

**CATERINA TOSCHI**

***Individuals against Individualism. Art Collectives in Western Europe (1956–1969)* di Jacopo Galimberti (Liverpool University Press, 2017)**

### **1. La collana**

*Individuals against Individualism. Art Collectives in Western Europe (1956–1969)* di Jacopo Galimberti è pubblicato nella collana Value: Art: Politics, diretta da Jonathan Harris, della storica Liverpool University Press, i cui volumi, venduti in doppia edizione cartacea – tascabile e cartonata –, condividono come da consuetudine la medesima veste grafica: una copertina su sfondo nero tagliata in alto da una sottile linea rossa, sovrastata dal titolo della collana, in un elegante carattere tipografico senza grazie, a cui seguono l'intitolazione, il nome dell'autore e un'immagine centrale profilata di bianco.

Il lavoro, nato da una tesi dottorale, ha tutte le referenze per essere accolto in una serie che per missione “focuses on the politics of value and the value of politics in art and art history”, esplorando sia il valore della cultura politica nella storia dell'arte che le possibili declinazioni della locuzione “politica del valore”: una categoria epistemologica finalizzata a indagare l'evolversi dei processi attributivi di valore, non solo politico ma anche sociale ed economico, a un'esperienza artistica.

In copertina Galimberti sceglie un dipinto, intitolato *La espera* (L'attesa,

1965), di Juan Genovés, che sviluppa, negli anni della Spagna franchista, un'iconografia della collettività, qui rappresentata nel suo naturale impulso al raggruppamento (in opposizione alle politiche antiassociazioniste di regime) come insieme anonimo dipinto a campiture piatte; un soggetto che l'artista alterna nella propria produzione al ritratto di singoli individui, restituiti invece attraverso la tecnica del collage. L'immagine di copertina, come anche il ricco apparato iconografico raccolto nel libro (opere, fotografie e materiali documentari riprodotti a colori e in bianco e nero), è perfettamente congrua con la parte testuale; a partire dal titolo, *Individuals against Individualism*, e dalla dialettica uno/molti allusa dal sottotitolo: i collettivi artistici attivi dal 1956 al 1969 in Europa occidentale.

### **2. Il tema**

Il libro ricostruisce le esperienze di alcuni piccoli gruppi di artisti, selezionati dall'autore poiché quasi ignorati dalla storiografia anglosassone, che hanno sviluppato, nel quadro dei conflitti geo-politici della cosiddetta Guerra Fredda, modelli di pratiche collaborative e partecipate seminali per la cultura artistica degli ultimi sessant'anni.

Merito della monografia, che integra utilmente la letteratura critica anglofona dedicata al tema, è quello di declinarlo in un arco di tredici anni, dalla crisi del mito sovietico nel 1956 al triennio delle contestazioni (1967-1969), senza affrontare genericamente il fenomeno dell'autorialità collettiva nella storia dell'arte, né cedere alla tentazione di approfondirne l'eredità nei decenni successivi di consolidamento, che vedono la legittimazione delle pratiche artistiche collettive a sistema dell'arte. Nell'introduzione è altresì dichiarata dall'autore la volontà di contraddire un preciso filone storiografico, rappresentato dagli studi di Blake Stimson e Gregory Sholette (2007), tendente a trascurare la dimensione collettiva delle esperienze espositive dei decenni cinquanta e sessanta interpretandone il carattere collegiale solo come mero espediente per l'affermazione di precise categorie storico-artistiche, quali l'Espressionismo Astratto, Fluxus, la Pop Art, il Minimalismo e l'Arte Concettuale.

### 3. Le strutture

La struttura del libro è organizzata su tre livelli – geografico, cronologico e tematico –, ciascuno esaminato dalla lente della cultura politica.

