricercare, che racconta di sé anche attraverso le interviste o la esposizione del proprio modo d'indagare le opere, gli eventi e le operazioni di mercato che interessano direttamente — o indirettamente — il mondo artistico.

Tutti i temi degli interventi qui presenti sono proposti dal *Cercatore d'arte*.

L'esposizione del proprio metodo di impostare un racconto che metta in relazione il proprio punto di vista con l'opera, o col mercato o con la propria funzione di operatore del mondo dell'arte, è utile per ricostruire una varietà di metodi teorici, che si rifanno ad *assiomi* e a *definizioni* di ciò che si pensa sia costitutivo del mondo artistico. Ricostruire un ambiente critico degli operatori nel sistema arte è utile, infatti, non solo per risalire ad un metodo di ricerca specifica, ma serve anche a mostrare come sorgono una serie di "valori" attraverso cui è cercata e trovata l'arte oggi.

Dopo una sessantina di presenze di critici d'arte, o operatori nel settore artistico, chiunque azzardasse un bilancio sui cercatori d'arte e le loro metodologie d'indagine potrebbe cadere nel tranello dell'interpretazione delle interpretazioni; noi non vogliamo fare, poi, la fine dell'analista che viene da altri analizzato (pensiamo al metodo del *controtrasferi*, — questo è applicato da un secondo psicoanalista all'analista che ha in cura un paziente —).

Lasciamo ai lettori il commento delle molteplici strade praticate dai "Cercatori d'arte", con le diversificazioni teoriche che conducono a visitare problematiche che sono al centro o al confine del sistema dell'arte. Saranno loro a tracciare i propri percorsi interpretativi e a dare i giudizi sulle probabili e improbabili mappe.

Il fine di *Tracker Art* è quello di mettere in evidenza, di ogni operatore del settore artistico, il contributo; ovvero ciò che è veramente utile per comprendere alcune funzioni e orientamenti, e, ripetiamo, senza qui tracciare alcun bilancio né dare alcun giudizio su nessuno degli intervenuti alla manifestazione.

La collazione che raccoglie gli scritti del quinquennio, pertanto, ha solo lo scopo di riportare in un unico volume tutte le "complesse" teorie di cui si avvalgono i nostri amici, che affrontano oggi un sempre più variegato ed "elastico" universo dell'artistico.

C'è da dire che l'interpretazione artistica, oggi, non per sua volontà, è sempre più unita al mondo della comunicazione e dei suoi strumenti di analisi e di "valori"; ciò induce sempre e comunque, chi parla o agisce, a definire o a descrivere il "valore" con un *modello*, che se legato a un "fare tecnico" dell'organizzazione artistica "tradizionale" si trasforma anch'essa in una "possibile" forma d'arte dopo un intervento critico.

Da una parte, l'arte assume sempre più la caratteristica di misurazione di superfici, determinata dal passaggio dell'uso di strumenti tecnici (pennelli, colori, marmo, scalpelli, ecc.) a quelli tecnologici (fotografia, cinema, telefono, televisione) a quelli neotecnologici (pacchetti informativi di messaggi sonori e visivi trasmessi attraverso strumenti che decriptano numeri in suoni e immagini, come i dispositivi del computer, del modem, del decoder), con cui si costruiscono ambienti d'informazione costituiti da forme iconiche o da forme aniconiche.

Dall'altra parte, l'arte è sempre più considerata una struttura di comunicazione — come con la semiotica ad esempio —, ed è resa circoscritta dal dispositivo che si adotta nel ritradurre la *configurazione dell'universo artistico* in informazioni, analizzabili attraverso le strutture della logica che indicano — a seconda dei punti di vista — se quel messaggio sia vero, falso o incompleto.

Quanto sopra affermato, induce a credere che, oggi, anche un processo d'interpretazione originaria si può far risalire a una *relatività metaforica* (specie se questo procedimento è inteso come *commisurazione* relativa di un oggetto con un altro; e, in particolare, quando si è mediata la commisurazione dalla logica e dalla matematica è possibile stabilire quali sono i principi e i confini, ovvero gli *assiomi* e le *definizioni* di un ambiente, o anche, di un'opera relazionata all'ambiente).

Le metafore si moltiplicano a dismisura nella nostra vita quotidiana, come i linguaggi del resto, specie quando trattano le opere d'arte contemporanee. Opere che sorgono primieramente sempre dalla *commisurazione* di un finito e di un infinito relativi (o di due *grandezze* relative), a cui ogni critico si rapporta per costruire il proprio campo d'indagine con cui attribuire i "valori" nel campo dell'arte.

Tutta la raccolta è del nostro ambiente presente, ed è caratterizzata, come dicevamo sopra, dalla *commisurazione* — o simmetria — *metaforica* (della metrica, o della prosa) che coinvolge l'universo linguistico, a quella figurativa, fino a quella della sinestesia che coinvolge a volte anche gli altri sensi del tatto, del gusto o dell'odorato dello spettatore.

Ci siamo occupati principalmente delle arti visive "tradizionali" in genere, e del loro rapporto con i modelli sociali; ma, per il prossimo quinquennio ci sarebbe la tendenza a dare maggior rilievo anche al cinema, alla televisione e alla fotografia, nonché alle altre varie forme d'arte sonora — fino a quella più innovativa della olopoesia (poesia olistica computerizzata) —, o alla composizione di ambientazioni sonore

musicali ottenute attraverso gli algoritmi logici del computer.

Tutto concorre, per noi, a dare forma al “senso estetico” (o *del sentire*) contemporaneo, attraverso la configurazione di una informazione predominante, sia quando si cerca il significato dell'azione di una performance, sia nella scelta di presentare le opere degli artisti da un unico punto di vista.

La nostra formula *Tracker Art* ha la funzione di centrare la riflessione non solo sulla ricerca della verità che ha un'unica origine o un unico universale, ma sulla determinazione di un precipuo mondo artistico coevo che è unico per ognuno dei partecipanti, ed è utile a trasmettere agli altri le suggestioni più intime: i principi e il fine del proprio cercare. Si sa, oggi, basta introdurre nel discorso una variabile che può indurre cambiamenti nell'organizzazione interpretativa di un'opera d'arte.

