Ministero dell'Istruzione e della Ricerca

Alta Formazione Artistica Musicale e Coreutica

ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI VENEZIA

CORSO DI DIPLOMA DI PRIMO LIVELLO IN ARTI VISIVE

E DISCIPLINE DELLO SPETTACOLO

INDIRIZZO IN SCULTURA

TESI DI DIPLOMA ACCADEMICO IN SCULTURA

CATTEDRA DEL PROF.

Prof. Roberto Pozzobon

La sola igiene del mondo

RELATORE

Prof. Danilo Ciaramaglia

CANDIDATO

Erika Volpicelli

Matricola 7385/T

ANNO ACCADEMICO 2016-2017

INDICE

Introduzione.....Pag. 10

Capitolo I: il La Seconda Rivoluzione Industriale.....Pag. 12

1. Le fondamenta della globalizzazione.....Pag. 13

2. La scoperta dell'inconscio.....Pag. 17

3. L'embrione spirituale.....Pag. 21

Capitolo II: L'esperienza durante l'epoca fascista.....Pag. 26

1. Maria Montessori e Filippo Tommaso Marinetti a confronto.....Pag.27

2. Il metodo Montessori.....Pag. 27

Capitolo III: L'industria culturale, il modello di produzione errato.....Pag 38

1. L'industria scolastica.....Pag. 39

2. Le teorie di T. Adorno e W. Benjamin.....Pag. 43

Capitolo IV: I pionieri dell'aura.....Pag. 47

1. La memoria e il senso di appartenenza

- Louise Bourgeois. .....Pag. 49

- Jan Svankmajer.....Pag. 53

- Anselm Kiefer.....Pag.57

- Maria Lai.....Pag. 61

2. Coltivatori di esperienza

- Bruno Munari.....Pag. 65

- Charles e Ray Eames.....Pag. 69

- Enzo Mari.....Pag. 73

- Palle Nielsen.....Pag. 77

Conclusioni..... Pag. 80

Carissima nipotina 27-2-2002
ti spedisco i pupazzetti come
tavevo promesso.
Tre li dovrai alla zia Mariarosa
cioè quelli che sono uguali,
il resto sono tue, spero che ti piacciano.
mi dispiace per quello che mi hai
raccontato nella telefonata
i signori che sono rimasti delusi,
secondo me, e al contrario di
quel che pensi tu, (cioè che sei siciliana)
siccome loro pensano che i siciliani
sono terroni, di te hanno visto
una ragazzina vivace cordiale
intelligente e simpatica, e allora
sono rimasti a bocca aperta,
tu te ne devi fregare, devi essere
sicura di te, orgogliosa,
questa prontezza di spirito
celai, continua la tua strada
per come sei naturale.

un giorno ne sarai orgogliosa
della tua personalità.

Salutami i tuoi
papà mamma Giovani Carla
a te un'affettuoso abbraccio

La nonna
Concettina

Salutami zio
Pippo e Mariarosa
Giovani Alberto Stefano
(arrivederci)

Buona Pasqua

Colpita da un mio racconto in una telefonata, mia nonna reputò giusto scrivermi alcune cose. Avevo solo nove anni, ma queste, come molte altre sue parole, restarono indelebili nella mia mente tanto che ancora oggi mi ritrovo qui a parlarne.

Introduzione

Di fronte alla più totale libertà di esprimermi non sempre ho reagito in modo sereno, perdendomi più volte e inciampando ripetutamente. Spesso ho avuto la sensazione di saltare, come si suol dire, “di palo in frasca”, senza alcun collegamento tra una cosa e l’altra. Nonostante la voglia di fare, non riuscivo a completare le cose, lasciandomi cogliere dalla frustrazione, abbandonando tutto al primo ostacolo. Pian piano, ricostruendo il puzzle ho compreso che il valore non risiedeva nell’oggetto completo, ma nel processo che pedestremente intraprendevo ogni volta nel tentativo di arrivarci.

Fin dalla tenera età mi aggiravo per la falegnameria di mio padre e la sartoria di mia madre, fu allora che rubai, in modo ancora passivo, la voglia di esprimermi attraverso la manualità, covando l’amore per quell’eseguire attento, la passione per i materiali di vario genere, osservando e conservando dentro qualcosa che pian piano sto riesumando da me come una preziosa reliquia. L’infanzia è il periodo in cui l’attività psichica è più attiva che mai ed è in questo primo stadio della vita che si sviluppano le capacità affettive, cognitive ed i modelli di comportamento necessari all’inserimento di un essere nella società. Nella lettera che precede questo testo, a distanza di anni, nelle parole di mia nonna ritrovo un messaggio che più che mai al giorno d’oggi penso debba essere diffuso ai giovani: non lasciatevi coinvolgere dai pregiudizi, non rinnegate mai le vostre origini ma esploratele, non omologatevi per adattarvi, ma date fiato alla vostra splendida, perché unica, singolare personalità. Ultima di tre figli e la più piccola tra dozzine di nipoti, crescendo in mezzo agli adulti ho convissuto tutta la vita con il desiderio di diventare grande. Ora ritrovo in ogni mia azione e pensiero la voglia di recuperare quella spontaneità che avevo nel conoscere e realizzare, che a un certo punto ci viene imposto di perdere.

«Ho bisogno delle mie memorie. Sono i miei documenti. Li sorveglio con cura. Sono la mia intimità e ne sono immensamente gelosa»[1]

Louise Bourgeois

1 Jan Garden Castro, intervista con Louise Bourgeois per la mostra Blue Days and Pink Days (Milano, Fondazione Prada 1997)



CAPITOLO I:

La Seconda Rivoluzione Industriale

1. Le fondamenta della globalizzazione

Alla fine del 1800 vennero poste le fondamenta di quella che oggi chiamiamo globalizzazione.L'incremento notevole delle capacità produttive dei paesi potenti, trasformò a macchia d'olio il loro sistema produttivo, economico e quindi anche sociale: era la Seconda Rivoluzione Industriale, che avrebbe segnato per sempre il passaggio da un sistema agricolo e artigianale ad uno commerciale ed industriale. La rivoluzione, non solo trasformò la geografia fisica delle zone comprese, ma anche il modo in cui l'uomo percepiva lo spazio e il tempo: la storia, da questo momento in poi, avrebbe subito una drastica accelerazione.

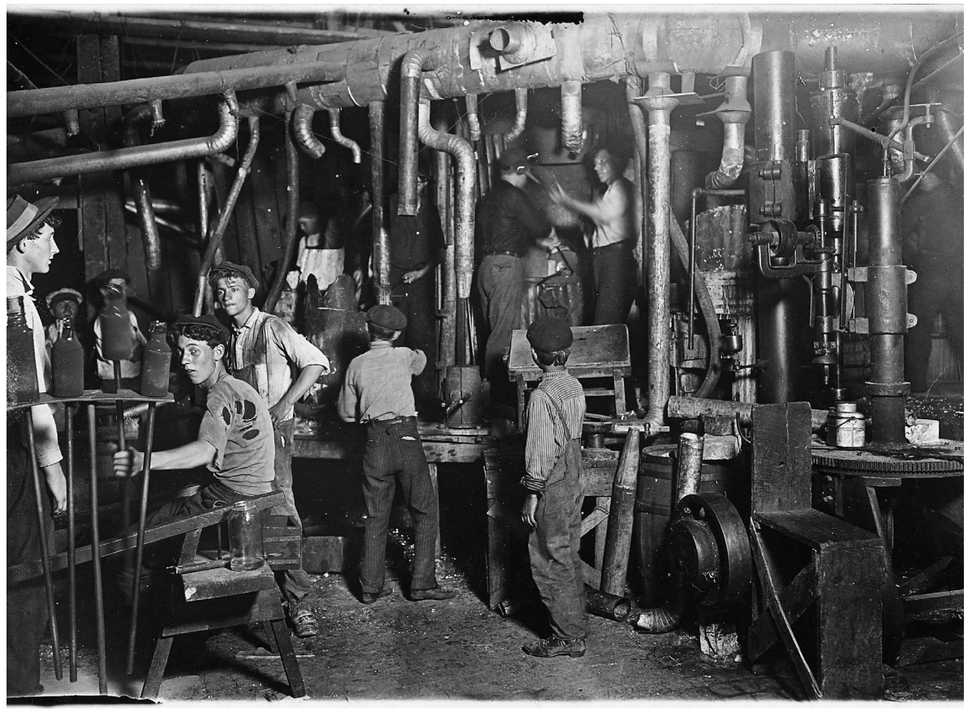
Nacque il fenomeno sociale delle grandi trasmigrazioni continentali, in cui masse di popolazione europea abbandonarono le campagne, attirate dalle migliori condizioni economiche dei paesi in fase di sviluppo. Questo fenomeno comportò dolorosi sacrifici culturali, ma allo stesso tempo portò un gran numero di persone, fino ad allora isolate, a contribuire alla nascita delle prime società multietniche. Le comunicazioni si intensificarono grazie al telefono, che per la prima volta permise di intrattenere comunicazioni intercontinentali. L'interdipendenza dei vari stati del pianeta venne così gradualmente rafforzata, facendo credere l'uomo nella possibilità di realizzare una nuova società cosmopolita. Questa idea, purtroppo, avrebbe presto lasciato spazio ad uno spietato scontro tra nazionalismi.

La corrente alternata permise il trasporto dell'energia elettrica per lunghe distanze, agevolandone la diffusione per uso civile. Le fabbriche e i capitali iniziarono a concentrarsi nelle mani di poche grandi società, a danno delle piccole aziende, dando origine ai primi monopoli. Anche la produzione agricola venne meccanizzata ed i paesi, che fino ad allora avevano basato la loro economia sull'agricoltura, divennero potenze industriali. Masse di popolazione, tra cui le donne e i bambini, furono obbligate a spostarsi dalle campagne nelle città per trovare occupazione, ritrovandosi a vivere e lavorare in condizioni fatiscenti all'interno di enormi centri industriali, con orari gravosi e per salari molto svcarsi. Intorno alle fabbriche la popolazione aumentò rapidamente senza un adeguato sviluppo



1.Alfred Stieglitz, *The Steerage*, 1907

urbanistico, generando centri malsani in cui l'igiene era sconosciuta e la sovrappopolazione favoriva il proliferare di criminalità e malattie. Così la povertà cominciò ad essere associata al livello div industrializzazione e alla relativa ricchezza della nazione.Fu di conseguenza a questi fatti che le grandi potenze investirono grossi capitali sulle riforme urbanistica, con lo scopo di rendere il proletariato più sano, incrementandone la produttività ed evitando malattie biologiche e sociali che sarebbero potute sfociare in una rivoluzione. Grazie alle scoperte nel campo chimico, scientifico ed igienico-sanitario venne abbattuto l'alto tasso di mortalità infantile, favorendo l'innalzamento dell'età media e delle aspettative di vita. Gli operai, per rivendicare i loro diritti, si trovarono ad interloquire con entità anonime e non facilmente identificabili, rappresentate dai consigli di amministrazione.



1.2 Lewis Hein, *Worker,* 1010, MoMa collection

Questo comportò la necessità della costituzione di un organismo internazionale dei movimenti operai per una comune difesa. Nel 1864 nacque a Londra, su iniziativa di Karl Marx, la prima associazione internazionale dei lavoratori, nella quale confluirono varie componenti del movimento operaio, degli impiegati di fabbrica. Marx insistette su alcuni punti irrinunciabili quali: l'auto emancipazione dei lavoratori, il coordinamento internazionale degli operai, la conquista del potere politico ad opera dei proletari.

Ma questi cambiamenti, che continuarono a ridefinire l'uomo, ci migliorarono effettivamente o sono stati soltanto un fenomeno che ci ha fatto progredire meno di quanto pensiamo? Su questo quesito, il regista praghese Jan Svankmajer ha posto spesso l'attenzione durante la sua carriera, in particolare in uno dei suoi più famosi cortometraggi: "*Moznosti dialogu*" (1983), che molto bene illustra le dinamiche e le conseguenze di questo fenomeno.



1.3 Jan Svankmajer, fotogramma tratto da *Dimension of dialogue*, 1983

2. La scoperta dell'inconscio

A rivoluzionare totalmente il modo di vedere, comprendere e capire l'essere umano, furono le scoperte relative all'inconscio. Fino alla prima metà dell'800 l'isteria fu considerata un disturbo femminile dovuto agli spostamenti compiuti dall'utero. Fu solo nel corso del secolo che la teoria uterina venne abbandonata, lasciando spazio ad un'indagine di carattere neurologico. L'illustre neuropsichiatra Jean-Martin Charcot (1825-1893), fu il primo a riconoscere l'isteria come un fenomeno psichico, dando il via alle sperimentazioni che avrebbero spalancato la strada agli studi di Sigmund Freud. La concezione del corpo come macchina, le cui disfunzioni siano dovute unicamente a lesioni di natura organica, venne superata appurando che i sintomi isterici si manifestavano anche in soggetti di sesso maschile. Si cominciò a pensare all'isteria come ad una "nevrosi", ovvero una malattia del sistema nervoso non dovuta ad un danno anatomico caratteristico. Nonostante Charcot avesse intuito l'esistenza di una dimensione inconscia che influenzasse questa patologia, il merito della scoperta spettò a Freud, il quale nel frattempo avanzava i primi passi verso la scoperta dell'inconscio. Era necessario infrangere le regole imposte da uno sguardo conformato ai canoni dell'epoca, per poter concepire una nuova e profonda conoscenza dell'immagine del corpo isterico. Fu Freud a infrangere questo limite durante la crisi isterica di una paziente, riconoscendo una configurazione esteriore di una fantasia inconscia. Fu in grado di vedere "oltre", là dove Charcot avrebbe visto solo movimenti illogici e atti inconsulti:

> *"La reazione dell'isterico è solo apparentemente esagerata, può sembrare tale solo perché ci è nota unicamente una piccola parte dei motivi a cui è dovuta […]. Non è l'ultima offesa, in sé minima, quella che ha provocato il pianto spasmodico, la crisi di disperazione, il tentativo di suicidio, infirmando così il tipo di proporzionalità tra causa ed effetto; questa piccola offesa attuale ha invece destato e attivato il ricordo di un'offesa grave, mai sanata, subita durante l'infanzia"* [1]

1 S. Freud, Etiologia dell'isteria (1896), in Opere di Sigmund Freud, cit., vol. 2, 1892-1899

Freud aprì le porte a teorie fino ad allora impensabili, alle quali ebbe accesso attraverso la tecnica sperimentale della psicoanalisi. Questa, si restrinse suo malgrado al solo campo patologico, non risolvendo nulla riguardo la vita pratica. Per questo, la società eresse dinnanzi alle sue teorie un muro, condiviso anche dall'artista Louise Bourgeois, la quale si dedicò in modo catartico e introspettivo a queste tematiche in tutta la sua produzione. Così ella scrisse nel componimento che intitolò Freud's Toys (1962):

> *"La verità è che Freud non ha fatto niente per gli artisti, per il problema dell'artista, il tormento dell'artista – essere un'artista implica della sofferenza. È per questo che gli artisti ripetono se stessi – perché non hanno accesso a una cura".* [2]



1.4 Louise Bourgeois, *Arc of Hysterya*, 1993, bronzo

2 Louise Bourgeois, Freud's Toys, 1962

Nonostante le pratiche mediche non furono soddisfacenti, non possiamo negare che senza le teorie freudiane sarebbe stato impossibile illustrare il contributo che la psicoanalisi diede allo studio dei problemi umani. Grazie alla teorizzazione del "bambino psichico", ad esempio, l'infanzia venne rivalutata a risorsa da salvaguardare, potendo essa determinare un reale progresso degli uomini e l'inizio di una nuova civilizzazione.