#### 3.1

La prospettiva geografica di riferimento ha un impianto policentrico, che supera l'asse Londra

- New York, dominato dall'esperienza di Art & Language e al centro della letteratura anglosassone del secondo dopoguerra, ed esclude anche le esperienze di Fluxus e Zero poiché poco coerenti, secondo l'autore, con la definizione di collettivo artistico tentata dalla sua ricerca: il primo per il protagonismo di Maciunas, il secondo perché ritenuto un esempio di collaborazione fra artisti, più che una forma di pratica artistica collettiva. La geografia del volume spazia dunque tra quattro paesi, impegnati nel secondo dopoguerra a ridefinire ciascuno la propria identità culturale: la Germania di Adenauer, colta da una sorta di amnesia diffusa sui trascorsi decenni e tesa a rivendicare la centralità dell'individuo contro i rischi di un collettivismo alienante giudicato responsabile dell'ascesa del Nazionalsocialismo; la Spagna di Franco, impegnata a sostenere l'arte *otro* sia per il potenziale delle sue mostre estere (vetrine per legittimarne in Europa una pretesa immagine democratica), sia per la centralità dell'artista enfatizzata dal misticismo cattolico iberico contro i pericoli dell'aggregazionismo politico di scioperi e manifestazioni. La Francia gollista, bramosa, dopo le due sconfitte consecutive in Indocina e Algeria, di rafforzare la propria identità storico-artistica fondando, sotto il ministero di André Malraux, la prima Biennale di Parigi e le *Maisons de la Culture*; e infine l'Italia del centro-sinistra, con il P.C.I. schierato

contro gli scioperi della FIAT e di Porto Marghera, a cui rispondono le teorie operaiste della rivista *Classe operaia* diffuse tra i collettivi come alternativa al populismo romantico pasoliniano e al socialismo riformista arganiano.

### 3.2

Sul piano storico il volume è strutturato in quattro parti. Il primo capitolo si apre con la rinascita di pratiche artistiche collettive a seguito della crisi del 1956, tra le rivelazioni di Chruščëv sul culto staliniano dell'individuo e l'invasione dell'Ungheria; tre sono i gruppi indagati:

l'International Situationniste, negli scontri tra Pinot Gallizio e Guy Debord; Spur, le cui decisioni, seppur prese collettivamente, difendono il primato della firma nell'opera; ed Equipo 57. La conferenza di Gothenburg del 1962 chiude la sezione con l'episodio simbolo dell'espulsione di Spur dall'IS.

L'anno della consacrazione dell'Informale alla Biennale di Venezia, il 1960, apre il secondo capitolo, che analizza la nascita di GRAV a Parigi e del Gruppo N a Padova, il dibattito intorno alla nuova definizione arganiana di arte gestaltica durante il XII Convegno internazionale artisti, critici e studiosi d'arte, la parabola dei dieci mesi di contratto per la collettivizzazione delle opere e degli interessi; in chiusura si ricostruisce l'episodio espositivo newyorkese *The*

*Responsive Eye*, in cui William C. Seitz denuncia velatamente la dimensione politica e anti-individualistica delle nuove pratiche artistiche collettive del gruppo padovano e di Equipo 57.

La terza sezione esamina un arco cronologico, dal 1963 al 1968, dominato dalle contraddizioni della grande rivoluzione culturale proletaria cinese e dal tradimento di Castro dell'idea guevariana di "unità dialettica" con la sezione lasciata in bianco nella pittura murale *Cuba colectiva* realizzata per il XXIII Salon de Mai; la progressiva accoglienza di un'identità autoriale collegiale da parte dei pittori figurativi è quindi indagata da Galimberti nel contesto del Salon de la Jeune Peinture, nelle esperienze di Equipo Crónica ed Equipo Realidad, e nell'origine del gruppo Geflecht, nato dalla costola di Spur e segnato dai rischi di un'anodina standardizzazione creativa per il veto posto sull'opera individuale. Werner Haftmann denuncia, infatti, nel catalogo di Documenta del 1964 il pericolo, implicito nell'opera d'arte collettiva, di un annullamento dell'individualità in strutture sociologiche sempre più alienanti ed omologanti.