Per questo motivo è stato chiesto a ogni critico, od operatore del settore, di presentare la propria riflessione, che metta a confronto (o *commisura*) la propria ricerca e il proprio stato di *Cercatore d'Arte*, sia che egli usi vecchi o nuovi approcci metodologici.

In questo modo, ripetiamo, tutti gli interventi sono importanti e indispensabili perché concorrono a determinare il nostro “complesso” ambiente artistico coevo.

Il fine della nostra manifestazione è un'indagine a tutto campo, utile anche per comprendere il modo attraverso cui si affermano alcune teorie, artisti, opere. Ecco perché non abbiamo tralasciato il mondo dell'informazione. Un'informazione, che oggi può essere elaborata e trasmessa anche col computer collegato attraverso un modem al telefono, spesso sta diventando sinonimo di *arte*, specie tra i giovani, attraverso la elaborazione di filmati o di immagini (si sono ripartiti settori a partire dalla *copy art*, alla *computer art*, alla *web art*). Anche di questo prima o poi dobbiamo interessarci.

Il fine educativo della manifestazione *Tracker Art* è indirizzato innanzitutto agli studenti del Liceo Artistico “Jacovitti” di Termoli, affinché essi si sforzino nel comprendere i rapporti tra arte e ambiente vitale, tra arte e segno, tra arte e forma, tra arte e linguaggio, tra arte e origine, tra arte e fine, tra arte e filosofia, tra arte e scienza. L'importante è che essi inizino a interrogarsi su cosa ci vuole per “fare arte”, e che rapporto l'arte ha con la vita d'ogni giorno. La risposta — artistica, ma non solo, della nostra contemporaneità — sta sia nel modo con cui si commisura sé stessi agli altri; sia nel riconoscere che c'è un continuo spostamento di opinioni coi punti di vista; sia nel comprendere le varie tecniche con cui si costruiscono i messaggi o le varie forme con cui si elabora un *racconto*. Tutto può essere utile per sviluppare un'analisi consapevole sulle finalità dell'arte, o sulle tecniche da affinare per raggiungerle. Il fine è l'elaborazione di messaggi comprensibili, attraverso dispositivi o elaborate teorie, con cui si comunica la propria esperienza “artistica”, o con cui si costituisce un proprio progetto teorico, che permette anche di analizzare e determinare anche quali siano state le scelte nella vita, attraverso l'uso della psicoanalisi o della psicologia nell'arte.

L'aspirazione di alcuni di noi, *operatori culturali* che costruiscono eventi, è quello che si formi un *osservatorio permanente sull'arte contemporanea* nella città di Termoli, la quale tra le sue iniziative già annovera una biennale d'arte.

*Tracker Art* è una manifestazione nata a Termoli e col contributo delle genti molisane, per questo auspichiamo che lasci col tempo un segno tangibile specie nei giovani cultori delle arti presenti sul territorio.

Gli scriventi pensano che sia necessario creare *in loco*, oltre il convegno, anche un *Osservatorio contemporaneo, sulle estetiche e sui sistemi cognitivi delle arti*. Questo è il primo passo da compiere insieme all'istituzione di una *Galleria comunale* che faccia fruire anche i quadri dei vincitori delle varie “Biennale di Termoli”.

L'*Osservatorio* e la *Galleria* potrebbero avere il compito anche di raccordare, promuovere e scambiare informazioni sulle tendenze e sulle ricerche attuali dei giovani artisti presenti sul territorio molisano; oltre che apportare il proprio contributo nell'organizzare eventi comuni, insieme anche alle tante altre realtà associative dislocate sul territorio.

Demandiamo ad altre forme associative l'istituzione di queste entità territoriali; perché, qui, la nostra opera si ferma a dare suggerimenti e a fare da stimolo.

Prossimo impegno potrebbe essere quello di costruire attraverso la rete informatica una continua collaborazione tra i partecipanti di *Tracker Art*. L'ideale sarebbe una struttura che tenga i collegamenti aperti attraverso *link* (ponti) tra i cultori del mondo artistico che sono intervenuti alla manifestazione, in modo che si formi tra noi una rete di relazioni sempre più solida anche solo per posta elettronica. Se si tengono aperti i canali e si riesce a costituire una stretta collaborazione attraverso *internet* degli “amici” di *Tracker Art*, è possibile che le informazioni che passano attraverso un *link*, presto potrebbero veder sorgere un *hub* o un *cluster*, fino a diventare un *dominio* che informa con immediatezza capillare sugli eventi d'arte.

Presto ci sarà il contenitore *Tracker Art*, promosso dal Liceo Artistico di Termoli, che trasmetterà attraverso la rete notizie, sempre a coloro che sono interessati, di tutte le attività che gli altri partecipanti alla manifestazione ci vorranno comunicare per e-mail.

Per quanto riguarda il panorama italiano, inerente allo sviluppo delle arti, si pensa che sarebbe opportuno perorare la causa della nascita di nuovi enti di raccordo territoriale, con cui organizzare un servizio di mediazione tra pubblico e artista delle arti pastiche e visive. Al momento, sembra che l'artista, di fatto, sembra sia del tutto scomparso dalla tutela e dagli aiuti della legislazione italiana.

La funzione sarebbe quella di rendere ancor più visibili gli artisti presenti sul territorio, oltre che promuovere annualmente alcuni eventi culturali di maggiore risonanza; proprio com'è stato sperimentato nella manifestazione *Tracker Art*, quando qualche anno fa ha presentato le *performance* visive di Marco Cardini, pittore cibernetico da Pietrasanta, e di Nino Barone, artista da Termoli. Le *performance* hanno rivelato che vi è una probabile comune analisi *topologica*, quale elemento costitutivo del *racconto* contemporaneo. Capire in che modo l'arte concorre ad ampliare la propria sensibilità di *commisurazione* — *simmetria* — e *valutazione* dei fatti di questo mondo, o in che modo concorre a comprendere meglio sé stessi, questo a noi sembra la prima funzione educativa di quella scuola che è veramente intenta a formare il cittadino di domani.