Nonostante queste scoperte, trascorse molto tempo prima che la condizioni del bambino diventassero tollerabili. Nonostante l'impegno degli esponenti di questa lotta, lunga ormai più di un secolo, molti sono tutt'oggi i paesi nei quali non vengono rispettati i principali fondamentali sui quali dovrebbe fondarsi un'infanzia degna di essere definita tale:

Principi fondamentali dei diritti dell'infanzia

1) Non discriminazione (art. 2): i diritti sanciti dalla Convenzione devono essere garantiti a tutti i minori, senza distinzione di razza, sesso, lingua, religione, opinione del bambino/adolescente o dei genitori.

2) Superiore interesse (art. 3): in ogni legge, provvedimento, iniziativa pubblica o privata e in ogni situazione problematica, l'interesse del bambino/adolescente deve avere la priorità.

2) Diritto alla vita, alla sopravvivenza e allo sviluppo del bambino (art. 6): gli Stati decono impegnare il massimo delle risorse disponibili per tutelare la vita e il sano sviluppo dei bambini, anche tramite la cooperazione tra Stati.[3]

4) Ascolto delle opinioni del minore (art. 12): prevede il diritto dei bambini a essere ascoltati in tutti i processi decisionali che li riguardano, e il corrispondente dovere, per gli adulti, di tenerne in adeguata considerazione le opinioni.

3 Convenzione ONU sui *Diritti dell'infanzia*, approvata dall'Assemblea Generale delle Nazioni Unite il 20 novembre 1989



1.5 Lewis Hine, *Breaker boys at a coal mine in South Pittston,* 1911

3. L'embrione spirituale

Il termine infanzia, deriva dal latino infans che significa muto. Così era considerato ogni piccolo in fasce: muto in tutti i sensi, inanimato. In passato, infatti, questo termine si riferiva al periodo tra la nascita e la comparsa del linguaggio; successivamente il significato si estese fino ai primi segni della pubertà. L'impressionante cecità che l'adulto aveva avuto nei riguardi dei propri figli era legata a profonde radici generazionali. Il progresso raggiunto fu dovuto non solo all'evoluzione delle condizioni di vita, ma anche ad un risveglio di coscienza collettivo. Questo portò le società evolute ad attivarsi su questo tema, per costruire un ambiente sociale a misura di bambino; da qui la definizione del '900 come "Secolo dell'infanzia": parchi, terreni di gioco, libri e giornali, mobili in proporzioni adatte, tentando con questi di trasmettere la nozione di disciplina sociale, e di dignità individuale che da essa deriva.

Fin da quando veniamo alla luce, e anche durante gli ultimi mesi di gestazione, gli input esterni vengono assorbiti dai nostri sensi, per essere poi trasmettessi al cervello, immagazzinati ed organizzati, attraverso la sensibilità e l'intelligenza in crescita, in degli archivi della nostra coscienza, dove le informazioni saranno pronte all'uso quando in ogni specifica situazione ci sarà richiesto di utilizzarle. L'essere che nasce è come una cellula germinativa: l'embrione, attraverso una proprietà singolarissima, si suddivide rapidamente seguendo un disegno prestabilito, di cui non esiste traccia materiale al proprio interno. Nascosto dalla natura, che lo avvolge di veli e di involucri impenetrabili, formerà un essere complesso fatto di organi e tessuti, che potrà essere ammirato solo dopo la nascita. L'essere che nasce è, come lo definì Maria Montessori, "embrione spirituale": come quello fisico, esso per la delicatezza tipica di una creazione dal nulla, ha bisogno di un ambiente analogo agli involucri e ai veli che la natura ha posto intorno all'embrione fisico per proteggerlo. Le cosiddette direttive psichiche latenti, deposte al nostro interno, ci metteranno in rapporto con l'ambiente esemplificando questo processo di natura prettamente fisiologica. A differenza di quelle animali, queste direttive psichiche non si manifesteranno subito, in quanto l' uomo ha una libertà d'azione che richiede un'elaborazione speciale, lasciata allo svolgimento di ogni individuo,



1.6 Copertina della rivista *"Life"*, foto realizzata con l'utilizzo di una sonda dal medico e fotografo da Lennart Nilsson, 1965

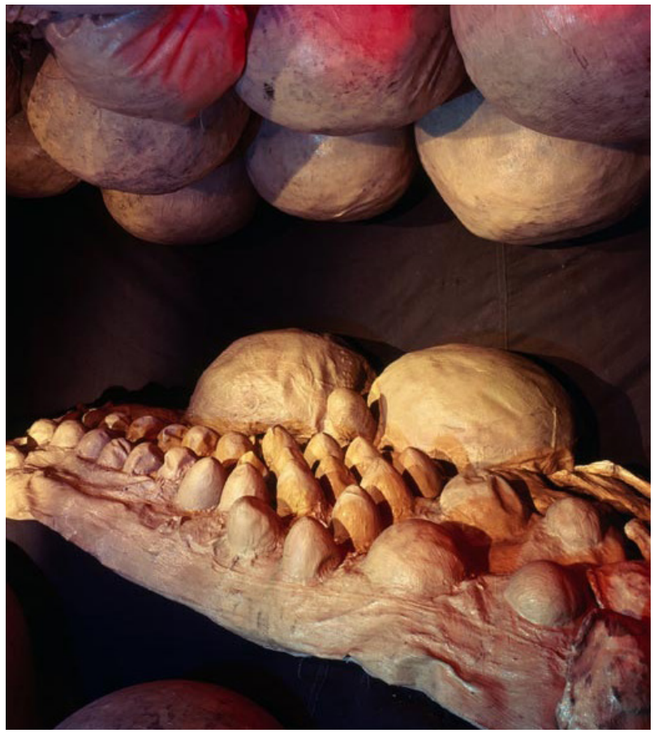
e come tale imprevedibile. Possiamo usare un paragone tra gli oggetti prodotti in serie e quelli realizzati a mano: i primi, tutti uguali tra loro, vengono prodotti in fretta con uno stampo o una macchina; i secondi, portano l'impronta dell'autore e perciò ognuno è differente dall'altro. Dal punto di vista psichico, l'animale è dunque più simile ad un oggetto fabbricato in serie, mentre l'uomo è come un oggetto lavorato a mano; questa è la diversità che fa di ogni esistenza una singolare opera d'arte.



1.7 Eva Švankmajerová (coniuge di Jan Svankmajer), *Birth for a Web*, 1970, ceramica

In relazione alle suddette direttive, vi è il concetto di periodi sensitivi, inizialmente analizzati negli animali. Questi caratterizzano gli esseri in via di evoluzione, sono passeggeri e svaniscono una volta che un loro determinato carattere si è completamente sviluppato. Fu osservando i bambini che Maria Montessori li ritrovò nel loro agire, identificandoli come pilastri sui quali fondò il suo metodo educativo. È importante, sulla base di queste scoperte, riconoscere lo sforzo immane a cui l'infante è sottoposto: esso può essere considerato come l'unico e solo padre dell'uomo, poiché come frutto di questo periodo genera la sua singolare personalità. Dunque, la crescita non è una qualcosa di vago, ma un lavorio guidato minuziosamente da istinti periodici e passeggeri, che ci spingono ad un'attività determinata.

Studiare l'uomo fin dalle origini significa decifrare, nell'anima del bambino, il suo percorso attraverso i conflitti con l'ambiente circostante, per riceverne il segreto delle lotte attraverso le quali l'anima dell'uomo può risultare contorta. L'infanzia è la fucina delle predisposizioni, al pari delle malattie, ed è solo evitando i conflitti derivanti dai rapporti con l'adulto e l'ambiente sociale, che è possibile favorire il normale sviluppo della nostra coscienza. A questo ambiva Maria Montessori con l'elaborazione del suo metodo; l'aiuto può avvenire solo attraverso il risveglio dell'adulto, che dinnanzi al bambino agisce con errate attitudini. L'adulto ha sviluppato una forma di egocentrismo verso il bambino, considerando tutto ciò che lo riguarda come un riferimento a se stesso: egli vede il bambino e l'adolescente come esseri vuoti, bisognosi di essere riempiti. Convinto di aiutarli, con amore e sacrificio, l'adulto si affretta a correggerli ogni qual volta essi tendano ad allontanarsi dai quei caratteri considerati "giusti", rischiando di annientarne, in questo modo, la personalità.



1.8 Louise Bourgeois, *Destruction of the father*, 1974, gesso, lattice, legno e tessuto, Collezione The Easton Foundation



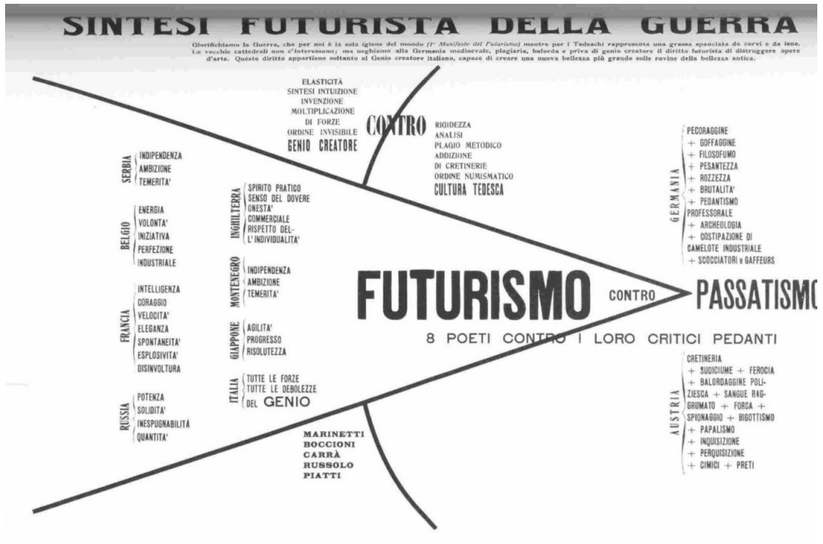
CAPITOLO II:

L'esperienza durante l'epoca fascista

2. Due personalità a confronto:
Maria Montessori e Filippo Tommaso Marinetti

Nel corso della sua carriera Maria Montessori non prese mai una precisa posizione politica, anche se i principi del suo operato possono lasciarcela intende. Nel 1914 si trasferì in Spagna, per evitare la prima guerra mondiale, facendo rientro in patria solo nel 1924. Al suo ritorno,accettò l'appoggio di Mussolini, in carica da pochi anni, che interessato a risolvere il problema dell'analfabetismo investì sulle Case del Bambino, a scopo anche di trarre profitto dai suoi successi internazionali. Il metodo divenne un ente morale, rinominato "Opera Nazionale Montessori", di cui lo stesso Mussolini fu presidente onorario. Nonostante ciò, il primo ministro provava astio nei confronti della Montessori, sentendo di non poter esercitare pieno potere sulle sue attività. Lo stesso anno, il direttore generale per il settore educativo, che inizialmente si dimostrò a favore del metodo, la accusò di plagio, mettendo in moto tutta una serie di critiche soprattutto a riguardo dell'impostazione scientifica che caratterizzava il metodo. Maria ignorò le critiche, ma da quel momento in poi i rapporti con il fascismo cominciarono a incrinarsi. Nel 1926 cominciò il primo corso di formazione che preparava gli insegnanti a seguire il suo metodo, ma le scuole non erano destinate ad operare ancora a lungo. Dopo la conferenza per il Disarmo di Ginevra (1932-1933), che ebbe una forte risonanza sulla pace internazionale, l'equivoco che rendeva i due opposti inconciliabili si chiarì. Adolf Hitler, che mirava a creare un Impero germanico in Europa attraverso l'uso della guerra, rigettò il tentativo della Società delle Nazioni di creare stabilità a livello internazionale, iniziando, invece, un vasto programma di ricostruzione militare, a cui Mussolini prese presto parte. Così, nel 1934 arrivò l'ordine di chiusura di tutte le scuole Montessori in Italia, come anche in Germania e Austria.Nel 1933 fu pubblicato il volume La pace e l'educazione, ma a causa degli ormai insanabili contrasti con il regime fascista, fu costretta ad abbandonare l'Italia l'anno seguente.

Ci fu qualcuno che invece morì ideologicamente ancora alleato con Mussolini, nonostante non fu mai intimamente fascista e non condivise affatto le scelte del regime: il poeta e padre del Futurismo, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). Egli nella guerra inizialmente ci aveva creduto, tanto da definirla "la sola igiene del mondo".



2.4 F. T. Marinetti, U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, Manifesto *Sintesi futurista della Guerra*, 1914

Produttore di modelli che lanciava attraverso i suoi manifesti, in una sorta di militarizzazione della parola, fece appello alla disattenzione di una società che prefigurava già potenzialmente di massa, per agganciarsi all'immaginario collettivo.

Fu ai tempi della I Guerra Mondiale che conobbe Mussolini e ne diventò amico, condividendo il comune desiderio di abbattere lo stato liberale. Per questo, nel 1919 fondòinsieme a lui i fasci di combattimento, il cui programma era in gran parte riassunto nel suo manifesto politico. Ma per prendere il potere, nel giro di un anno, Mussolini tradì la sua vocazione rivoluzionaria. Marinetti se ne distaccò, ma aderì di nuovo al fascismo nel 1924 quando Mussolini gli propose di entrare nella neonata Accademia d'Italia. Nonostante i compagni futuristi si fossero opposti, Marinetti accettò sperando di dare al movimento il giusto riconoscimento che per lui meritava. Così non fu, e negli anni successivi condivise sempre meno le scelte di Mussolini, battendosi pubblicamente contro le leggi razziali e l'alleanza con la Germania.