L'ultimo capitolo affronta i tre anni della contestazione, dal 1967 al 1969, partendo dall'esperimento biennale di vita collettiva di Kommune I intorno alla figura di Dieter Kunzelmann, sfociato poi nella liquidazione della riflessione artistica con la fondazione di un gruppo paramilitare per la causa palestinese.

A seguito delle occupazioni del 1968 il dibattito intorno alle esperienze autoriali collettive è affrontato in forme parallele da quattro istituzioni, ponendo sempre in primo piano la cruciale questione dell'anonimato dell'artista: l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi, con la produzione di manifesti non firmati (politicamente impegnati ma qualitativamente discutibili) ad opera dell'Atelier Populaire; il Palais des Beaux-Arts di Bruxelles, con il rifiuto di Marcel Broodthaers a partecipare a progetti anonimi; la Triennale di Milano, che ospita la barricata posticcia di de Carlo, Bellocchio e Caruso e le critiche di Pistoletto sulla mancata produzione di opere durante l'occupazione a differenza dei colleghi parigini; l'Akademie der Bildenden Künste di Monaco, le cui pareti ospitano i dipinti murali collettivi degli studenti che denunciano le misure repressive governative e i legami istituzionali della classe docente con il Nazismo.

### 3.3

Il terzo livello dell'impianto di questa ricerca è tematico e sottende l'intera struttura del volume, accompagnando il lettore lungo le diverse tappe che hanno contribuito a definire storicamente il concetto di pratica artistica collettiva; a *incipit* dell'introduzione Galimberti ha chiaro quale sia la conclusione di questo percorso e illustra la propria definizione: si tratta di un metodo di lavoro, di un modo collettivo di

pensare e agire, condiviso da un gruppo di artisti piccolo e antigerarchico. I suoi germi si radicano nella revisione degli anni cinquanta delle posizioni marx-engelsiane circa il ruolo dell'artista nelle questioni sociali, rileggendo nell'anarchismo individualista ottocentesco il culto totalitario dell'individuo, oggetto del discorso di Chruščëv da cui il libro ha inizio. Le prime esperienze collettive partono, infatti, dalla ridefinizione di artista come soggetto politico, superando il bipolarismo delle due categorie di io e di massa (ingannata sotto i totalitarismi), di individualità e di individualismo, alla ricerca di una terza via che la cultura del collettivismo tenta di costruire nei tredici anni presi in esame.

La struttura tematica ruota intorno alla dialettica implicita in questi binomi e viene riassunta in cinque concetti-chiave – anonimato, avanguardia, cattedrale, moltitudine, lavoro di squadra – che costituiscono altrettante voci dell'indice analitico conclusivo (dei nomi, dei gruppi, delle gallerie e delle manifestazioni) costruito dall'autore; sono gli spunti per rintracciare, tra le pagine di Galimberti, un glossario critico (vedi *infra*) di riferimento per il dibattito intorno alle opere prodotte nei decenni indagati, che, in una prospettiva più ampia, torna utile anche per illustrare le ragioni (politiche, ma anche tautologiche e metaforiche) dei lavori realizzati dai collettivi.

**ANONIMATO:** per ovviare al rischio di produrre opere che accreditassero il culto borghese dell'artista, i gruppi esaminati propongono forme di progettualità artistica collaborativa la cui peculiarità è l'anonimato dell'opera finita; dalle dichiarazioni del manifesto situazionista del 1960 alle discussioni tra Morellet e Stein all'interno di GRAV, dalle opere di Equipo 57 a quelle del gruppo N, l'anonimato rappresenta una presa di posizione politica che guarda al modello della cattedrale medievale come metodo collettivo di lavoro.