Nella speranza che questi incontri possano aiutare il dibattito sull'arte anche al di fuori della “nostra” città — di vita o d'adozione —, noi li abbiamo collazionati e dati alla stampa. Il nostro ringraziamento finale va a tutti coloro che hanno partecipato a *Tracker Art*, nonché a tutti coloro che ci sono stati vicini e ci hanno permesso di realizzare questo nostro progetto.

Nino Barone  
Antonio Mucciaccio  
Antonio Picariello  
Giuseppe Siano  
Curatori

salvo che la seconda segue gregariamente il *destino* nelle sue profezie di salvezza, lasciandosi ogni volta smentire dai fatti (lascio giudicare cosa resta oggi di quell'*abbondanza*), mentre la prima prospera e arruola proprio sulla base della sofferenza, e della disperazione in ogni altro *servizio sociale*. Non per questo ci si deve aspettare un *pensiero unico* più che un potere mondiale unificato: cosicché l'arte può ancora "parlare tutte le lingue" e "assumere tutte le apparenze", pure quella di un'*avanguardia* proclamata, dopo averla negata.

"Ma l'atto di assumere un'apparenza implica necessariamente uno scarto rispetto all'originale. Particolarmente illuminante quest'affermazione di Freud...: «Nella distorsione di un testo c'è qualcosa di analogo a un omicidio. La difficoltà non consiste nella perpetratazione dell'atto, ma nell'eliminazione delle tracce. ... Questo è il motivo per cui, in numerosi casi di alterazione del testo, possiamo ritenere di dover trovare nascosto da qualche parte, benché modificato e strappato dal suo contesto... ciò che è stato negato. Ma non sempre è facile riconoscerlo.» (...) Ne consegue che la precondizione fondamentale per il recupero spettacolare delle tecniche dell'avanguardia è la falsificazione, la deformazione e finanche l'occultamento delle sue premesse.<sup>12</sup> Quando però, dopo aver condizionato la ricerca a limitarsi alla "cerca" si dà il benservito ai cercatori, resta soltanto l'*arte sacra*, oppure le premesse dell'avanguardia.

1 B.S. Frey, W.W. Pommerehne, *Muse e mercati. Indagine sull'economia dell'arte*, Bologna 1991.

2 B. Brecht, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino 1975.

3 Trasmutato in *formalista*, poi in *pre-strutturalista*, e fatto sparire quanto ai suoi interventi futuristi dall'editoria: esaurite *Resurrection du mot*, Editions Gerard Lebovici, Paris 1985 e *La marche du cheval*, Editions Champ Libre, Paris 1975, così come l'edizione italiana, *La mossa del cavallo*, De Donato editore, Bari 1967.

4 S. Lombardo, *Arte e ricerca*, Roma 1975.

5 Dal programma dell'Ulivo per le elezioni del 1996: attualmente governa chi si guarda da simili promesse oramai avvenute.

6 R. Galeotti, *Il gioco e le tracce*, "Invarianti", XI, 32, 1998: come precisa in nota, "Preferisco impiegare il termine *avanguardia* al singolare e privo degli aggettivi *artistica* o *storica* che solitamente l'accompagnano. Infatti, se si assume la definizione di ricerca citata [Sergio Lombardo, *Arte e ricerca*, Roma 1975], (...) ogni ulteriore aggiunta appare inutile o peggio scorretta lasciando intendere, a seconda delle esigenze, o la presenza simultanea di diverse avanguardie *settoriali* (...) o antagoniste (...), o distanti nel tempo, ma ordinate in una rigida successione temporale. (...)"

7 Intervista in "Il Giornale dell'Arte", 178, giugno 1999.

8 P. Regnier, *L'oro del Reno*, "Il Giornale dell'Arte", 178, giugno 1999.

9 J. Clair, *La responsabilità dell'artista* (ed. orig. francese 1997), Torino 1997.

10 Dal sito del Vaticano, <http://www.vatican.va>, *Introduzione al Giubileo degli Artisti*, 1999.

11 M. Lazzarato, come più oltre P. Weibel, in *Offene Handlungsfelder – Open Practices – Prassi Aperta*, Padiglione Austriaco, 48. Biennale di Venezia, 1999 (traduzione dall'inglese di chi scrive).

12 R. Galeotti, *Il gioco e le tracce*, cit., 1998: per come sia presente l'avanguardia, vale il suo riferimento a Walter Benjamin, *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico* (1937), in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 1966.

\* Oltre alla versione di *Le funzioni sociali dell'arte e l'avanguardia* su "Titolo" ([www.artstudio.it/titolo/art\\_3007.htm](http://www.artstudio.it/titolo/art_3007.htm)), e agli altri articoli su "Titolo" nn. 24 e 27, più mirati agli esempi dell'architettura e delle istituzioni culturali, è ora reperibile su Internet solo: *Dall'arte di stato all'arte pubblica*, "Juliet", 90, 1998-1999 (sul sito [www.undo.net](http://www.undo.net) facendo la ricerca per nome o per titolo). Sempre su "Juliet" (n. 98, 2000, *Creare uomini di buona volontà*) alla politica culturale di Stato e Chiesa davo queste premesse: «Pensi di saper vendere? Comincia da te stesso. Se hai fiducia nelle tue capacità... e voglia di farti strada... per convincerci che sei tu la persona giusta per noi» (annuncio commerciale, 2000). «Z. – "Lei vuol dire che io penso a me stesso solo in quanto penso a come posso riuscire a vendere ciò che penso, e che ciò che penso non è per me, cioè per la collettività?" K. – "Sì." (...) Z. – "Ho letto che in America, dove l'evoluzione è più progredita, i pensieri sono ormai equiparati a una qualunque merce. Uno dei giornali più influenti scrisse una volta: «Il compito principale del presidente consiste nel vendere la guerra al Congresso e al paese...» K. – "In simili circostanze è chiaro perché ti viene l'avversione per il pensare. Non è un piacere. (...) Il piacere di pensare è, come abbiamo detto, ampiamente rovinato. Lo sono anzi i piaceri in generale. Prima di tutto costano troppo. Devi pagare per dare un'occhiata al paesaggio: un bel panorama è una miniera d'oro..."» (Bertolt Brecht, *Dialoghi di profughi*, 1940-41). «La rivalità fra i membri è ritualizzata in modo che ogni appagamento dipenda da una gara, realizzando così un modello di condizionamento che somiglia vagamente ai modelli della psicologia comportamentista. (...) Lo stesso Skinner ha più volte teorizzato la necessità di una struttura di potere statale capace di produrre un certo tipo di artista per mezzo di tecniche di condizionamento preordinate. Nel suo grossolano saggio *Creare l'artista creativo* egli così si esprime: «Il comportamento di chi