Apparentemente nulla accomuna due personaggi così diversi quali Maria Montessori e Marinetti. Ebbero invece, un'intuizione comune: la convinzione di

poter portare l'uomo a una rinascita attraverso l'esperienza e l'esercizio della sensorialità. Fu nel 1917, durante la guerra, nell'oscurità di una trincea di Gorizia, che enumerando e riconoscendo come in un esercizio tutti gli oggetti che si trovavano nella sua camera da letto, Marinetti sperimentò per la prima volta il Tattilismo. Su questo concetto egli scrisse, nel gennaio del 1921, il manifesto nel quale illustrava una disciplina attraverso cui educare e favorire la "(ri)scoperta dei sensi". Proponeva, infatti, attraverso tale disciplina di poter curare i sintomi post-traumatici del dopoguerra. L'uomo che aveva definito la guerra come "igiene", elogiandola, parve fare un passo indietro; tuttavia, non rinnegò mai apertamente il suo essere un convinto futurista, sebbene avesse dato al suo pensiero una nuova luce:

"La maggioranza più rozza e più elementare degli uomini è uscita dalla grande guerra coll'unica preoccupazione di conquistare un maggior benessere materiale. La minoranza composta di artisti e di pensatori, sensibili e raffinati, manifesta invece i sintomi di un male profondo e misterioso che è probabilmente una conseguenza del grande sforzo tragico che la guerra impose all'umanità. Questo male ha per sintomi una svogliatezza triste, una nevrastenia troppo femminile, un pessimismo senza speranza, una indecisione febbrile d'istinti smarriti e una mancanza assoluta di volontà. La maggioranza più rozza e più elementare degli uomini si slancia tumultuosamente alla conquista rivoluzionaria del paradiso comunista e dà l'assalto finale al problema della felicità, con la convinzione di risolverlo soddisfacendo tutti i bisogni e tutti gli appetiti materiali. La minoranza intellettuale disprezza ironicamente questo tentativo affannoso, e non gustando più le gioie antiche della Religione, dell'Arte e dell'Amore, che costituivano i suoi privilegi e i suoi rifugi, intenta un crudele processo alla Vita, di cui non sa più godere, e si abbandona ai pessimismi rari, alle inversioni sessuali e ai paradisi artificiali della cocaina, dell'oppio, dell'etere, ecc. Quella maggioranza e questa minoranza, denunciano il Progresso, la Civiltà, le Forze meccaniche della Velocità della Comodità dell'Igiene, il Futurismo, insomma, come responsabili delle loro sventure passate, presenti e future. Quasi tutti propongono un ritorno alla vita selvaggia, contemplativa, lenta, solitaria, lungi dalle città aborrite. Quanto a noi Futuristi, che affrontiamo coraggiosamente il dramma spasimoso del dopo-guerra, siamo favorevoli a tutti gli assalti rivoluzionari che la maggioranza tenterà. Ma alla minoranza degli artisti e dei pensatori, gridiamo a gran voce: - La Vita ha sempre ragione! I paradisi artificiali coi quali pretendete di assassinarla sono vani. Cessate di sognare un ritorno assurdo alla vita selvaggia. Guardatevi dal condannare le forze superiori della Società e le meraviglie della velocità. Guarite piuttosto la malattia del dopo-guerra, dando all'umanità nuove gioie nutrienti. Invece di distruggere le agglomerazioni umane, bisogna perfezionarle. Intensificate le comunicazioni e le fusioni degli esseri umani. Distruggete le distanze e le barriere che li separano nell'amore e nell'amicizia. Date la pienezza e la bellezza totale a queste due manifestazioni essenziali della vita: l'Amore e l'Amicizia." [1]

Come si può notare, Marietti proponeva di sottoporre il tatto ad una cura intensiva, attraverso la quale le forme di contatto tra esseri umani (urti, intrecci o sfregamenti) avrebbero avuto lo stesso valore degli sguardi e delle parole: conduttori del pensiero, avrebbero portato l'uomo ad una sincerità mai raggiunga. Creò a questo scopo le tavole tattili, disposte secondo combinazioni armoniche o antitetiche, attraverso le quali intraprendere il "viaggio tattile", singolarmente o in coppia. La sua concezione di tattilismo era quella di un'arte separata dalle arti plastiche, più adatta a giovani poeti, pianisti o dattilografi. La sua rivoluzione sarebbe stata quella di perfezionare indirettamente le comunicazioni spirituali fra gli esseri umani, attraverso l'epidermide. Creò le tavole tattili per le cosiddette improvvisazioni parolibere, e per la già consolidata e rivoluzionaria forma di poesia del movimento. Si apriva così un canale fondamentale che porterà ad alcune delle più interessanti esperienze pittoriche e polimateriche del Novecento.



2.5 F. T. Marinetti,Sudan-Parigi, tavola tattile, 1920

1 F.T. Marinetti, Manifesto *Il tattilismo*, 1921

1. Il metodo Montessori

Elenco[2]di ciò che il bambino ha approvato e rifiutato spontaneamente, stilato da Maria Montessori attraverso la sua osservazione durante il gioco libero:

1° lavoro individuale:
Ripetizione dell'esercizio
Libera scelta
Controllo dell'errore
Analisi dei movimenti
Esercizio di silenzio
Buone maniere nei contatti sociali
Ordine nell'ambiente
Pulizia accurata della persona
Educazione dei sensi
Scrittura isolata della lettura
Scrittura precedente la lettura
Lettura senza libri
Disciplina nella libera attività.

2° Abolizione dei premi e dei castighi:
Abolizione dei sillabari
Abolizione delle lezioni collettive
Abolizione dei programmi e di esami
Abolizione di giocattoli e golosità
Abolizione della cattedra della maestra insegnante

Maria Montessori (1860-1952) fu la prima donna a laurearsi in medicina in Italia. Con le sue scoperte divenne un medico pedagogista di fama internazionale, portando con sé una"ventata d'aria fresca" in un ambiente composto per troppo tempo da soli uomini. Come emerge dall'elenco di cui sopra, dato dall'osservazione dei bambini nell'atto di "giocare", ella riuscì ad elaborare il suo metodo basato sull'esperienza, noto per essere riuscito a far affiorare le particolaritàdi ognuno di noi sin dalla più tenera età.

[2] Montessori M., *Il segreto dell'infanzia* (1938), Garzanti Editore, 1999

I tre fattori su cui si basa il metodo sono: l'ambiente, il maestro, e il materiale. L'**ambiente** in cui viviamo, rispondente alle esigenze dell'adulto, diventa una risposta dinamica ai suoi disegni, ma tuttavia non risponde appieno alle esigenze di vita del bambino, presentandosi a lui come un cumulo di ostacoli; tra questi, l'infante sviluppa difese, adattamenti e resta vittima di suggestioni da parte dell'**adulto** stesso, verso il quale è estremamente sensibile. Dovrebbe essere l'adulto ad adattarsi al bambino e non viceversa, per non trovarsi a sostituirlo nelle attività attraverso le quali avviene la sua maturazione. Lo spazio, quindi, deve rendere il bambino indipendente, offrendogli i mezzi necessari a svolgere le attività quotidiane, ed evitando di intralciare il naturale disegno attraverso il quale egli si relaziona con l'ambiente esterno. La vera missione dell'educazione è quindi scoprire l'intimità del bambino e realizzarne la liberazione. Reso adatto l'ambiente, il maestro deve eliminare l'ostacolo che egli stesso rappresenta, rinunciando alla propria autorità, affinché sia il bambino a farsi attivo. L'educatore osserva ed è chiamato a intervenire esclusivamente per rimuovere gli ostacoli e per illustrare, attraverso spiegazioni semplici e brevi, i materiali senso-motori. Grazie ai cicli di didattica lunghi (di almeno 3 ore), metterà il bambino nelle condizioni di scegliere con quale materiale e per quanto tempo lavorare, inducendolo ad auto-correggersi. Non ci sarà bisogno di valutazioni, premi o punizioni, e così il bambino agirà animato dal semplice piacere di imparare e svolgere il proprio compito correttamente. Le classi devono essere divise per fasce d'età in base alle caratteristiche di sviluppo, aiutando a favorire la naturale tendenza alla socializzazione, alla cooperazione, all'apprendimento tra pari. Attraverso la valorizzazione dell'ambiente l' ordine e la disciplina si genereranno da sé, in quanto i bambini, alimentato il loro senso di appartenenza, si sentiranno chiamati a dare il proprio contributo. Fidandosi delle loro sensazioni, non ricercheranno continue approvazioni esterne, bensì svilupperanno liberamente la propria identità e il rispetto di quella altrui. Questo è il metodo vigente nelle "Case dei bambini" nate nel 1904, di cui lo stesso appellativo ricorda il concetto dell'ambiente familiare. Il metodo fu molto criticato e additato come utopia. Nonostante ciò, in tutto il mondo ebbe il gran successo esteso fino ad oggi.



2. Il materiale didattico di Maria Montessori



2.1 Esempio di classe in una “Casa dei bambini”, 1925



2.3 Campagna pubblicitaria *Lego*, 1973

«La voglia di creare è forte in tutti i bambini. Maschi e femmine. È l'immaginazione che conta, non l'abilità. Costruisci quello che ti viene in mente, nella maniera che desideri. Un letto o un camion. Una casa delle bambole o un'astronave. A molti bambini piacciono le case delle bambole: sono più umane delle astronavi. A molte bambine piacciono le astronavi: sono molto più emozionanti delle case delle bambole. La cosa più importante è mettere nelle loro mani il materiale giusto e lasciare che creino qualsiasi cosa preferiscano»[2]

2 Foglietto istruzioni lego, 1973



CAPITOLO III:
L'industria culturale
e il suo modello di produzione errato

1. L'industria scolastica

Al giorno d'oggi, a prescindere dal paese e dalla sua struttura istituzionale e tecnologica, il sistema scolastico è entrato in crisi. Un po' ovunque si sta tentando di riformarlo. Le cause generano continui dibattiti, tendenzialmente focalizzati sulle "pochezze", omettendo i reali problemi che rendono insufficiente questo sistema. Probabilmente mascherando non secondari interessi di parte, i protagonisti di questi dibattiti annaspano da una parte all'altra, con contingenze largamente irrilevanti. Ci si dimentica che la scuola è innanzitutto il luogo dell'apprendere, aspetto spesso degnato di poca attenzione. L'apprendere è la trasmissione di conoscenze già possedute, e presuppone quindi la comunicazione, fondamentale tanto quanto dato per scontato. Bisogna partire dal fatto che il solo modo di comunicare, biologicamente inscritto nel patrimonio genetico umano, è il parlare. Tutti, a partire dallo scrivere, dipendiamo sempre più da una qualche forma di tecnologia: il libro è solo un'estensione del linguaggio umano fatto di simboli, le parole, che stanno per qualche altra cosa. Leggere significa decodificare e ricostruire l'insieme di parole a seconda del modo in cui esse sono disposte.

Gli psicologi chiamano questo modo di apprendere **simbolico-ricostruttivo**, proprio per sottolinearne il meccanismo fondamentale di decodificare i simboli. e successivamente ricostruirne, nella mente, ciò a cui essi si riferiscono. Spesso, in questo processo è necessario richiamare conoscenze non presenti nel testo, ragionando; sono quindi indispensabili una costante attenzione e concentrazione e ciò che si legge, che a lungo andare può causare una sensazione di sforzo e fatica. Un altro modo di apprendere avviene attraverso la percezione e l'azione motoria sulla realtà: chiamato **percettivo-motorio**, dunque, il processo mediante il quale un oggetto o un evento vengono percepiti dai sensi che intervengo su di esso attraverso l'azione. È naturalmente accrescitivo: in base al risultato ottenuto nascono nuove azioni, e così via in un ciclo continuo. Come erroneamente si finisce per pensare, questo modo di apprendere non è confinato solo ai saperi pratici, anzi può essere definiamo anche come "conoscenza per esperienze", "lo sperimentare", o con termine più arcaico "esperire" (da cui, "esperto"). Sebbene l'apprendimento di questo

inconscio, non è necessaria la coscienza sia delle azioni sia di ciò che si osserva; ovvero è meno necessario collegare tra loro tutti i passaggi e/o conoscerne le motivazioni, in quanto la conoscenza emergerà gradualmente dalla ripetizione sempre più focalizzata dell'azione che si ripete, in una sorta di rituale simile a quello praticato dai bambini. L'attenzione che poniamo in questo processo è un partecipare interessato, che a differenza dell'altra modalità può risultarci più piacevole. Questi due tipi di apprendimento generano due modalità diverse di accedere e utilizzare le informazioni apprese: la conoscenza che deriva dall'apprendimento percettivomotorio tende ad essere interiorizzata, risulta perciò accessibile quando si presenta il contesto in cui deve essere utilizzata, anche se la sua manifestazione tende a essere fattuale e non verbale. Opposta si presenta quella simbolico-ricostruttiva, in quanto la conoscenza che ne deriva è sempre manifestabile verbalmente, e se non lo è, vuol dire che non si è correttamente formata o è stata dimenticata.

Il motivo per cui abbiamo due sistemi cosi diversi di apprende ha a che fare soprattutto con la nostra evoluzione biologica. Le differenti caratteristiche denunciano un'enorme differenza nel nostro grado di adattamento: il sistema percettivo-motorio è un sistema di conoscenza antichissimo, evolutosi attraverso svariate decine di milioni di anni, tanto è vero che ci accomuna con buona parte dei primati - sebbene il nostro sia decisamente più evoluto e potente. Il sistema simbolico-ricostruttivo, invece, è un portato del linguaggio, che ha prodotto un enorme sviluppo della capacità simbolica e rappresentativa. È un sistema molto recente, che ha avuto ben poco tempo per adattarsi biologicamente - basta fare caso al fatto che la comparsa del linguaggio risale all'homo sapiens, non più di centomila anni fa.

L'importanza dell'apprendimento percettivo-motorio è evidente non soltanto sul piano genetico (relativo all'evoluzione della specie), ma anche su quello ontogenetico, (relativo allo sviluppo dell'individuo). Tutto ciò che il bambino apprende dalla nascita fino ai due anni circa avviene attraverso questo processo, poiché non ha ancora sviluppato il linguaggio verbale. In quell'attività motoria e manipolativa costante, denuncia una colossale opera di apprendimento, passando da uno stato di totale scoordinamento e incapacità di agire, ad invece una visione del mondo organizzata, acquisita senza alcuno sforzo apparente e in modo decisamente più

rapido. Vero è che in alcuni casi a poter operare è solo il sistema percettivomotorio, ad esempio nelle conoscenze definite *interiorizzate* come le lingua, o viceversa quello simbolico-ricostruttivo, come nel caso delle conoscenze cosiddette *formalizzate*. Ma è vero anche che la maggior parte delle conoscenze che formano "l'ossatura" dei sistemi di istruzione - quali storia, biologia, geografia ecc. - sono accessibili a entrambi i modi di apprendimento.

Perché possano essere efficaci, entrambe hanno bisogno di specifiche condizioni: per il simbolico-ricostruttivo, è necessario avere la disponibilità di un testo nel quale sia contenuta la conoscenza da trasmettere; per l'apprendimento percettivo-motorio non c'è invece questa dipendenza tecnologica, la il bisogno di altre di condizioni attraverso le quali si possa fare esperienza di ciò che si deve apprendere. Alcuni ostacoli possono essere il costo, il rischio e i tempi molto lunghi. Per velocizzare l'apprendimento bisognerebbe usare le prove e gli errori già commessi, osservando qualcuno che sa già fare una determinata azione, imitandolo e facendosi orientare e correggere nel proprio operare.

Stiamo perdendo tante forme di sapere legate all'esperienza, soppiantandole con forme di sapere teoriche che resteranno inaccessibili a quei milioni di persone che non leggono.