**AVANGUARDIA:** contro la mercificazione delle idee delle prime avanguardie, che iniziano a metà Novecento a essere musealizzate, il ready-made duchampiano, al pari del gesto pittorico informale, è letto come veicolo di culturalità intorno al tocco dell'artista. L'edizione a cura di Arturo Schwarz di otto ready-made nel 1964 al prezzo di 25.000 dollari e la *Merda d'artista* di Piero Manzoni venduta poco prima a peso d'oro avvalorano agli occhi dei revisionisti marxisti l'imborghesimento dell'avanguardia.

**CULTURA:** durante il XII Convegno Internazionale artisti, critici e studiosi d'arte del 1963 Manfredo Massironi rivendica i legami del Gruppo N con l'operaismo, rileggendo la nozione di cultura alla luce dell'accezione aristotelica di *poiesis*, intesa come produzione tecnica con un ruolo attivo nell'evolversi del pensiero operaio. Durante gli anni della Guerra Fredda, di revisione del Marxismo, la

cultura acquisisce un significato più allargato e un valore politico contrario all'Esistenzialismo alienato sartriano e all'idea di integrazione tra classe operaia e capitalismo difeso da Adorno e Marcuse.

**GIOCO:** da metà degli anni sessanta, con la stanza dei giochi realizzata da GRAV presso la Contemporaries Gallery di New York, la XIII Triennale di Milano, curata da Umberto Eco e Vittorio Gregotti, centrata sul tempo libero, e il *Malspiel, Malkampf, Malrundlauf* di SPUR, i gruppi di artisti esaminati colgono nel gioco un potenziale di emancipazione e di interazione psicofisica con lo spettatore. Accolgono quindi la dimensione ludica nelle loro pratiche artistiche collettive, così superando la frattura tra cultura alta e intrattenimento economico, alla base del bipolarismo irrisolto tra l'individualismo borghese e l'alienazione della massa, penetrando con l'arte la routine quotidiana e rilevandone, alla luce anche del secondo volume di *Critica della vita quotidiana* di Henri Lefebvre, l'infondata convenzionalità.

**GRUPPO:** Sul numero di *Marcatré* del marzo-aprile del 1964 è pubblicato il contributo *La ricerca estetica di gruppo*: un dibattito intorno alla nozione di gruppo, in cui Manfredo Massironi evidenzia la distinzione tra il lavoro di squadra, una collaborazione tra diverse discipline, e la ricerca di gruppo, in cui i diversi componenti svolgono il medesimo ruolo in modo paritetico. Un anno

prima, GRAV – sostituita nel 1961 nel proprio acronimo la “C” di centro con la “G” di gruppo – presenta alla Biennale di Parigi il suo primo lavoro collettivo vincendo il premio Travaux d'équipe ma distanziandosi dall'accezione di “lavoro di squadra” promossa dalla manifestazione. La sezione, intesa come sintesi di più arti contrariamente all'idea di gruppo promossa dai collettivi indagati, è, infatti, istituita per sostenere la politica culturale di Charles De Gaulle, contraria all'idea del conflitto di classe e promotrice di forme di collaborazione fra più discipline finalizzate allo sviluppo urbanistico e all'integrazione sociale nei sobborghi francesi degli immigrati algerini ed egiziani giunti a seguito delle campagne militari.

INDIVIDUO: per il pensiero collettivista il culto del singolo individuo si incarna nel valore del gesto per l'Informale, che acquisisce alla fine degli anni cinquanta una dimensione quasi mitica, assumendo poi declinazioni anche semplicistiche nel decennio successivo. L'arte di Michel Tapié difende, agli occhi dei primi gruppi di artisti, l'indipendenza del singolo, in opposizione all'immagine della massa alienata sotto i totalitarismi, e dunque, guardando criticamente alle intromissioni americane nelle politiche europee del post-piano Marshall, il valore della libertà propagandata dal cosiddetto mondo libero.

MOLTITUDINE: le teorie operaiste di

Mario Tronti e Antonio Negri superano la nozione hobbesiana di moltitudine, intesa come condizione primitiva di un gruppo di uomini allo stato di natura in lotta gli uni con gli altri, e la reinterpreta come soggetto politico in grado di autogovernarsi, un insieme di singoli individui che agiscono collaborativamente sviluppando un modello alternativo di democrazia.