scommette, chi punta, chi gioca una partita è rafforzato in base a una tabella cosiddetta a rapporto variabile e questa tabella (questo preordinamento) genera un alto livello di attività. In base a tale tabella tanto i piccioni quanto gli uomini divengono giocatori patologici. Orbene, possiamo creare artisti patologici e appassionati d'arte patologici con lo stesso sistema...» (Sergio Lombardo, *Messaggi semiotici e messaggi profetici*, "Rivista di psicologia dell'arte", I, 1, 1979)

## La nemisi delle avanguardie: dai futuristi ai situazionisti

Antonio G A S B A R R I N I

Figlia della copula tra la Notte ed Erebo (secondo la *Teogonia* di Esiodo rivisitata dai filosofi), Nemesis – tra le varie alternative mitiche legate alla sua figura – incarna anche quella della "Vendetta Divina". Nel caso specifico della tesi che sarà sostenuta in questa nota, si tratterà della "Vendetta Estetica" (ma non solo) di una delle più radicali (anzi la più radicale!), avanguardia del Novecento: il Situazionismo, o per esser più corretti "i situazionisti".

Poco conosciuto in Italia (a parte alcune debite eccezioni corrispondenti principalmente ai nomi di Mirella Bandini, Pino Bertelli, Gianfranco Marelli, Roberto Massari, Sandro Ricaldone, Enrico Ghezzi e Mario Perniola), ma ben storicizzato in Francia e nell'Europa del Nord, il Situazionismo ha perseguito – dalla genesi dell'Internazionale Lettrista (1952-1954) alla sua evoluzione dell'Internazionale Situazionista (1954-1972, con l'intermezzo temporale della co-fondazione del Movimento per un Bauhaus Immaginario, 1952-1957) – l'obiettivo del "Superamento dell'arte" per la "Realizzazione della Filosofia": mancato, nel Maggio parigino del '68, per un soffio («eravamo a un'ora dalla rivoluzione», G. Debord).

Nel sua illuministica traiettoria, approdata comunque concettualmente nell'abolizione dell'"opera d'arte" e nell'equivalenza non commutabile vita = arte, equivalenza inutilmente inseguita nella "società proletarizzata" prefigurata da Guy Debord e dai compagni di strada nella "creativa e gioiosa" sollevazione giovanil-popolare di quell'oramai mitico Maggio, il Situazionismo si è posto oggettivamente agli antipodi del Futurismo: non solo per una diversa concezione della vita e del mondo, quanto e soprattutto per l'elogio della lentezza (deriva) vs la velocità futurista e del plagio cambiato ideologicamente di segno (*détournement*) vs l'innovazione (spesso parolaia e di maniera) a tutti i costi (costi quel che costi, come l'empatia di Marinetti & C. con il sorgente fascismo e con la successiva contiguità pseudo-rivoluzionaria alla reazionaria dittatura mussoliniana).

Uno dei momenti più alti e felici sul versante letterario-programmatico della poetica futurista, è ravvisabile senz'altro nella redazione dei manifesti, a iniziare dal famosissimo *Fondazione e Manifesto del Futurismo* datato 11 febbraio 1909 pubblicato in francese, a firma di F. T. Marinetti, su *Le Figaro* del 20 dello stesso mese.

Ebbene, a fronte delle centinaia e centinaia di manifesti futuristi usciti in tutto il mondo nella sua trentacinquennale esistenza in ogni settore della creatività, all'Internazionale Situazionista è riconducibile, tutto sommato, il solo *Manifeste* del 17 maggio 1960 (il numero complessivo può essere contenuto nelle dita di una mano) ove la loro paradigmatica "critica alla vita quotidiana" di ascendenza lefebviriana, si poneva questa domanda: «Quali dovranno essere i caratteri principali della nuova cultura, prima di tutto in rapporto all'arte del passato?». Ecco le principali risposte: «Contro lo spettacolo, la cultura situazionista realizzata introduce la partecipazione sociale. Contro l'arte conservata è un'organizzazione del momento vissuto, direttamente. Le sue esperienze si propongono come minimo, una rivoluzione del comportamento ed un urbanismo unitario». La previsione della

fine dell'arte parcellizzata e dell'avanguardia "novista" veniva, poi, così sintetizzata: «Poiché tutti diventeranno artisti a uno stadio superiore, cioè in modo inseparabile produttori-consumatori di una creazione culturale totale, si assisterà alla rapida dissoluzione del criterio lineare di novità. Poiché tutti diventeranno, per così dire, situazionisti si assisterà a un'inflazione multidimensionale di tendenze, esperienze, di "scuole" radicalmente differenti, e tutto questo non più successivamente ma simultaneamente».