> *La persona che parla, disperdendo per l'atmosfera dei suoni articolati non è sufficiente. Bisogna che la parola diventi permanente, si solidifichi sugli oggetti, si riproduca con le macchine, viaggi attraverso i mezzi di comunicazione, raccolga i pensieri di persone lontane, e possa quindi esternarsi in modo da fissare le idee nel susseguirsi delle generazioni. [...] Per questo è che, mancando del linguaggio scritto, un uomo rimane fuori della società.* [1]

Se tutto ciò è vero, viene da chiedersi perché l'intero sistema istituzionale di istruzione, dall'asilo all'università, sia quasi esclusivamente fondato sull'apprendimento simbolicoricostruttivo. Il motivo potrebbe essere ricercato in qualcosa comune a tutti gli stati in cui la scuola esiste, al di fuori delle credenze ideologico-religiose, del loro assetto politico istituzionale e delle loro organizzazioni economico-sociali, analizzando la scuola nella sua evoluzione storica.

[1] Maria Montessori, *Formazione dell'uomo: pregiudizi e nebule, analfabetismo mondiale,* Milano, Garzanti, 1950

È stato dimostrato che la capacità innata del pensiero divergente, cioè l'abilità di abbinare molteplici risposte ad una medesima domanda, nella maggior parte dei casi si deteriora con il raggiungimento dell'età scolastica. Questo perché il sistema scolastico vigente è ormai obsoleto, in quanto creato *ad hoc* per un'epoca differente: la cultura intellettuale dell'Illuminismo. In un'epoca in cui l'educazione pubblica non esisteva, la sua invenzione, aiutata dallo sviluppo tecnico della stampa meccanica, fu un'idea rivoluzionaria a cui la classe borghese si oppose, per via dell'idea piramidale della struttura sociale e delle capacità individuali che imperava a quel tempo. Questo sistema è stato plasmato sugli interessi dell'industrializzazione, nonché su un modello cognitivo per il quale l'intelligenza è basata sul ragionamento *deduttivo* e sulla conoscenza dei classici. Questo sistema reta tutt'ora alla base dell'istruzione pubblica. Gli studenti sono divisi in classi in base all'età anagrafica, perché è ancora diffusa l'idea che sia questa la cosa che più accomuna un individuo all'altro. Va da sé che vengano seguiti dagli studenti rigidi programmi, e che questi non valorizzino le capacità individuali del singolo; sembra piuttosto un modello di linea di produzione, che prevede una crescita standardizzata e conformata. Questo sistema favorisce prima di tutto la competitività, e con essa la crescita di una società egoista e materialista, e in secondo luogo spegne insieme al pensiero divergente un'altra caratteristica innata degli uomini: l'empatia, ovvero la capacità umana di mostrare solidarietà, che ci fa sentire il senso di appartenenza alla comunità. Al giorno d'oggi, il sistema d'istruzione ha subito ancora un'ulteriore "semplificazione", per sopperire alla mancanza di certezze data da un'economia in continuo cambiamento: la scuola delle "competenze" ha rimpiazzato quella dei "saperi", in quanto è necessario educare persone sempre più flessibili e facili all'adattamento in qualsiasi situazione.

In questo contesto, la tecnologia ha certamente "il merito" di aver rivoluzionato radicalmente la vita dell'uomo, non solo dal punto di vista del ritmo quotidiano, che si è fatto frenetico, ma anche per quanto riguarda il punto di vista percettivo e comunicativo. In quest'ultimo secolo la tecnologia ha continuato ad evolversi radicalmente, e naturalmente ci vorrà tempo affinché questi scatenino delle conseguenze visibili di questa nuova rivoluzione mondiale in corso.

2. L'esperienza è morta, le teorie di T. Adorno e W. Benjamin

Lo sviluppo dei mezzi di produzione, e la possibilità della diffusione di massa dei loro prodotti, sconvolsero radicalmente il modo di percepire dell'uomo, destando sin dal principio preoccupazioni riguardanti il ruolo dei neo nati media di fronte all'arte e alla cultura. In molti si interrogarono a questo proposito, lasciandoci in eredità teorie e pensieri che a distanza di un centinaio di anni possiamo definire ancora contemporanei.

Negli Stati Uniti, il filosofo *Adorno* (1903-1969) e il collega Horkheimer (1895-1973), raccolsero i loro pensieri nel volume intitolato *Dialettica dell'Illuminismo* (1947). Entrambi restarono scettici nei confronti dello sviluppo dei media al quale stavano assistendo; la cultura stava subendo una democratizzazione, per la quale venne coniata l'espressione industria culturale, ancora oggi impiegata per riferirsi a una cultura standardizzata e commercializzata come un qualsiasi bene di consumo. Un'altra figura emblematica fu quella del tedesco *Walter Benjamin* (1892-1940), che in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), pose l'attenzione sul crescente bisogno di appropriarsi di riproduzioni visive e industriali da parte del pubblico della sua epoca. La televisione e le nuove tecnologie soddisfecero a pieno questi bisogni, dando agli spettatori l'illusione di vivere gli avvenimenti in diretta a discapito dell'esperienza vissuta, che tenderà sempre più ad impoverirsi, scadendo in una inesorabile *atrofia dell'esperienza*. Le riproduzioni industriali, infatti, sono sprovviste del valore culturale, da lui denominato *aura*, la quale è composta da un singolare intreccio di spazio e tempo, per cui può risiedere solo all'interno di in un oggetto o di un avvenimento realmente autentico.

Nonostante riconoscesse i lati negativi di questo fenomeno, Benjamin credette con ottimismo che l'accesso di un pubblico sempre più vasto ai media avrebbe potuto incrementare la capacità critica della popolazione nei confronti della cultura, modificando anche la percezione delle creazioni artistiche e delle loro finalità. Il prototipo che Benjamin aveva dell'arte doveva essere caratterizzato da un'estetica politicizzata, determinata cioè dalla connessione tra dimensioni *estetica* ed *etica*, proprietà determinante per concepire l'opera d'arte come pura esperienza autosufficiente e referenziale, ovverosia autonoma. Il concetto di *autonomia*



3.1 Alberto Manzi, presentatore del programma educativo *Non è mai troppo tardi*, 1960

estetica scaturì dal contesto illuminista, e di questa nozione Adorno svolse un'analisi approfondita in *Teoria estetica* (1970), definendo problematico ogni tentativo di trasformare l'autonomia in una condizione ontologica dell'esperienza estetica. Questa infatti, pur opponendosi alla logica capitalista è da essa generata, risultando garantita solo nella struttura di merce dell'opera d'arte. Il concetto di autonomia, quindi, contribuì all'idealizzazione dell'opera d'arte, che sempre più diventò una merce diffusa nel mercato borghese. L'affermarsi del ruolo dell'artista-pensatore, seguito dagli operai-esecutori impegnati nella produzione alienata dei suoi progetti, ci fornisce un'immagine di una società organizzata su un modello di efficienza produttiva, che riduce la capacità delle persone di sviluppare l' esperienza, totalmente svalutata dal momento in cui le viene attribuito un valore economico. Il filosofo, tuttavia, riconobbe il processo che consegnava le opere d'arte ai musei come irreversibile; proclamando che l'attitudine corretta di porsi a questo fenomeno non consistesse nell'attaccarlo pedestremente, ma bensì nell'analizzare le opere sepolte nei musei, onde evidenziarne il carattere sovversivo e polemico nei confronti della cultura, se e dove esso sussiste. Si oppose radicalmente a quelle manifestazioni artistiche (diverse da quelle corrispondenti all'idea di "politicizzazione dell'arte" di Benjamin) che traducono l'autonomia come capacità di trasformare qui e ora la realtà, scadendo in un'ideologia che non fa altro che ribadirne lo *status quo*.

Benjamin, davanti a un capovolgimento culturale senza precedenti, dichiarò l'inizio della decadenza dell'arte e della società: le moderne tecniche di riproduzione agivano con l'interesse di riprodurre, esporre e vendere, comportando lo spostamento dell'attenzione dal valore culturale a quello espositivo, causando un impoverimento delle esperienze estetiche fondate sulla tradizione.

> *La cultura popolare è un continuo manifestarsi di fantasia, di creatività e di invenzioni. I valori oggettivi di queste attività vengono accumulati in quello che si chiama tradizione, tecnica artistica o come si vuole. E, di continuo, questi valori vengono verificati ad altri atti di fantasia e di creatività, e quindi sostituiti quando si dimostrano superati. Così la tradizione è la somma in continua mutazione dei valori oggettivi utili alla gente. Ripetere pedestremente una valore, senza fantasia, vuol dire non continuare la tradizione ma fermarla, farla morire. La tradizione è la somma dei valori oggettivi della collettività e la collettività deve continuamente rinnovarsi se non vuol deperire.*[2]

L'arte del Novecento vide in maniera sempre più decisa la rinuncia a quel didascalismo che sempre più serviva gli interessi del mercato e dell'industria culturale. Le rappresentazioni furono ridotte all'essenziale, a tal proposito Adorno fece una riflessione a riguardo della nozione di *mimesi*: un'opera non deve ridursi ad una semplice copia della realtà, ma deve esprimere l'esigenza che l'arte contemporanea ha di dire qualcosa del mondo, assumendosi l'obbligo etico di testimoniare le fratture e il non senso della realtà. Se precedentemente l'arte ricopriva un ruolo di riconciliazione tra pubblico e mondo, da quel momento in poi si prestava a rivelare la non autenticità e la falsità del mondo e della società. Il *contenuto di verità* di queste forme d'arte avrebbe permesso loro di resistere all'assorbimento nella società contemporanea.

La crescente potenza della società dei consumi causò l'arenarsi delle idee avanguardiste degli anni '20, basate sull'emancipazione e il cambiamento. Questi dibattiti risorsero solo all'inizio degli anni '60, lasciando profonde tracce nel modo di percepire le differenti forme di espressione delle società post-industriali, che vide la dislocazione delle forme tradizionali come un riflesso della decadenza della società occidentale. Per questo era, ed è ancora, necessario dissipare le zone d'ombra che oscurano le relazioni tra il pubblico e l'arte attuale, accompagnando il pubblico nella creazione artistica contemporanea caratterizzata da un continuo rinnovarsi. Se infatti la tradizione è intesa come la trasmissione di un modello da un secolo all'altro, la modernità è caratterizzata da un continuo superamento tra un modello e l'altro, tanto che in questo caso è la stessa rottura a costituire la tradizione. Le opere da promuove come testimonianza di una modernità radicale sono, quindi, quelle che meglio assimilano i materiali e i procedimenti tecnicamente più elaborati rispetto all'epoca in cui esse sono state create.

L'esperienza artistica della contemporaneità non si risolse, tuttavia, completamente nella tendenza delle produzioni "pop" che per molti versi si sono impadronite in maniera radicale del mercato dell'arte. Contemporaneamente, sono emerse produzioni artistiche in grado di recuperare quella dimensione critica che, secondo Adorno e Benjamin, deve necessariamente caratterizzare l'arte all'indomani delle barbarie e delle catastrofi, recuperando il carattere di testimonianza che legittima il valore utopico della loro opera. Un irrisolto enigma resta come la Ragione, principio in nome del quale la filosofia dei Lumi elaborò la *Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo*, possa essersi capovolta in uno strumento di dominio tale da assoggettare la natura quanto gli stessi uomini. Quella ragione che ci permise di liberarci dalla servitù, allo stesso tempo generò, in seno al capitalismo, una coscienza tecnocratica al servizio di una classe dominante.



3.2 Anselm Kiefer, *Die Welle* (particolare), 1990, piombo, vestiti, filo di acciaio, e cenere su tela, Collezione privata

2 Munari B., *Fantasia* (1977), Gius. Laterza & Figli, 1988



CAPITOLO IV:
I pionieri dell'aura

In questo capitolo vedremo la presentazione di alcuni artisti che hanno tentato, e sono riusciti a recuperare quel valore critico di assimilare quella dimensione di testimonianza di cui parlavano Benjamin e Adorno. Si tratta di personalità molto diverse, non solo per il contesto culturale da cui provengono, ma anche per le modalità che usano per esprimere dei concetti che in qualche modo li accomunano. Alcuni attingono da una memoria personale-soggettiva, altri da una memoria storica-collettiva. Sono artisti visivi che spaziano da tecniche più tradizionali, come la scultura e la pittura, fino ad arrivare a modalità di espressioni più contemporanee, come l'installazione e performance art. Mischiano tecniche, materiali e discipline, sono gli artisti figli dello scorso secolo, come lo è la neo nata figura del designer industriale di cui vedremo qualche esempio.

MEMORIA E SENSO DI APPARTENENZA

- Louise Bourgeois (1911-2010)
- Jan Svankmajer (1934)
- Anselm Kiefer (1945)
- Maria Lai (1919-2013)

SPERIMENTATORI DI ESPERIENZA

- Bruno Munari (1907-1998)
- Charles (1907–1978) e Ray Eames (1912–1988)
- Enzo Mari (1932)
- Palle Nielsen (1942)

Le memorie intime di
LOUISE BOURGEOIS
(1911-2010)

Nata da una famiglia di restauratori di arazzi e cresciuta a Parigi, si trasferì a New York nel 1938. La sua opera affonda le radici nel contesto europeo delle avanguardie del Novecento e si protrae fino alle sperimentazioni del contemporaneo. Louise Bourgeois è forse l'unica artista che si può definire sia moderna che contemporanea, avendoci lasciato un patrimonio visivo e poetico lungo un secolo, e quindi difficile da etichettare in una particolare corrente artistica. Tutto il suo lavoro, tutti suoi soggetti traggono ispirazione dalla sua infanzia, che per lei non aveva mai perso la sua magia, il suo mistero, il suo dramma.

Bourgeois utilizzava l'arte come un processo psicoanalitico attraverso il quale conosceva e sosteneva se stessa. Produrre per lei era un'autoanalisi, un modo per liberarsi dal "tormento dell'artista". A parere suo, essere artista implica della sofferenza che è possibile alleviare solamente attraverso la ripetizione di se stessi, in quanto a questa non esiste una cura.

"L'artista non attraversa i riti di passaggio. Resta un bambino che ha perso l'innocenza e non è in grado di oltrepassare o scuotere i legami. Egli non è in grado di liberare se stesso dall'inconscio. È un destino tragico." [1]



4. Louise Bourgeois, *Pregnant Woman*, 2003, Tessuto, Freud's Museum

1 Jan Garden Castro, intervista con Louise Bourgeois per la mostra Blue Days and Pink Days (Milan, Fondazione Prada 1997)

Tra gli anni '70 e '80 approfondì l'approccio verso l'installazione ambientale, in quanto questo linguaggio s'addiceva particolarmente ai concetti chiave della sua poetica: la psicoanalisi e il femminismo, che da allora prevalsero nell'arte contemporanea. Negli anni '90, ormai ottantenne, si dedicò alla serie tra le più innovative e stimolanti serie scultoree nella sua vasta produzione: *Cells*. Si tratta di spazi architettonici che la occuparono per quasi 20 anni. Le "Celle" di Bourgeois sono dei veri e propri microcosmi psicologici: ognuno è una collezione poliedrica di oggetti e forme scultoree, disposti in modo da evocare un'atmosfera di risonanza emotiva. Le intuizioni per questi lavori arrivavano maggiormente dagli oggetti di recupero, che le suggerivano la particolare energia di cui era alla ricerca. Le tecniche fondamentali da lei utilizzate sono infatti la riqualifica e l'allestimento di materiali di recupero. Queste scenografie, sono tutte singolari collezioni di oggetti e forme scultoree disposte in modo da evocare un'atmosfera piena di carica emotiva. Recinzioni metalliche, porte, pannelli, diventavano i confini, gli spazi fisici entro il quale nascevano le dimensioni profonde che provenivano dall'inconscio.