Di conseguenza c'è una notevole, se non abissale sproporzione quantitativa tra i futuristi (reclutati il più delle volte con troppa disinvoltura "patriottarda" dal "filantropo" Marinetti, soprattutto negli anni Diciannove-Quaranta) e i situazionisti (a rigida rotazione leninista, con espulsioni o dimissioni, e, non più di una settantina durante tutto l'arco temporale della loro esistenza), con ovvia impossibilità comparativa delle rispettive poetiche. A fronte della inflazionata (per certi versi, ovviamente) produzione pittorica, scultorea, editoriale, ecc. dei futuristi, i situazionisti possono storicamente esibire qualche rivista (*Potlatch* 1954-57 e *Internationale situationniste* 1958-1969); pochissime opere temporalmente concentrate negli anni Cinquanta-inizi anni Sessanta e incentrate prevalentemente sulle due parole d'ordine *détournement* e *Urbanismo Unitario*; alcuni libri della loro critica radicale alla società (su tutti, i profetici quanto attualissimi *La Société du Spectacle* di Debord e il *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* di Vaneigem, entrambi del 1967); i film in bianco e nero di Debord (con l'esordio dell'iconoclasta *Hurléments en faveur de Sade* del 1952); molti volantini (*tracts*) e altri testi sparsi qua e là: in apparenza, in ambito avanguardistico, si è alla presenza di un'impari lotta tra Davide e Golia.

Ma, se si passa dall'abbacinante pirotecnica "superficiale-superficie" (si passi il gioco di parole) letteraria, pittorica, plastica scultorea e architettonica dei futuristi (tanto per rimanere nel solco dei principali filoni della loro ricerca, e, fatta la debita eccezione oltre che per Marinetti, per i vari Boccioni, Carrà, Balla, Sant'Elia, Severini, Russolo, Prampolini, Fillia, Pratella, Depero e qualche altro) – anche se il fondatore ancora nel 1922 nella sua opera creativa de *Gli Indomabili* riconduceva la principale conquista futurista alle "parole in libertà" («Le parole in libertà orchestrano i colori, i rumori e i suoni, combinano i materiali delle lingue e dei dialetti, le formule aritmetiche e geometriche, i segni musicali, le parole vecchie, deformate o nuove, i gridi degli animali, delle belve e dei motori. [...] Dalle nostre parole in libertà nasce il nuovo stile italiano sintetico, veloce, simultaneo, incisivo, il nuovo stile liberato assolutamente da tutti i fronzoli e paludamenti classici, capace di esprimere integralmente la nostra anima di ultra-veloci vincitori di Vittorio Veneto») –, all'interdipendenza del quadrinomio avanguardia-vita-arte-società, le cose stanno un po', anzi, molto diversamente. Persino per le stesse parole in libertà, la cui primogenitura fu rivendicata da Gian Pietro Lucini nel suo polemico testo *Come ho sorpassato il futurismo* del 1913.

Entrando nel merito della nostra tesi, precisiamo subito che l'Avanguardia, ogni Avanguardia che si rispetti, ha sempre convissuto con il complesso d'Edipo, essendo andata a letto con la propria madre: il Futurismo, figlio clandestino del Simbolismo francese e fratellastro ingrato del Cubismo (si rileggano gli scritti di Boccioni, ma si riveda soprattutto il picassiano ritratto scultoreo in bronzo *Fernande* del 1909, ora al Museo Picasso di Parigi) ha cercato di fecondare con il sorgente seme di una esasperata quanto fideistica modernolatria, lo sterile grembo di uno stantio passatismo; abbinando però in modo disinvolto, troppo disinvolto, le esigenze del rinnovamento formale e contenutistico dell'arte italiana ed europea del secondo e terzo decennio del

Novecento, con una "provinciale visione italianocentrica", per di più guerrafondaia prima, e imperialista poi.

In una "società futurista" in cui «La parola ITALIA deve prevalere sulla parola LIBERTÀ. Tutte le libertà, tranne quella di essere vigliacchi, pacifisti, anti-italiani» (dal *Manifesto politico* del 1913), l'artista-genio-creatore-rinascimentale-futurista è il profeta-perno (nei libri di Marinetti, e di altri suoi sodali) della *Guerra sola igiene del mondo* (1915); di una *Democrazia futurista* (1919) guidata da un «Governo tecnico senza parlamento, senza senato e con un Eccitatorio», per andare *Al di là del Comunismo* (1920); approdando quindi – dopo un "sinistrorso dissenso" negli anni 1920-'22, avvalorato dagli studiosi con la chiamata in causa dei giudizi positivi in termini rivoluzionari del Futurismo espressi in quel periodo da Lunačarskij e Gramsci (peraltro successivamente ritrattati) – a una perfetta simbiosi con la montante dittatura descritta in *Futurismo e Fascismo* (1924). A sua volta ripercorsa dal Marinetti accademico (con feluca e spadino) nelle gesta-brano più significative di *Marinetti e il Futurismo* (1929). Le cui prime pagine sono dedicate a uno dei più agiografici "ritratti" di Mussolini («Ricordo come sorrideva, d'un bel riso bambino, contando e riconsultando venti colpi del suo enorme revolver nello sgabuzzino direzionale di Via Paolo da Cannobio. Ricordo quando liricamente cercava le belle rose patriottiche tra i reticolati spinosi e accarezzava sportivamente i cavalli di Frisia che ingombravano il cortile della redazione del "Popolo d'Italia". Bambino lirico armato d'intuito fulmineo». [...] Perciò noi futuristi, divinatori e preparatori della Grande Italia d'oggi, siamo lieti di salutare nel quarantenne presidente del Consiglio un meraviglioso temperamento futurista»).

"La Grande Italia d'oggi", al 1929, era quella di una spietata dittatura che dopo le Leggi liberticide emanate nel novembre del 1926 – con cui erano stati soppressi gli ultimi bagliori di libertà con la messa al bando dei partiti democratici, gli assassinii, l'incarceramento o il confino degli avversari politici (Gramsci su tutti), la soppressione di giornali e riviste, ecc. – culminerà la sua sciagurata apoteosi con le leggi razziali del 1938, l'imperialistica "guerra stracciona" e la sanguinaria farsa repubblicana di Salò, che registrò l'adesione entusiastica di Filippo Tommaso (un vero e proprio tradimento delle motivazioni anarchoidi, per certi versi socialisteggianti – Boccioni, Carrà, Balla, marginalmente Marinetti – rintracciabili negli "anni eroici" prebellici).

Si dirà cosa c'entri la creatività avanguardista dei futuristi, più che originale e innovativa nei molteplici settori espressivi con cui si è misurata, con la politica o la reazionaria ideologia fascista. Purtroppo, e siamo amareggiati nel rilevarlo, molto, nonostante la "riabilitazione postuma" effettuata in proposito a partire dagli anni Sessanta sino ad arrivare ai giorni nostri, con una fuorviante esaltazione-occultazione dell'accoppiata futurismo / fascismo, gattopardesca e incapsulata sotto la salvifica egida pseudo-rivoluzionaria "diciannovista" legittimata dalla riscrittura del fascismo effettuata dagli storici Renzo De Felice prima e Emilio Gentile poi (propugnatore di quell'ossimorica "Modernità totalitaria" che alla fin fine ha sublimato l'odioso, antidemocratico regime in un catartico movimento, e, come corollario, il movimento in "rivoluzione fascista"). Sul versante più prettamente ancorato alla storia e alla critica d'arte, si è assistito al concomitante "sdoganamento estetico" attuato con i paralleli studi dei vari Calvesi, De Maria, Crispolti, Salaris, Lista, ecc.

Con un solo esempio, cercheremo di motivare le riserve sino a qui accennate, nonché la nostra preannunciata opzione per l'avanguardia situazionista.

Il battesimo dello squadristo italiano avviene con la cosiddetta marinettiana "La Battaglia di Via dei Mercanti" il 15 aprile 1919





**TRACKER ART**  
**SECONDO CONVEGNO**  
**2005**





prima vittoria del Fascismo” (da *Futurismo e Fascismo*), in cui l’assalto alla redazione del giornale socialista *Avanti!*, viene, nelle battute finali, così rievocata nella sua falsificante versione dei fatti: «La battaglia è durata un’ora. Ricomponiamo la nostra colonna, che, mezz’ora dopo, travolge altri cordoni di truppe, giunge in Via San Damiano, assalta e incendia la Redazione dell’*“Avanti!”*, ne defenestra i mobili, ma non vi trova il direttore Serrati, come sempre assente e lontano dalla lotta [...] la colonna, ormai padrona di Milano riconquistata, ritorna in Piazza Duomo, ritmando la sua marcia col grido: *L’“Avanti! non è più!* E portando in testa l’insegna di legno del giornale incendiato, che fu donata a Mussolini, nella redazione del *“Popolo d’Italia”*».

Se è lo storico Mimmo Franzinelli a sottolineare che «la consegna all’ex direttore dell’*“Avanti!”* dei cimeli asportati dalla redazione in fiamme adempiva a un rito guerriero col riconoscimento e l’omaggio dei gregari al capo carismatico» (da *Squadristi*, Mondadori 2003), ci sembra altrettanto opportuno riandare mnemonicamente ai punti 9 e 10 del Manifesto di un secolo fa per trarne qualche insegnamento circa l’esaltazione di una “violenza genetica” del Marinetti (si rileggano, in proposito, con la dovuta attenzione i suoi *Taccuini 1915-1921*): «9. Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna. 10. Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d’ogni specie, e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica o utilitaria».

Tredici anni dopo l’incendio dell’*Avanti!* (che aveva nel frattempo subito tre successive aggressioni squadriste tra il 1920 ed il 1922), si era tenuta a Roma la Mostra della rivoluzione fascista inaugurata da Benito Mussolini il 28 ottobre (X anniversario della Marcia su Roma). Nel catalogo ufficiale della stessa, viene così commentata la “valenza estetica” delle opere (presenti nella Sala F: «Questa sala comprende il primo periodo organizzativo dei Fasci di Combattimento e va dalla fondazione dei Fasci stessi a tutto il primo semestre dell’anno 1919») del più rappresentativo artista del Secondo Futurismo, Enrico Prampolini: «Due grandi pannelli delle dimensioni di m. 5x6, del pittore Enrico Prampolini, campeggiano su due pareti a rievocare col loro tumulto cromatico i lineamenti di quell’epoca drammatica. Essi sono concepiti secondo quel “dinamismo spaziale” che caratterizza l’arte futurista. In un pannello è fissato il momento tragico e insieme carico di volontà patriottica travolgente della battaglia di Via Mercanti – e del conseguente incendio dell’*“Avanti!”* – vinta dai fascisti, arditi e futuristi, capitanati da Marinetti, Vecchi, Chiesa, Freddi, ecc. Nell’altro pannello: “Arditismo e futurismo” è resa l’atmosfera eroica e l’espressione di fede italiana del giorno in cui a Milano, nella Casa Rossa di Marinetti, fu fondata la prima associazione degli Arditi. Questi pannelli di Prampolini, pur illustrando due fatti storici, nulla hanno di aneddotico. Non vi è cioè “il fatto” rappresentato pittoricamente, ma vi è l’atmosfera plastica di quei momenti, il dramma di idee e di entusiasmi descritti nell’arabesco delle forme e dei colori. La maschia figura degli arditi, la compenetrazione dei piani, il rapporto di lontano-vicino degli avvenimenti, concorrono a creare un ambiente quasi leggendario. Prampolini ha saputo rendere la “poesia”, la grandezza ormai storica di quei due fatti, che perdono ogni carattere aneddotico per diventare rappresentativi dello stato d’animo diciannovista».

Si perdoni la “lunghissima citazione”. Una domanda è d’obbligo: i due pannelli di Prampolini (uno dei più poliedrici ed estrosi artisti della prima metà del Novecento) sono inseribili all’interno della “poetica avanguardista” europea (Espressionismo, Costruttivismo, Dadaismo, Surrealismo) o fanno piuttosto parte, storicamente, di

una ben camuffata oleografica illustrazione propagandistica al servizio del Regime, alla stregua dello zdanovismo staliniano, del “degenerazionismo” propugnato da Adolf Zeigler, o tanto per essere in tema, del più ortodosso Novecento?