Un pezzo unico di questa serie diversificata è *Precious liquids*. A renderlo particolare è il "contenitore" entro il quale la scena è contenuta: una cisterna idrica, tipico dei tetti di New York, recuperato dal tetto del suo studio quando esso stava per essere smantellato. Questo gesto estremo, testimonia la sua viscerale preferenza per i materiali recuperati, che essendo pregni del tempo passato non fanno che conferire dettagli ai suoi racconti. La grossa tanica riporta solo qualche modifica rspetto al suo stato originale: il tetto è stato rimosso, e sono state ricavate due aperture che permettono allo spettatore di affacciarsi all'interno. Sulla sommità della porta vi è una fascia sulla quale l'artista ha riportato un'iscrizione che richiama il nostro sguardo verso l'alto: "*Art is a Guaranty of Sanity*", una frase significativa attorno alla quale gira la sua intera produzione. All'interno, la luce rende lo spazio claustrofobico. Compaiono vari oggetti che dialogano tra loro. Le protagoniste indiscusse della composizione sono le ampolle che sovrastano il letto, in quanto rappresentano le secrezioni corporali rilasciate dalle emozioni. Il corpo, quindi, diventa il veicolo attraverso il quale gli stati d'animo compiono il passaggio dall'interno verso l'esterno. Il letto e le ampolle sono un organismo unico, la cui funzione è decantare, tramite i tubi che li collegano alla pozza d'acqua nel mezzo del letto, il liquido che evaporando sale, per poi ricadere giù sotto forma di condensa.

Le ampolle si elevano verso l'alto in una forma vorticosa, che oltre a farsi metafora dell'alternarsi della tensione/estensione della muscolatura, durante il processo di espulsione dei liquidi, è una figura ricorrente nel suo lavoro.

La spirale si collega ad altri due aspetti cruciali della sua poetica: le memorie e il rapporto con la madre. Quando vivevano in Francia, poiché la madre era una restauratrice di arazzi, si recava spesso a lavare i tessuti; Louise ricorda la forza con cui li strizzava e il colore che si scioglieva nell'acqua. A ridosso delle pareti, gli oggetti immersi nell'oscurità osservano di nascosto quello che sta accadendo. Probabilmente in lei alcune paure non si sono riassorbite, in quella sorta di repressione a cui la vita adulta ci costringe, facendoci rinnegare tutto, ed per questo l'arte è la sua unica forma di terapia, una sorta di catarsi attraverso la quale ella si libera da queste impalpabili paure, trasformandole in forme fisiche.

Opposto al letto un enorme cappotto appeso, sotto al quale sono poggiate due sfere di gomma. Queste ci suggeriscono una forma fallica; il mantello è, infatti, un riferimento al padre, figura di repressione nella vita dell'artista. Al suo interno vi è poi un piccolo vestito infantile su cui è ricamata una scritta: "Merci-Mercy". Il piccolo indumento rappresenta la bambina che Louise è stata. La dinamica dei fluidi è collegata alla paura che il padre le incuteva.



4.2 Louise Bourgeois, *Cell XXVI* 2003, Centre Pompidou Collection



4.3 Louise Bourgeois, *Precious Liquids*, 1992, Centre Pompidou Collection

"I nuovi lavori esprimono come mi sento oggi, non vivo nel passato. La persona che sono oggi è costruita dal mio passato. È come il passato viene in superficie nel presente. Perché mi sento così in questa situazione? Devi capire ed elaborare il tuo passato allo scopo di vivere il presente"[2]

2 Jan Garden Castro, intervista con Louise Bourgeois per la mostra Blue Days and Pink Days (Milan, Fondazione Prada 1997)

La visione grottesca di
JAN SVANKMAJER
(1934)

Nonostante sia stato sottovalutato dalla critica storica, il regista e sceneggiatore di origine ceca Jan Švankmajer, rientra tra gli artisti più importanti del ‘900. Nei suoi film e cortometraggi ha affrontato temi quali la libertà, la repressione e la manipolazione della civiltà, incamerando i soggetti in un immaginario di sogno tipico infantile. Nonostante siano evidenti le influenze ricevute da molti artisti tra cui Fellini, Allan Poe e Arcimboldo, i suoi soggetti si distinsero sempre per l’originalità pregna dello suo stile caratteristico, e per l’utilizzo della tecnica a lui più cara: il passo-uno.



4.4 Fotogramma tratto da *Alice*, Jan Svankmajer,1988

MOZNOSTI DIALOGU (Dimension of Dialogue)
1983

Moznosti dialogu, vinse nel 1983 il premio per il Miglior Cortometraggio al Festival di Berlino. Interamente realizzato con la tecnica del passo-uno, è internazionalmente noto con il titolo tradotto in inglese “Dimensions of Dialogue”, cioè dimensioni del dialogo. Bisogna però tener conto che il titolo originale letteralmente significa “Possibilità di dialogo”, sulle quali effettivamente, separato in tre contesti differenti, ruota l’intero film:

- **Dialog vecny**, (dialogo infinito), tradotto in inglese *Exhaustive Discussion* (discussione esaustiva). Le tre entità protagoniste della prima parte sono forme umane composte, come in un dipinto di Arcimboldo, da ortaggi ed altri vegetali dell’agricoltura, utensili, componenti dell’industria e materiale da ufficio. Ognuno di questi, infatti, rappresenta una delle tre rivoluzioni produttive, dal settore primario al terziario. Nel primo incontro fra il primario e il secondario, questo ingurgita quello, generando una nuova figura ibrida. Le scene si susseguono in modo analogo mescolando l’incontro tra le tre rivoluzioni, che continuano a rigenerarsi fino a diventare un miscuglio indistinto che fagocita sé stesso, ricreandone sempre un nuovo. Svankmajer, a questopunto, pare chiedersi se queste fusioni che ridefiniscono l’uomo ci migliorino effettivamente o ci facciano progredire meno di quanto pensiamo.
- **Dialog vasnivy**, in inglese *Passionate Discourse* (discorso appassionato), esplora una dimensione più intima dell’uomo: la famiglia. Utilizzando la creta, Svankmajer mostra un sensuale amplesso fra un uomo ed una donna dal quale nasce un bambino. Quest’ultimo viene rifiutato da entrambi, provocando una vera e propria lite che li porta fino alla distruzione reciproca. Metaforicamente può essere inteso come un racconto politico. Le due “fazioni” creano qualcosa, dopodiché, ritenendosi entrambe insoddisfatte, rigettano il loro prodotto. Nascono screzi finché entrambe le parti distruggono la loro creazione e sé stesse.
- Il terzo ed ultimo segmento, **Dialog vycerpavajici** (dialogo estenuante), o *Factual Conversation* (conversazione effettiva), ha per protagoniste due teste poggiate una di fronte all’altra su un tavolo. Dalla bocca della prima spunta uno spazzolino da denti e da quella della seconda un tubetto di dentifricio, dando il via a un dialogo in cui uno compensa la richiesta dell’altro, e così via in una successione tra diversi oggetti complementari. Le due teste, però, a un certo punto si scambiano il posto e gli accoppiamenti degli oggetti non risultano più compatibili, producendo risultati sempre più grotteschi e inverosimili che portano le due teste allo sfinimento. Ricollegandosi al contesto politico e sociale nel quale l’artista crebbe, ovvero la Cecoslovacchia influenzata dal regime comunista sovietico, possiamo dare all’intero cortometraggio una valenza anti-socialista. I soggetti dell’animazione sono personaggi viventi e pensanti, stremati da una continua repressione che li forza ad essere ciò che non sono. Protagonisti di questa ideologia che imponeva loro le professioni in maniera controllata, escludendo ogni valorizzazione dei talenti personali.



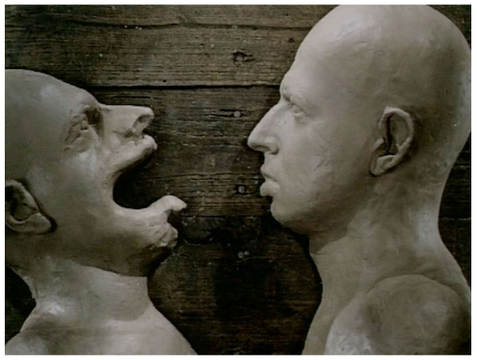
4.5



4.6

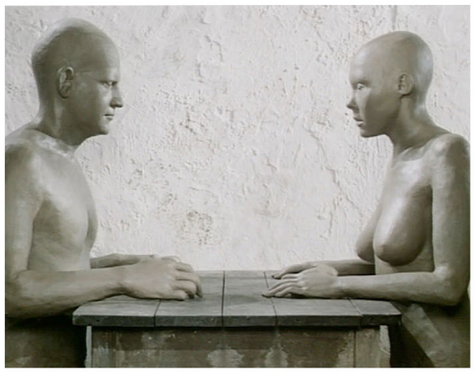


4.7



4.8

4.5- 4.8 Fotogrammi tratti da **Dialog vecny,** *Moznosti dialogu* (Dimension of Dialogue),1983



4.9



4.10

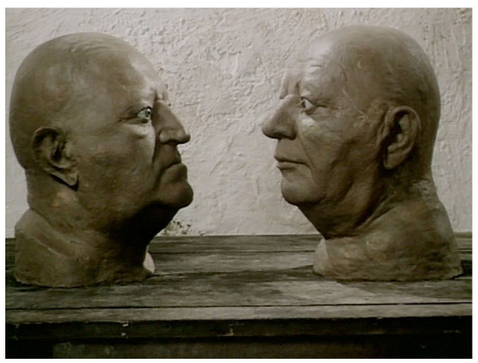


4.11

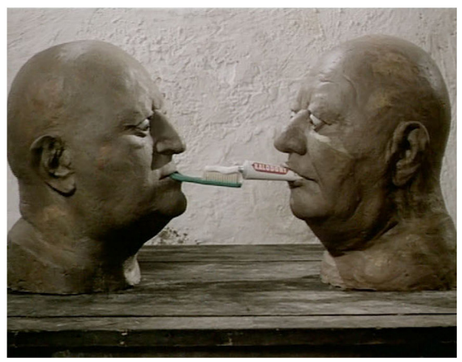


4.12

4.9-4.12 Fotogrammi tratti da **Dialog vasnivy,** *Moznosti dialogu* (Dimension of Dialogue),1983



4.13



4.14

4.13-4.16 Fotogrammi tratti da **Dialog vycerpavajici,** *Moznosti dialogu* (Dimension of Dialogue),1983



4.15



4.16

I memorandum di
ANSELM KIEFER

(1945)

Anselm Kiefer è un pittore e scultore tedesco. Iscritto al corso di legge, lo abbandonò nel 1966 per iscriversi alla facoltà di Pittura. Per il suo operato fu essenziale l'incontro con l'artista *Joseph Beuys* negli anni '70, attratto dal suo lato sciamanico e il potenziale energetico. Da quel momento Kiefer venne portato ad attraversare esperienze artistiche con una leggerezza tale da affrontare l'angoscia del dramma e del ricordo; narrare la storia "scomoda", e delle ombre che ne hanno oscurato le vicende socio-politiche e religiose del passato dell'Europa. Egli dipinge i luoghi e i paesaggi dove si sono consumate le tragedie della storia, e in queste sue opere materiche ed evocative, gli esseri umani sembrano essere stati inghiottiti nel buio del male che l'uomo stesso ha generato.

Durante la sua produzione giovanile, Kiefer si fa notare con una serie di azioni artistiche che chiamerà *Occupazioni*: provocatoriamente, si fa fotografare con il braccio teso nel saluto nazista davanti a una serie di luoghi della Germania, che hanno significato dal punto di vista storico. Una parte della critica tedesca lo considerò un neo-nazista, fama che gli creerà problemi dal punto di vista espositivo e quindi economico; altri critici ne esaltarono il coraggio con il quale voleva riesumare le tragedie umane.



4.17 Anselm Kiefer, *The moral law within us, the starry heavens above us*, 1970, fotografia in bianco e nero su carta dipinta, Tate Collection

Nei suoi quadri, per lo più di grande formato, comincia con l'applicare sue xilografie e a incollare i suoi disegni, che poi amalgama col resto del rappresentato, ricorrendo a vari espedienti materici di estrazione per lo più povera. Nonostante la sua reputazione, alla fine degli anni '70 viene chiamato ad esporre a *Documenta* di Kassel, preferendo iniziare a esporre all'estero, dove invece la sua arte viene esaltata sia per la grande capacità tecnica, sia per i soggetti rappresentati. Alla fine degli anni '70 comincia a frequentare l'Italia e i maggiori artisti del momento. Negli anni '80 farà importanti esposizioni in tutta Europa, compresa la Biennale di Venezia, nonché alcune prime mostre negli USA.

La necessità del sacrifico è per l'arte di Kiefer una sorta di fuoco purificatore, una combustione che produce il dolore di una memoria collettiva che non può essere evitata, ma solo accettata. È un'accettazione serena e silenziosa che non mira a soluzioni profetiche, è un atto sacrificale che non da sollievo, ma che si fa carico della contraddizioni semplicemente riconoscendole. L'arte è disciplina e pratica, che consentono un distacco trascendente attraverso il quale guardare negli occhi gli incubi della propria memoria, accettando la propria storia e abbandonandosi allo scorrere incessante dell'indistinta presenta dell'esser-ci. È un arte, la sua, che vive nello spazio e non nel tempo, che anzi assorbe lo spazio negando il tempo.



4.18 Anselm Kiefer, *Falling stars* (particolare), 1995



4.19 Anselm Kiefer, *Sette palazzi celesti*, HangarBicocca, Milano, 2004

In *Sette palazzi celesti*, Kiefer realizza delle architetture maestose ed imponenti, ma allo stesso tempo vulnerabili e instabili, riuscendo ad esprimere il paradosso e la tragicità di una condizione umana che non tollera arresti tra i contrari e che, anzi, li rimescola e ridefinisce nella continua ricerca di un equilibrio tra l'elevazione al cielo e la discesa agli inferi. Ispirate alla mistica della *merkava* ebraica (storia di un viaggio iniziatico che prevede l'attraversamento di sette palazzi), le sette torri di Kiefer alludono alle occulte interconnessioni tra il dominio fisico e quello psichico. Esse evocano le tappe, i pericoli e le prove del viaggio che non è mai esclusivamente uno spostamento in avanti nel tempo e nello spazio, ma un'avventura con esiti assai incerti e spesso dolorosi: un processo di ripetuti progressi e regressi, nonché di interminabile autoanalisi e conoscenza di sé. Di questa avventura, ciascuna torre esibisce alcuni aspetti come, per esempio, la nave che rimanda all'arca del diluvio; il poliedro dureriano che testifica la melanconia della conoscenza; i vetri delle stelle cadenti che sfatano l'illusione di un cosmo immobile. L'insieme di tutte le torri trattiene i momenti di una storia che non è svolgibile solo nel presente, bensì muove dal passato verso il futuro. È fatta di vacillamenti e aneliti evocati dalla precarietà gloriosa delle torri inclinate, dalla loro immagine di monumentale transitorietà. Questo lavoro induce alla visualizzazione di frammenti, creando strane sovrapposizioni di passato e presente, vissuto e memoria. Questo è l'atto che compie Kiefer riconoscendo alla funzione dell'arte un ruolo trascendente, che non esprime giudizi o pensieri, che non afferma e non nega, ma che si svela nel suo porsi, sottolineando il senso del sacrificio, non sotto il profilo della redenzione ma ma della consapevolezza della propria unicità individuale.