La nostra retorica domanda fa a cazzotti (tipica espressione marinettiana), con quanto ha scritto in merito uno dei più seri studiosi del Futurismo nel commentare la descrizione del volto del Duce nell’agiografico ritratto letterario di Marinetti rammentato più sopra: «A questo tipo d’iconografia [la perfetta assonanza tra le adulatorie parole spese da Marinetti e alcuni ritratti del dittatore effettuati da Prampolini, Thayath, Dottori, ecc., n.d.a.], che non è dell’ordine illustrativo populista di tanta arte di propaganda (da quella nazista a quella fascista esaltata nel Premio Cremona, al realismo socialista sovietico o a quello cinese colto), e che risponde invece piuttosto a una schematizzazione di stilemi retorici tuttavia modernistici, Marinetti [...] ricorda proprio il famoso ritratto mussoliniano di Thayath», (Crispoliti). Può la sola forma di una non-opera di propaganda, ancorché modernizzata, abolire gli elasticizzati confini etici, oltre che estetici, di una spregevole cortigianeria?

Sappiamo bene che Marinetti si oppose nel dicembre del ‘38, insieme a Somenzi, all’attacco sferrato dall’estrema destra fascista contro l’“arte moderna ebraico-bolscevica”. Se l’oscurantista mostra sull’“arte degenerata” allestita a Monaco dai nazisti l’anno precedente (seguita dai due autodafé di Berlino nel 1939 e di Parigi del 1943) non fu replicata in Italia grazie anche alla presa di posizione del fondatore del Futurismo, ciò non assolve altre sue gravissime responsabilità come uomo, geniale quanto si voglia, ma del tutto incapace d’interpretare l’effettiva direzione vettoriale della storia del proprio tempo: basti pensare, nella fase finale della sua vita, alla partenza (come volontario) per il fronte russo nella guerra di aggressione nazifascista ed al successivo coinvolgimento personale nella tragedia repubblicana. Né può essere sottaciuta una certa filiazione tra la tecnica comunicativa propria delle avanguardie (la redazione di Manifesti) e il *Manifesto del Razzismo italiano* (datato 15 luglio 1938, propedeutico alla successiva emanazione delle leggi razziali) elaborato (si fa per dire) da dieci scienziati, con l’avallo di 329 firmatari: fa ancora un certo ribrezzo leggere, tra gli altri, i nomi di Julius Evola, Giovanni Papini e Ardengo Soffici.

Un’altra domanda è perciò d’obbligo: quante opere dei futuristi (quadri, sculture, grafiche, manifesti, parole e tavole in libertà, riviste, aeropoesie – come il *Quarto d’ora di poesia della X Mas* – scritta da Marinetti in punto di morte, il 1 dicembre del 1944; se ne andrà il giorno successivo – costituiscono parte integrante di quel “fascismo regime” *ab ovo*, reinterpretato, prevalentemente nella sua fase “diciannovista” – e lo si è già annotato – come “fascismo movimento”, e perciò intrinsecamente rivoluzionario?

Ci auguriamo che a questi interrogativi sia data una qualche risposta nelle mostre, dibattiti, convegni dedicati nel prossimo anno al Centenario del Futurismo.

Anche il Situazionismo ha “sofferto”, soprattutto nella sua fase iniziale, del complesso di Edipo. Nato dalla costola sinistra del Lettrismo fondato a Parigi dal rumeno Isidore Isou sul finire degli anni Quaranta, l’Internazionale Lettrista prima e l’Internazionale Situazionista poi, pur dovendo poco al Dadaismo e qualcosa di più al Surrealismo (niente al Futurismo, anzi!), ha scagliato con crescente violenza i suoi strali antagonisti, non già ad cultura passatista germinata dalla crescente modernizzazione della società, ma a un’Avanguardia morente che al di là di pseudo rivoluzionamenti formali (esemplificabili nel cosiddetto “darwinismo linguistico”) non era minimamente riuscita a scalfire, incidere, sulla crescente stratificazione-accumulazione del potere

neo-capitalistico (sia in società democratiche che dittatoriali) riplasmato, già in quella fase storica, dalla manipolazione del consenso popolare attuato con i mass-media (Mussolini e Hitler, penso, Mao poi, dovevano pur aver insegnato qualcosa!).

Ed è stata la profetica intuizione debordiana sugli effetti controrivoluzionari dell'anestetizzante *Società dello Spettacolo*, a consentirci di capire ancor oggi, circa quarant'anni dopo la sua formulazione (articolata nelle 221 tesi, rivisitate nel 1984 con i *Commentari sulla società dello spettacolo*), come esista un indissolubile legame tra conquista e successivo consolidamento del potere per il tramite, il *medium* possiamo dire, d'una "società dello spettacolo" (ai tempi di Debord) e "iperspettacolarizzata" (ai nostri, come stanno ampiamente dimostrando i tre colpi di Stato mediatico – la cui dinamica è del tutto diversa da quelli tradizionali – sino a qui portati a buon fine in Italia nell'ultimo quindicennio da Silvio Berlusconi, perfetta reincarnazione di un "Re Mid(i)a" capace di trasformare in tintinnanti, aurei voti populistici qualsiasi tipo di spazzatura, non solo mediatica e mediale, ma anche maleolente come sta avvenendo per la "monnezza napoletana").

Omettendo qualsiasi commento alla *Società dello spettacolo*, ci limitiamo a citare qualche passo delle tesi: «1. Lo spettacolo non è un insieme di immagini, ma un rapporto sociale fra individui, mediato dalle immagini; 9. Nel mondo *realmente rovesciato*, il vero è un momento del falso; 21. Lo spettacolo è il cattivo sogno della società moderna incatenata, che non esprime in definitiva se non il suo desiderio di dormire. Lo spettacolo è il guardiano di questo sonno; 34. Lo spettacolo è il capitale a un tal grado di accumulazione da divenire immagine; 124. La teoria rivoluzionaria è ora nemica di ogni ideologia rivoluzionaria, e sa di esserlo. 158. Lo spettacolo, come organizzazione sociale presente della paralisi della storia e della memoria, dell'abbandono della storia eretto sulla memoria, è la *falsa coscienza del tempo*; 191. Il dadaismo e il surrealismo sono le due correnti che hanno segnato la fine dell'arte moderna. [...] Il dadaismo voleva *sopprimere l'arte senza realizzarla*; e il surrealismo voleva *realizzare l'arte senza sopprimerla*. La posizione critica elaborata in seguito dai *situazionisti* ha mostrato che la soppressione e la realizzazione dell'arte sono gli aspetti inseparabili di un unico *superamento dell'arte*».