"I tedeschi vogliono dimenticare [il passato] e cominciare cose nuove tutte le volte, ma solo guardando al passato puoi arrivare al futuro"

Anselm Kiefer

Risorgere dalle tradizioni,
MARIA LAI

(1919-2013)

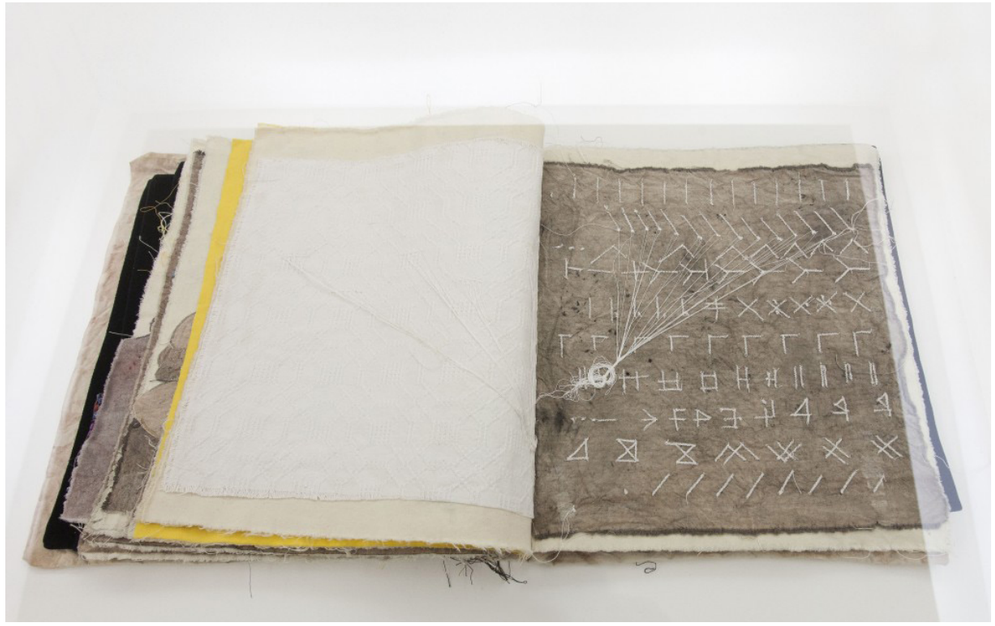
Nata a Ulassai, è considerata una delle artiste italiane più importanti del Novecento. All'Accademia di Belle Arti a Venezia frequentò il corso di scultura di Arturo Martini, nel quale fu l'unica donna. Tecniche e materiali diversi rubati alla vita quotidiana e al lavoro domestico e femminile, sono usati da questa artista: pane e telai, ricami e libri cuciti, presepi, ceramiche e terracotte, ispirandosi alle fiabe e alla tradizione della sua terra, ritratti realizzati con pochissime linee, che mostrano la straordinaria sintesi espressiva raggiunta dall'artista. Si sente l'importanza della tessitura nella vita delle comunità sarde, a cui sono affidati valori profondi, come il senso della famiglia e il senso appartenenza territoriale. A partire dagli anni '80 la sua ricerca artistica si rivolse soprattutto agli interventi sul paesaggio. Lontana dall'art system, nonostante la partecipazione alla Biennale d'Arte di Venezia nel 1978, e le tante mostre nazionali e internazionali dagli anni '90 in poi, le sue istanze concettuali e pratiche performative e ambientali sperimentali hanno mantenuto un forte legame con la tradizione e l'iconografia della cultura sarda.

"Il vero problema dell'arte non è realizzare più musei o spazi deputati a ospitare mostre e opere, quanto piuttosto di educare gli individui a interpretarla" [4]

Visse con naturalezza la propria esistenza di artista, coniugando sempre un profondo afflato poetico e un'operosità minuziosa. Molte delle sue opere prendono forma di libri fatti di stoffa e di fili, ma anche di telai, e vedono un utilizzo del cucito come metafora di connessione e di relazione. Realizza diverse installazioni di dimensioni ambientali. Un profondo senso etico la spinge a compiere un sistematico lavoro a favore dell'infanzia e dei giovani; un inestirpabile legame con la propria terra, con i suoi abitanti, le sue storie e i suoi miti la portano a realizzare alcuni tra i più intensi interventi pubblici realizzati in Italia. L'intervento collettivo Legarsi alla montagna, è stato realizzato l'8 settembre 1981, proprio nella sua città natale, Ulassai.

4 Lai M. Artribune Magazine #21, Sep 22, 2014

Negli anni in cui in Italia il rapporto tra il tessuto urbano e la dimensione partecipativa dell'opera non sembrava più emergente, dopo l'esplosione degli anni '60 e '70, Maria Lai avviò un'operazione che si svolse lontano dai centri dell'arte. Legarsi alla montagna ha cambiato la storia di Ulassai, trasformandola in un museo all'aperto, con opere ambientali permanenti della stessa artista come La strada delle capre cucite, Il gioco del volo dell'oca e l'istallazione Telaio soffitto, permanente nel vecchio lavatoio restaurato. L'operazione nasceva in risposta alla richiesta avanzata nel 1979 dall'allora sindaco del paese di realizzare un Monumento ai Caduti. Maria Lai disse che avrebbe accettato di creare un'opera, ma per i vivi. La performance ha inoltre ridefinito i rapporti tra gli individui e mostrato i dialoghi esistenti tra la cultura tradizionale sarda e l'espressività contemporanea, in un processo educativo condiviso e partecipato. Realizzata dagli abitanti del paese nel 1981 con un filo lungo oltre 20 chilometri, rimane testimonianza nel prezioso documentario presentato a Cagliari.



4.20 Maria Lai, *La leggenda del Sardus Pater*, Collezione privata, 1990

La sua era una terra di frane, e la potenza del paesaggio fu lo scenario senza il quale Legarsi alla montagna non sarebbe potuta nascere. Un nastro di cotone blu, il cui capo fu portato in cima alla parete di roccia sovrastante, doveva restituire qualcosa al luogo e rendere il paese partecipe. Non a caso l'idea riprende una leggenda popolare: una bambina si rifugia in una grotta a causa di un tempesta, insieme ad un gruppo di pastori. Ad un tratto vede nel cielo un nastro azzurro e decide di uscire per seguirlo. Essa sola riesce a stupirsi di un avvenimento che i pastori trovano insignificante e che segnerà le loro vite. Infatti, una volta uscita la bambina dal riparo, la grotta crolla lasciandola come unica superstite. Ai suoi concittadini Maria Lai chiese di prendere il nastro e di passarlo ai propri vicini, di casa in casa. Le persone avrebbero appeso al filo pani decorati o stretto dei nodi, per simboleggiare legami di amicizia, mentre la mancanza di rapporti cordiali sarebbe stata visibile per l'assenza di segni. Partecipando all'installazione, le persone si assumevano una responsabilità pubblica. Legarsi alla montagna poneva domande sul senso di comunità e sulla possibilità di ritrovare un'idea della stessa.



4.21 Maria Lai, *Legarsi alla montagna*, performance, 1981

Il passaggio del nastro stabiliva un percorso nel tessuto urbano visualizzando spazialmente i rapporti sociali. Dalla tessitura e dalle scritture ricamate su tela, Maria Lai passava per la prima volta a disegnare con il filo nello spazio. Alla dimensione spaziale si aggiungeva quella temporale. Passando tra le abitazioni, il nastro connetteva il presente al passato, espresso dalla fiaba. Inoltre, univa il paese alla sua montagna vissuta come luogo di sostentamento, ma anche di morte. Maria Lai sembrava chiedere se fosse possibile ritrovare un senso comunitario nella memoria storica e collettiva, ma anche quale potesse essere il futuro e quale il modello del vivere assieme. Questi aspetti inerenti all'operazione la ponevano inevitabilmente su un piano politico. La leggenda della bimba salvata da una magica visione diventava metafora della possibilità d'immaginare nuovi mondi o modi di pensare. Come richiese Maria Lai, l'operazione Legarsi alla montagna fu realizzata senza contributi da parte del Comune, e i soldi stanziati per il Monumento ai Caduti furono destinati al restauro dell'antico lavatoio pubblico.



4.22 Maria Lai, *Legarsi alla montagna* (bozzetto), 1981

Coltivatore di Fantasia

BRUNO MUNARI

(1907-1998)

Nacque a Milano, ma trascorse la giovinezza nel Polesine. Nel 1926 tornò a Milano, dove venne a contatto con gli esponenti del movimento Futurista e con i quali iniziò ad esporre in Italia e in Europa, celebrando con entusiasmo giovanile il nuovo mondo meccanico. In questo periodo ricevette importanti influenze, che si rifletterono nella età matura. Marinetti colse immediatamente l'originalità e la capacità di sperimentare idee e materiali del giovane Munari, ma soprattutto la sua maturità, grazie ala quale egli riconobbe presto i limiti stessi del futurismo. Munari fu un vero e proprio artista poliedrico, regalandoci un'eredità vasta e variegata: dalla pittura all'illustrazione, dalla scultura al design, dalla direzione di riviste alla loro impaginazione, dalla riqualifica di materiali all'educazione infantile e nelle università.

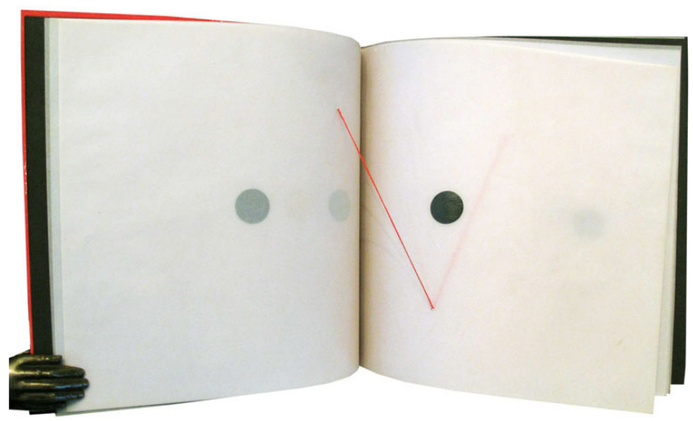
Conservare lo spirito dell'infanzia
dentro di se per tutta la vita vuol
dire conservare la curiosità di co-
noscere il piacere di capire la voglia
di comunicare [5]



4.27 Bruno Munari, *Tavola tattile*, 1938

5 Munari B., *Verbale Scritto*, Corraini editore, 2008

Aveva un'idea ben precisa di artista: una figura al servizio della popolazione, il quale, senza preoccuparsi di cosa sarebbe stato il prodotto, tentasse di comunicare un messaggio, purché questo fosse comprensibile ad un minimo di persone. Buona parte del suo operato lo dedicò all'infanzia. Già nel 1938, ispirato dal manifesto "Il Tattilismo" di Marinetti, e dalle sue tavole tattili, realizzò la sua prima tavola tattile. Dagli anni '50 in poi realizzò una vasta gamma di libri sensoriali che chiamò libri illeggibili, tra cui pezzi unici, tirature limitate e in serie. Nel 1967, stampò sotto richiesta del MoMa di New York una serie in cui un filo rosso di cotone si snodava attraverso le pagine trasparenti. Convinto che per troppo tempo il pubblico fosse stato tagliato fuori da questi affari, tentò di ristabilire il contatto tra l'uomo e la creatività. A questo scopo organizzò dei laboratori, inizialmente pensati per i bambini, in seguito anche per gli adulti. Il primo di questi si tenne alla Pinacoteca di Brera, nel 1977, riscuotendo un gran successo sia in Italia che all'estero. Con un metodo ispirato a quello di Maria Montessori, permetteva ai bambini di esprimersi liberamente senza l'interferenza degli adulti. Era uno spazio dove sviluppare la capacità di osservare la realtà con tutti i sensi, dove stimolare la creatività e il pensiero progettuale creativo fin dall'infanzia. Un metodo "in progress", che lascia spazio alle sperimentazioni dei materiali e alle caratteristiche degli strumenti. Attraverso queste competenze voleva promuovere un metodo valido per leggere le opere d'arte, affinché i ragazzi potessero usufruirne con maggiore consapevolezza e spirito critico.



4.28 Bruno Munari, *Libro Illeggibile*, N. Y. 1 New York: The Museum of Modern Art,



4.29 Bruno Munari in uno dei suoi laboratori

Munari riteneva che la fantasia e l'immaginazione fossero un potere nelle mani dell'uomo:

"I prodotti della fantasia, come quello della creatività e della invenzione, nascono da relazioni che il pensiero fa con ciò che conosce. Se vogliamo che il bambino diventi una persona creativa, dotata di fantasia sviluppata e non soffocata dobbiamo fare in modo che il bambino memorizzi più dati possibili, nei limiti delle sue possibilità, per permettergli di fare più relazioni possibili, per permettergli di risolvere i propri problemi ogni volta che si presentano. Dipende dagli educatori se questa persona sarà poi una persona creativa o se sarà un semplice ripetitore di codici. Dipende da questi primissimi anni, dall'esperienza e dalla memorizzazione di dati, se l'individuo sarà libero o condizionato. Gli adulti dovrebbero rendersi conto di questa grandissima responsabilità dalla quale dipende il futuro della società umana " [6]

6 Munari B., *Fantasia* (1977), Gius. Laterza & Figli, 1988

In questi anni, in molti furono i designers come Munari ad occuparsi di ideare giochi creativi, stimolanti per la creatività la fantasia. Questi nuovi giochi permettono al bambino di intervenire, di partecipare, di far agire la fantasia per risolvere dei problemi semplici o per visualizzare delle azioni sempre diverse.



4.30 Bruno Munari, *Scimmieta Zizì*, giocattolo in gommapiuma armata, 1954

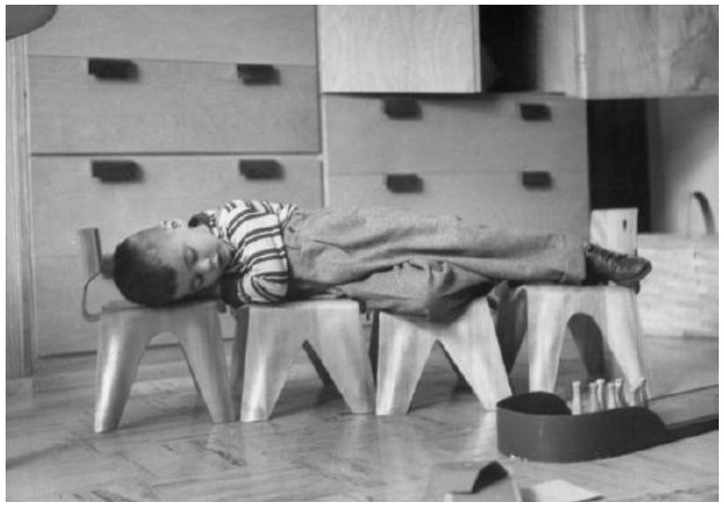
Progettare dal caso,
CHARLES E RAY EAMES

(1907-1978) (1912-1988)

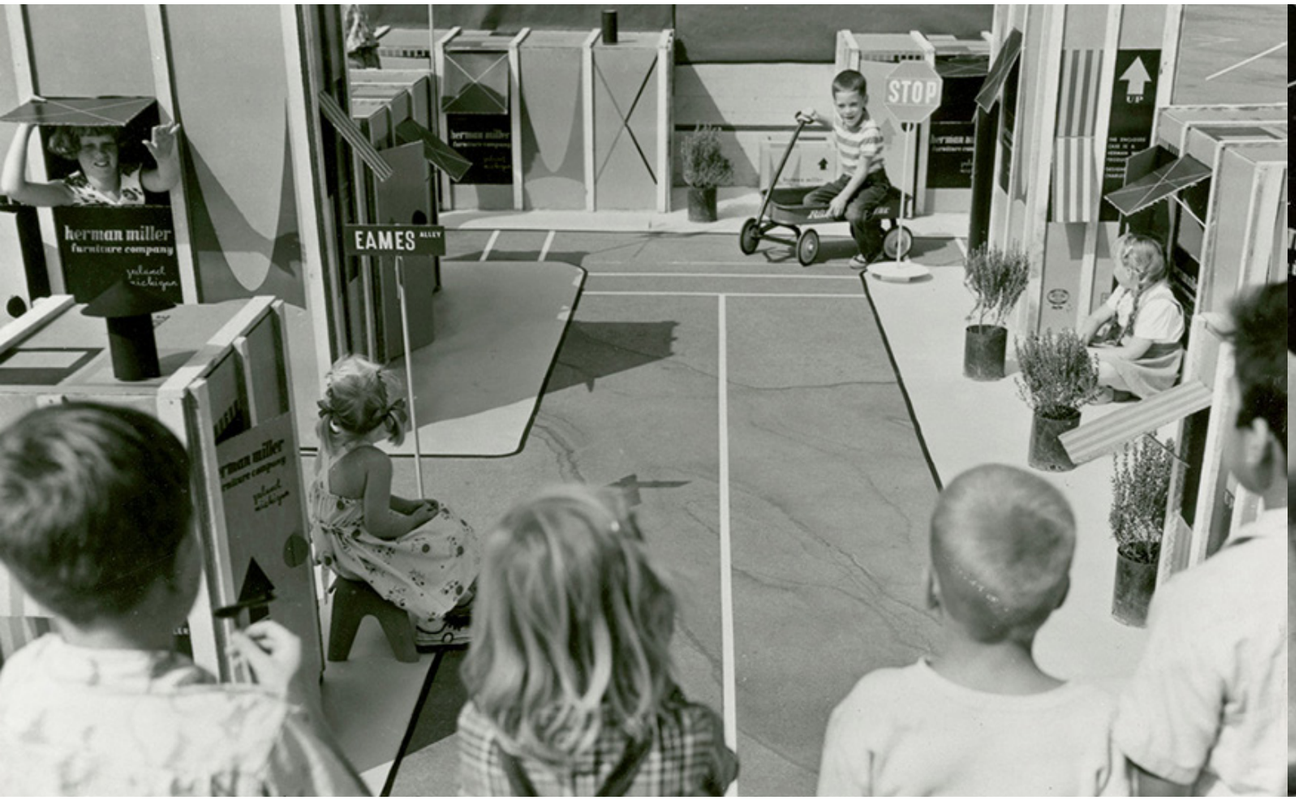


4.23 *The Toy*, giocattolo progettato da Charles e Ray Eames

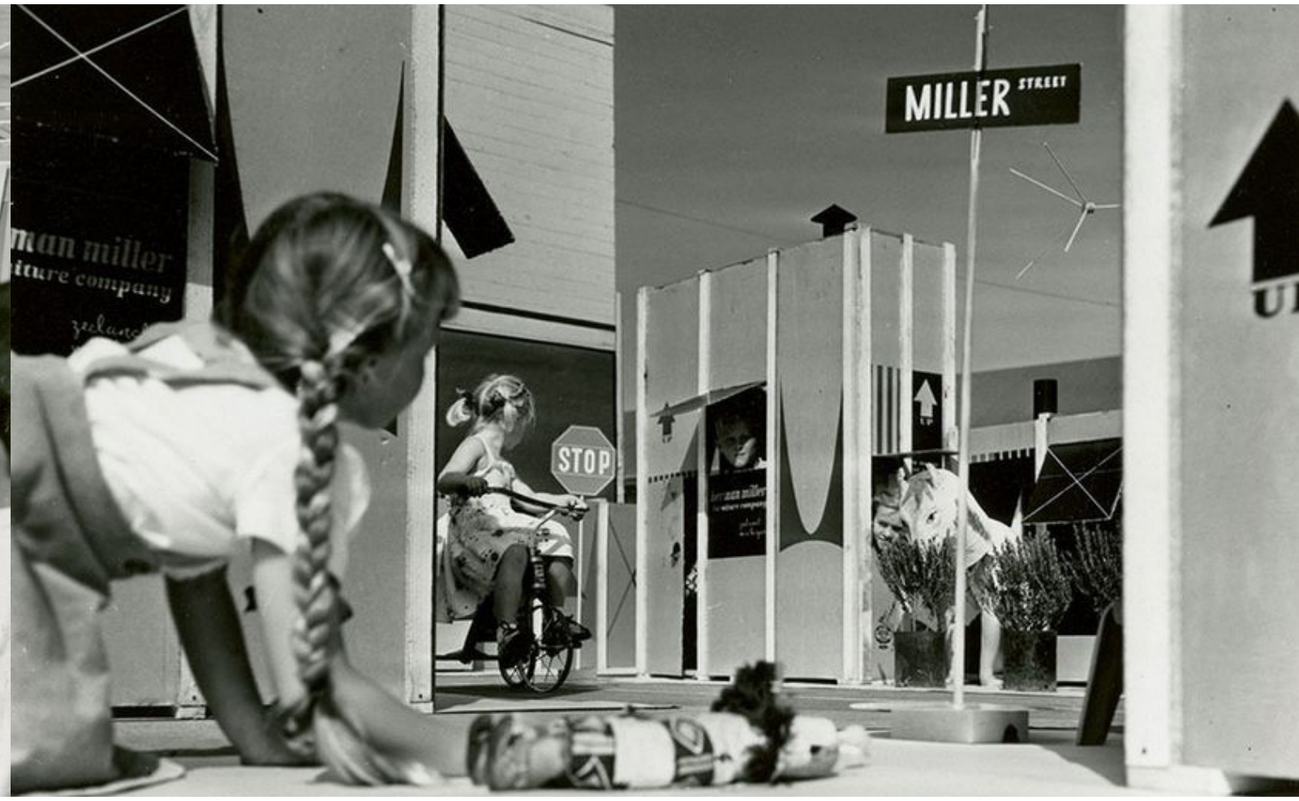
Trasferitasi nel Michigan per frequentare la Cranbrook Academy, Ray Kaiser incontrò e collaborò per la prima volta con Charles Eames, insieme a Eero Saaper nella realizzazione dei progetti in compensato modellato per la Organic Furniture Competition, con i quali vinsero il primo premio. Charles e Ray si sposarono nel 1941 e si trasferirono in California, dove continuarono i progetti e le ricerche sul compensato modellato. La sedia lounge, progettata dagli Eames, riscosse un successo mondiale venendo inclusa nella collezione permanente del Museum of Modern Art di New York, guadagnandosi l'appellativo "the chair of the century". Nel 1949, Charles e Ray, sponsorizzati dalla rivista "Arts & Architecture", progettarono e costruirono loro innovativa "Casa Studio", che diventò uno dei centri nevralgici per architetti e designers. I lavori erano il risultato di un particolare modo di guardare al mondo: con curiosità ed entusiasmo combinavano arte, scienza, design, architettura, stile e funzione, utilizzando anche altre tecniche quali la fotografia, la filmografia, il design grafico. Incoraggiavano la sperimentazione nel loro staff, tanto che Charles affermava spesso che il suo sogno era vedere le persone lavorare a progetti inutili, poiché è da questi che germogliano nuove idee. Gli Eames nella loro casa studio non si dedicarono solo alla progettazione di mobili per adulti, la loro passione per i giocattoli di cui erano grandi collezionisti li portarono anche all'invenzione di questi.



4.24 Sedie per bambini in compensato modellato, progettate da Charles e Ray Eames



4.25 *Carton City*, città di cartone progettata da Charles e Ray Eames



4.26 *Carton City*, città di cartone progettata da Charles e Ray Eames

L'autoprogettazione di
ENZO MARI

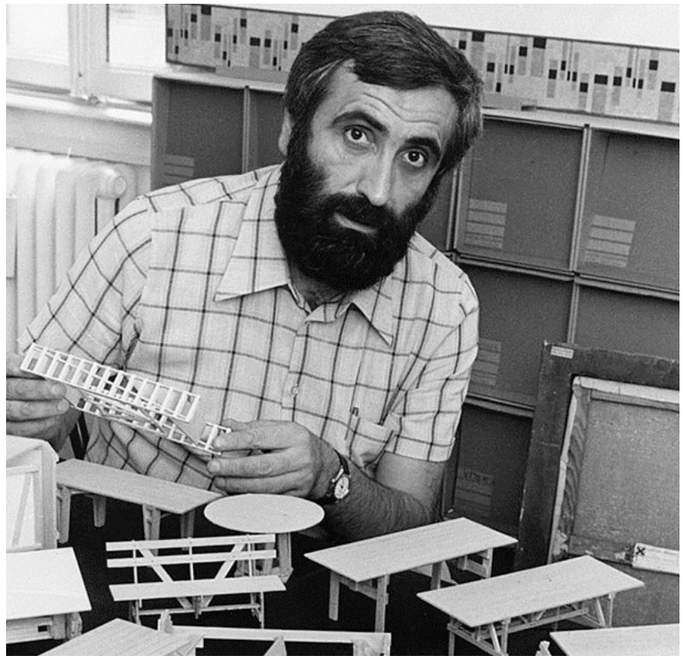
(1932)

Formatosi in letteratura e arte all'Accademia di Brera, Enzo Mari è uno tra i più importanti protagonisti della storia del disegno industriale, in qualità di creativo e di pensatore critico. Negli anni '50, con mostre personali e collettive, diviene esponente di spicco dell'arte programmata e cinetica. Nel 1963 coordina il gruppo italiano "Nuove tendenze", e negli stessi anni elabora approfonditi studi formali sulla percezione, la funzione e gli aspetti sociali del design nel campo del disegno industriale, collaborando con numerose industrie per il lancio di marchi e prodotti. Convinto che la bellezza di un oggetto non debba mai prescindere dalla sua funzionalità, conduce ricerca e sperimentazione di nuove forme e significati del prodotto, ponendosi spesso in contrapposizione con gli stilemi classici del disegno industriale. Il suo lavoro di artista-designer è premiato negli anni da numerose pubblicazioni, mostre e riconoscimenti, tra cui quattro Compassi d'oro. Per Enzo Mari "il design è sempre educazione", e con la Proposta per un'autoprogettazione vuole spingere le persone ad appropriarsi fisicamente del progetto,



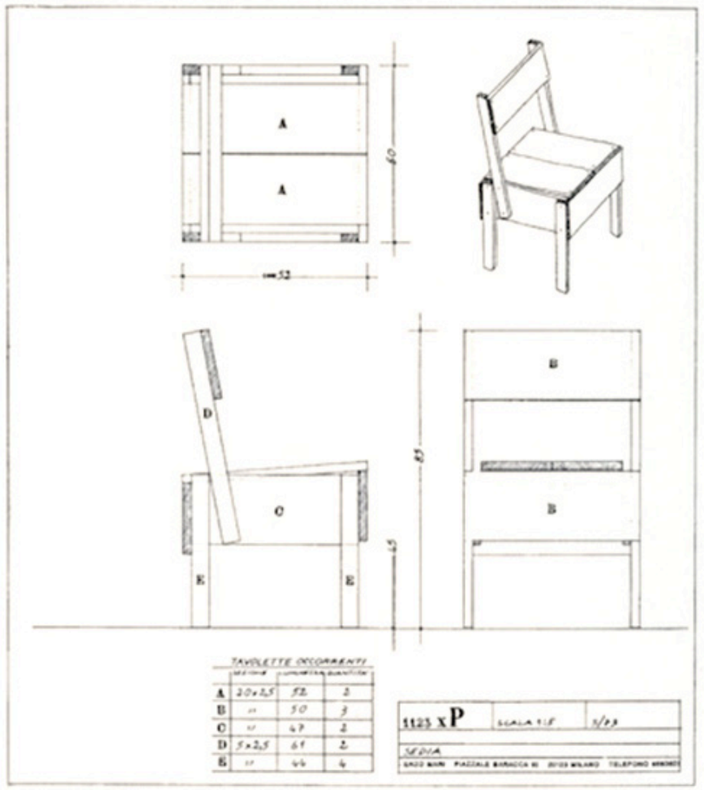
4.31 Enzo Mari, *Scatola con 16 animali*, 1950

portando a compimento con le proprie mani la realizzazione di diversi pezzi di arredo. Stimola la riflessione sul tema del do-it-yourself, che celebra un mondo in cui la dignità del lavoro non è alienata. Per lui questi mobili sono un esercizio catartico, non sono mobili ma suggerimenti. Mari ha dato alla Berlin-based CUCULA il diritto di trasformare il suo Autoprogettazione come programma d'integrazione e supporto per i rifugiati. Cinque di essi dal nord Africa hanno creato un'edizione limitata dei pezzi di Mari, costruiti usando legno dei resti delle capanne dei campi profughi, e tavole dei barconi che portano a Lampedusa. Quattro pezzi creati da CUCULA sono stati esposti alla fiera di belle arti di Cologne, ed ogni ricavato è stato devoluto a supportare il progetto. In tempi più recenti, Enzo Mari si dedica anche alla ricerca e alla progettazione di arredamento urbano, alla pubblicazione di libri di design e per bambini, e alla didattica, con corsi universitari a Parma e a Milano e cicli di conferenze in Italia e all'estero. Molte sue creazioni fanno oggi parte delle collezioni di importanti musei di arte contemporanea italiani, europei e statunitensi.