I situazionisti, a proposito del *Superamento dell'arte* erano già andati al di là – con le cosiddette "Tesi di Amburgo" del 1961 – formulate oralmente dai tre principali teorici dell'elaborazione critica situazionista (Debord, Vaneigem e Kotányi) – con il conio di una nuova parola d'ordine mantenuta segreta fino al 1989: «L' I. S. deve, ora, realizzare la filosofia». Come ha svelato in quell'anno Debord, le "Tesi di Amburgo" hanno avuto una considerevole importanza all'interno del Movimento, in quanto al contrario di ciò che avevano fatto fino ad allora tutte le avanguardie (situazionisti compresi) nel motivare poeticamente la loro pratica creativa (e qui si ripropone il confronto tra la "manifesteide" dei futuristi e l'appartata, a tratti aristocratica prassi creativa dei situazionisti), si passava dalla strenua ricerca di un «terreno artistico veramente nuovo» alla "messa in situazione" delle basi rivoluzionarie che di lì a qualche anno avrebbero portato all'esplosione-implosione del Maggio '68.

Non è questa la sede per ripercorrere le principali tappe del tragitto marxiano-illuministico dei situazionisti, in cui l'iniziale convivenza tra la dimensione estetica e quella politica, aveva consentito fino all'immediato inizio degli anni Sessanta la sopravvivenza di una pratica sperimentale ruotante attorno alle parole chiave dell'*Urbanismo Unitario* (da intendere come critica all'urbanistica ed all'architettura di matrice funzionalista alla Le Corbusier) e del *détournement* (spiazzamento, ottenuto mediante l'attivazione della "poetica lauréatmontiana" del plagio, rovesciato però semanticamente di segno).

Le espulsioni o le forzate dimissioni dei principali protagonisti dell'ala artistica del movimento (Constant, Jorn, Pinot-Gallizio, Gruppo tedesco SPUR, ecc.) e il passaggio del testimone all'ala teorico-rivoluzionaria capeggiata da Debord (rinforzata con l'apporto dei vari Vaneigem, Kotányi, Vienét), se da un lato attenuarono la principale contraddizione di fondo del Situazionismo circa la praticabilità di un' "arte situazionista" finalizzata alla "costruzione di situazioni superiori" – per di più ludiche e appassionanti – impedirono di fatto, a livello estetico, la concreta sperimentazione (è il caso di dirlo) di un vissuto "altro" all'interno di una società neo-capitalistica non emendabile in senso riformistico (o post-marxista-surrealista che dir si voglia).

Guy Debord, nell'ultimo numero di *internationale situationniste* (settembre 1969, quasi un anno e mezzo dopo il Maggio del '68), titolava il suo scritto di critica all'abortita rivoluzione sessantottina *L'inizio di un'epoca* («sopraggiunse il movimento delle occupazioni, il più grande movimento rivoluzionario che la Francia abbia conosciuto dopo la Comune di Parigi»), rivendicando inoltre alla coerenza dell'elaborazione teorica situazionista il merito di «riconoscere e designare i nuovi punti di applicazione della rivolta nella società moderna. [...] Se molti hanno fatto ciò che noi abbiamo scritto, è perché noi avevamo scritto essenzialmente il negativo che era stato vissuto da altri prima di noi, e anche da noi stessi»; eseguendo, infine, un ultimo canto del cigno per enunciare la buona consistenza del lascito testamentario situazionista: «Noi siamo ormai sicuri di un esito soddisfacente delle nostre attività: l' I. S. sarà superata». Con questa sibillina frase di chiusura al testo in questione, Debord, forse, vaticinava l'ineluttabilità della riaccensione, su scala planetaria, di un processo rivoluzionario.

Solo tre anni dopo, le 61 *Tesi sull'internazionale situazionista e il suo tempo*, a firma di Debord e Gianfranco Sanguinetti, sanciranno la fine del più rivoluzionario Movimento d'avanguardia del Novecento («L'Internazionale situazionista si è imposta in un momento della storia universale come il pensiero dello *spionamento di un mondo*; spionamento che adesso è cominciato sotto i nostri occhi», tesi n. 1).

Ci son voluti più di tre decenni per prendere atto dell'irreversibilità di quello spionamento. La recentissima crisi sistemica (e non riduttivamente ciclica) neo-capitalistica esplosa contestualmente in tutto il "mondo della produzione globalizzata mercantile-spettacolare" (per dirla alla Debord) con il letale virus delle bolle speculative finanziarie, sta restituendo un profumato fiato e una limpida voce all'utopia rivoluzionaria situazionista.

Anche quest'ultima constatazione ci ha obbligato a riesaminare in modo autocritico, sotto una diversa luce storiografica, l'"avventura avanguardista del Secondo Futurismo", qui velocemente ripercorsa senza prendere la facile scorciatoia della "critica d'arte neutrale", così cara alla quasi totalità degli addetti, se non altro per far venire meglio in superficie i troppi, taciuti limiti di un A.I.F.S.F. (Ardito Il Futurismo Squadristico Fascistizzato, 1919-1944) dalla sempre più traballante futuribilità (*e perciò passatista*) e di un Situazionismo rinato – complice una vendicatrice Nemesis – dalle sue ceneri, come araba fenice.

### *La scena del corpo dissolto*

**Luigi Fabio MASTROPIETRO**

Il corpo contemporaneo è un nomade in fuga da sé stesso, è un corpo disseminato senza centro, è il corpo del mutante tecnologico che si tende e si dilata fino al collasso dell'identità.

Con l'avvento dei non-luoghi della surmodernità di cui parla