4.32 Enzo Mari e i modellini di *Autoprogettazione*





4.33 Estratto dal libro *Autoprogettazione*



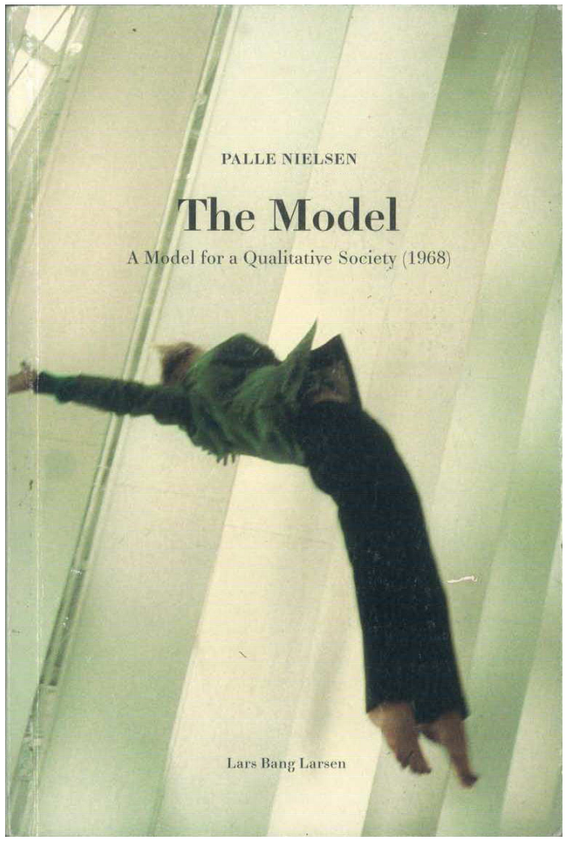
4.34 Le sedie realizzate nel progetto *CUCULA*

La prospettiva utopica di

PALLE NIELSEN

(1942)

Nato nel 1942 a Copenhagen, studia disegno e pittura all'Accademia di Belle Arti di Copenhagen. Cresciuto nella società dello sviluppo tecnico, il giovane artista-attivista elaborò nel 1968 "A Model for a Qualitative Society", mettendo in scena un'utopica società autoorganizzata che mira ed incoraggia la libertà personale e la collaborazione tra individui. Propose al Moderna Museet di Stoccolma il progetto di uno spazio esclusivamente per bambini, senza genitori ed educatori, e ottenuta la disponibilità trasformò per un mese il museo in un avventuroso terreno da gioco.



4.35 Copertina del libro scritto da Palle Nielsen *"The model - A model for a Qualitative Society"*, 1968

Quando osserviamo i bambini giocare abbiamo la sensazione che anche loro stiano osservando noi. Giocano ad essere noi, così tentano di comprendere il mondo intorno a loro, e questo ci spaventa. Preferiremmo che potessero capire il mondo da soli, visto che neanche noi lo comprendiamo. A volte siamo insoddisfatti del nostro mondo, del nostro appartamento troppo stretto, e l'unica consolazione resta pensare quanto sia stato difficile ottenerlo e quanto dovremmo essere grati per questo. Nonostante ciò, continuiamo a non capire quale sia il nostro posto. Torniamo a casa da lavoro e lo spazio è stretto, i bambini urlano e corrono tra le nostre gambe, non c'è più posto fuori dove giocare, non è più divertente, dicono, e poi è sera. A volte ci sentiamo inquieti perchè ci sentiamo isolati. Non abbiamo fatto alcuna nuova amicizia nel quartiere e gli amici vivono lontano ora. Hanno smesso di venire da quando abbiamo avuto i bambini, perché non c'è spazio, guardiamo la TV. Possiamo sognare tutte le cose che sarebbero potute essere se solo fossimo stati di più insieme, se i nostri amici fossero venuti più spesso. Continuiamo a sognare come sarebbe potuto essere, ma ci sono sempre troppi 'Se solo...'. È stato difficile cambiare lavoro per far quadrare il bilancio. Abbiamo cominciato a stare in linea e ad essere grati per quel che avevamo. Forse è per questo che abbiamo rinunciato a sognare, ci siamo sentiti troppo insignificanti. Quando vediamo i bambini giocare in cortile sogniamo, ma il loro contatto con la realtà è la descrizione che noi diamo loro di essa. Loro cercano di entrare in contatto l'uno con l'altro, di comunicare. Ma noi non parliamo più l'uno l'altro, non abbiamo più nulla da darci l'un l'altro. E sappiamo che un giorno anche loro smetteranno di parlare alle altre persone. Ma cosa succederebbe se gli fosse permesso di fare tutte quelle cose che noi non abbiamo avuto l'opportunità di fare? se gli fosse permesso di giocare, costruire, di dipingere in qualsiasi modo? Potrebbero diventare se stessi e fare quello che noi non siamo riusciti a fare. Abbiamo lavorato per dare loro una vita migliore, ma se avessimo dato a noi stessi le opportunità che vogliamo dare ai bambini, avrebbero anche loro espresso la nostra la realtà. Abbiamo dato loro le nostre stesse condizioni per capire gli altri e la società. E se si sentiranno isolati è perché noi lo siamo stati. Ci mancano i mezzi per evitare che ciò che non vogliamo accada, ci sentiamo impotenti ed è questo il quadro che trasmettiamo ai nostri figli. Ma i sogni che avevamo per il nostro futuro speriamo che i nostri giovani possano renderli realtà. Potremmo far si che i nostri sogni si avverino ora, per mostrare ai ragazzi che non abbiamo paura della società. Potremmo cambiare le cose che sappiamo essere sbagliate, prenderci il nostro diritto di decidere. Abbiamo parlato di ciò che avremo potuto fare con tutti i nostri amici perché solo stando insieme potremmo riuscire a fare qualcosa, sentendoci solidali l'un l'altro.

Vogliamo il diritto di prendere le decisioni circa il nostro lavoro, riguardo la produzione di cui siamo parte fondamentale. Perché questa è la logica della società. Noi stessi avremmo decideso dove e come vivere. Vivremo gli uni vicini agli altri, impareremo gli uni dagli altri. giocheremo con i nostri figli, diremo tutto ciò che abbiamo fatto insieme. Racconteremo loro di altri paesi e di altri bambini, in modo che possano capire che anche le altre persone hanno lo stesso diritto di giocare come hanno fatto loro. E se qualcuno cercherà di fermarci, vorrà dire che avremo cambiato la nostra condiziona. Allora, quando vedremo i bambini giocare, offriremo loro la possibilità di giocare come bambini. Sappiamo che abbiamo bisogno di cambiare noi stessi, il nostro approccio verso le persone che incontriamo e conosciamo, verso la società , che bisogna dare ai bambini le opportunità di cui hanno bisogno come umani esseri. Poi saranno loro a giocare a quello che facciamo. Questo è un modello per una società migliore.[7]

7 Traduzione e parafrasi del testo tratto da "*A model for a qualitative society*", Palle Nielsen, Moderna Museet, Stoccolma, 1968.



4.36 Palle Nielsen, *The Model,* 1968

CONCLUSIONI

Oggi, a sette mesi di distanza dall'inizio di questo testo, posso affermare di essermi ricreduta sull'utilità di questa esperienza. Inizialmente, avendo già deciso di proseguire il mio percorso di studi, credevo di trovarmi a far fronte ad una esperienza fine a se stessa. Invece, ho finalmente realizzato, insieme a questo scritto, una chiarezza di intenti estratta dalla bambagia che fino a non molto tempo fa persisteva nei miei pensieri.

Ritrovandomi in un laboratorio in cui non si lavora con un metodo "accademico" ma sperimentale, ho dovuto imparare a dare al messaggio, attraverso il particolare linguaggio da me elaborato, la dignità e la rilevanza che meritava. Inizialmente in modo inconscio e in seguito sempre più cosciente ho attingevo alla mia storia, alle mie origini, probabilmente ricercando risposte a delle domande che sono nate spontaneamente dal mio percorso di vita.

La capacità di pensare, di generare qualcosa è ciò che più caratterizza la nostra specie in continua evoluzione. La creazione, manufatto artigianale o artistico che sia, già prima del linguaggio e della più recente scrittura era il modo attraverso il quale venivano espressi i propri progressi conoscitivi e di pensiero. È un modo di conguagliare il proprio insieme di esperienza, il modo più puro di conoscere e approfondire un' analisi. Man mano che il pensiero dell'uomo si è evoluto nella sua complessità, l'analisi si è rivolta verso fronti diversi, diventando un riflesso dell'autore stesso, della propria appartenenza ad una società e ad un determinato momento storico. Il motivo per cui ho cominciato questa ricerca parlando dalla particolare epoca segnata dall'avvento della riproducibilità tecnica, è che questo progresso, ha si migliorato le condizioni di vita di tutti, rendendo accessibili conoscenze e mondi fino ad allora sconosciuti, liberando l'uomo dalle schiavitù che fino a quel momento lo avevano afflitto, ma allora stesso tempo ha snaturato il naturale modo di agire tipico dell'essere umano, che oggi si trova mutilato di una capacità di cui è istintivamente dotato per rapportarsi con l'ambiente. L'influenza del modello produttivo sulla società ha ridotto l'esistenza di ogni individuo ad un valore produttivo, per questo il tempo a disposizione di ognuno è stato ottimizzato: ci sono stati imposti dei programmi per imparare la dove la conoscenza dovrebbe avvenire in modo intimo e personale, dando spazio ai propri interessi e quindi

all'emergere della propria identità. Ci è stato imposto sin dalla tenera età di perdere la nostra naturale curiosità e di attenerci al programma, di attenerci alle informazioni da cui veniamo continuamente bombardati, dalla scuola, dai mass media. Ci sono stati imposti dei modelli, facendoci credere che la libertà sia poter scegliere a quale di questi attingere, quali oggetti acquistare per conformarci al modello scelto. Io stessa lungo la mia vita sto assistendo al cambiamento radicale avvenuto nel giro di qualche generazioni: sto assistendo all'estinguersi di nobili mestieri come quello di mio padre e mia madre a favore di mestieri sempre più alienati, sto assistendo alla crescita di generazioni sempre più disilluse che non coltivano il proprio futuro, perchè non gli è stato permesso di comprendere quali semi piantare. Sto assistendo alla vita isolata e disinteressata di giovani generazioni, attratte da tecnologie capaci, con un solo click, di metterle in contatto con il mondo. Sto assistendo alla crescita di generazioni desensibilizzate, che non provano nulla alla vista della violenza e delle ingiustizie. Sto assistendo alla corsa affannata di una popolazione intera verso il benessere materiale, una popolazione bombardata da modelli di bellezza malsani, modelli che danno adito alla superficialità a discapito dei contenuti. Sto assistendo all'avvento di nuove generazioni di padri e madri capaci di affidare i propri figli a degli schermi, generazioni convinte che la libertà sia poter scegliere cosa comprare con quello che rimanere loro del proprio stipendio. Ho potuto assistere alla vita di queste generazioni che non hanno nessuna colpa, assuefatte da una manipolazione continua travestita da libertà.

La nascita dei miei nipoti ha marcato ancora di più questo accento che mi premeva approfondire. Ciò mi ha portato ad affrontare un discorso che mi avrebbe coinvolta in prima persona, appassionandomi e stupendomi di ciò che ho cominciato. Oggi mi sento fortunata ad essere cresciuta in un ambiente dove ho potuto combinare insieme i giusti stimoli e credo che chi è più fortunato abbia il dovere di condividere con gli altri le proprie fortune e per questi motivi, oggi non mi sento alla fine del mio percorso, ma di fronte al suo reale inizio.

Per me la sola igiene del mondo è fare, seguire le proprie aspirazioni, trovare il proprio posto nel mondo, la sola igiene del mondo è conoscere. Conoscere attraverso i sensi, conoscere per vita vissuta, sperimentare la propria se stessi nel mondo, conoscersi e accettarsi. Attraverso i miei lavori, attraverso la manualità a volte ripetitiva e stancante che ho riversato in questi, sono riuscita a frammentare me stessa e ad analizzarne ogni piccolo pezzo.

RINGRAZIAMENTI

Un ringraziamento speciale va alla mia principale fonte di ispirazione: la mia famiglia, che mi sostiene in ogni mio progetto e strana aspirazione. Ringrazio il prof.re Danilo Ciaramaglia per la fiducia e la libertà concessami in questo elaborato. Ringrazio Elisabetta, che ha saputo mettere dei punti e delle virgole la dove io non ero in grado di farlo. Ringrazio le (numerose) persone che mi hanno sostenuta nei (numerosi) momenti in cui ho creduto di non farcela. Ringrazio Flavia e Chiara che hanno cucito insieme a me un pò dei miei ricordi. Ringrazio Davide, che mi è stato compagno anche in questa esperienza, per aver ammortizzato tutti i miei schianti tenendo stretti i denti insieme a me, fino all'ultimo giorno.

BIBLIOGRAFIA

. Mori S., *La costruzione del presente* (Settecento e Ottocento), Sansoni per la scuola, 2005

. Montessori M., *Il segreto dell'infanzia* (1938), Garzanti Editore, 1999

. Trombetta B., *Percepire e capire l'arte*, Claudio Grenzi Editore, 2008

. Antoniucci F., *La scuola si è rotta*, Gius. Laterza & Figli editore, 2001

. Di Giacomo G., *Fuori dagli schemi* (Estetica ed arti figurative dal 900 a oggi), 2015

. Benjamin W., *L' opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1938), ET Saggi, 2014

. Larsen L. B., *The Model. A Model for a Quantitative Society* (1968) MACBA, 2010

. Nielsen P., *The social artist*

. Munari B., *Fantasia* (1977), Gius. Laterza & Figli, 1988

. Munari B., *Verbale Scritto*, Corraini editore, 2008

. Kiefer A., *Merkaba*, Edizioni Charta, 2006

. Mari E., *Autoprogettazione?* (1974), Corraini Editore, 2002

FILMOGRAFIA

. Regia di Svankmajer J., *Dimension of Dialogue*, 1983

. Regia di Di Tarsia N., Piga M., *Inventata da un Dio distratto,* Pao Film 1999-2001

SITOGRAFIA

. www.mariamontessori.com

. www.unicef.it

. www.issu.com

. www.munart.org

. www.ilpost.it/2014/11/24/lego-sessisti-foglietto-istruzioni/

. whitehotmagazine.com/articles/louise-bourgeois-at-freud-museum/2547

. www.darsmagazine.it/ricordando-louise-bourgeois/#.WGvhYfnhC00

. www.pellicolascaduta.it/wordpress/?p=1889

. www.pellicolascaduta.it/wordpress/?p=2578

. www.cinema.fanpage.it/%E2%80%9Cjan-svankmajer-lalchimista-del-cinema%E2%80%9D-nuovamonografia-di-moviement-recensione/

. Lorenza Pignatti, http://www.artribune.com/attualita/2014/08/maria-lai-lomaggio-della-sardegnatutta/

. Alessandra Pioselli, www.domusweb.it/it/arte/2013/04/24/maria_lai_legarsi_alla_montagna.html

. http://www.hermanmiller.it/designers/eames.html

. www.eamesoffice.com/

. http://www.luoghinvisibili.it/?p=360

. www.designmena.com/specify/modernist-designer-enzo-mari-allows-refugee-organisation-torecreate-his-furnitue

. www.cucula.org

. www.mythologicalquarter.net/2014/04/21/models-for-a-new-society/

. www.kunstkritikk.no/kommentar/forget-the-children-they-are-already-corrupted/

. www.louisapenfold.com/2016/02/17/palle-nielsens-the-model/