RAGIONE: il celebre scorcio fotografico dall'alto del 1956 del Laboratorio sperimentale di Alba, oltre a ironizzare sui metodi di lavoro tayloristi, accoglie nella produzione artistica il modello operativo del laboratorio scientifico, che, al pari del cantiere della cattedrale medievale, annulla il soggettivismo autoriale. I gruppi di artisti abbracciano un ritorno alla ragione, teorizzato da György Lukács, contrario all'individualismo della pittura informale e alla propensione irrazionale dell'Esistenzialismo sartriano tesa a un'immagine assoluta di libertà divulgata dal pensiero borghese contemporaneo. Il bisogno di ragione è invece una conseguenza della rilettura del Marxismo, la cui forma artistica si ricerca nell'astrazione geometrica e nell'iconografia della macchina complessa, interpretata come una forma del sapere operaio, un'invenzione prodotta dalla collettività durante i sabotaggi delle grandi fabbriche meccaniche e petrolchimiche.

UMANESIMO: Negli anni degli scritti

di Antonio Banfi sul nuovo umanesimo su base scientifica, Gilles Aillaud frequenta le lezioni di Louis Althusser, in cui si promuove un antiumanesimo teorico contrario alla centralità della libertà astratta individuale diffusa dall'umanesimo borghese. La nozione di individuo difesa dalle pratiche artistiche collettive oppone al pensiero esistenzialista, considerato come una "metafisica della soggettività", l'immagine della struttura sociale, di un'unità dialettica composta di tante singolarità che condividono, nei gruppi presi in esame, uno stesso modo di pensare e produrre l'arte.

#### 4. Il metodo

*Individuals against Individualism. Art Collectives in Western Europe (1956–1969)* è un libro scritto da uno storico dell'arte formatosi in Italia, specializzatosi nel contesto *sorbonnien* e addottoratosi al Courtauld Institute of Art, con una breve parentesi di ricerca presso la Gerda Henkel Stiftung. Egli offre dunque al lettore la temperatura dello stato dell'arte interno alla ricerca italiana nel ventennio del grande esodo dal punto di vista di uno studioso che ha rielaborato in proprio suggestioni culturali e metodologie di lavoro disparate. Evitando di scadere in banali categorizzazioni di metodo tra "etnie" scientifiche, è indubbio che dalla lettura emerge la matrice policentrica di questo studio e

l'insospettabile fecondità dei meticcianti.

Nell'introduzione Galimberti spiega come uno dei criteri di selezione dei collettivi indagati sia stato quello della fattibilità della ricerca, e dunque della reperibilità delle fonti, ponendo come premessa metodologica irrinunciabile la questione della filologia, prioritaria per la cosiddetta scuola italiana (ovviamente con le sue interne sfumature); su questo impianto "originario" l'autore innesta spunti e apporti culturali acquisiti nelle tappe successive della sua formazione. Il volume limita, infatti, la patria "febbre da archivio" prevalentemente allo studio delle collezioni documentarie custodite sul suolo germanico, avvalendosi anche di numerose interviste ad artisti e intellettuali raccolte dall'autore, e declina le tappe della ricostruzione con un'attenzione alle fonti visive e attraverso una lucida disamina della letteratura critica sul tema.

Obiettivo del lavoro di Galimberti non è tanto una ricostruzione filologica delle esperienze legate ai collettivi presi in esame (già in parte indagate al di fuori della storiografia anglofona), quanto l'identificazione, dalla lente del pensiero politico, di eventuali costanti e regolarità nei modi di pensare e agire di gruppi di artisti coevi ma distanti geograficamente. Questa premessa lo rende un interessante esempio di applicazione del metodo comparativo alla storia dell'arte, che la filologia storico-artistica italiana è talvolta

restia ad accogliere rispetto al bacino transalpino, anche per i costi di consimili ricerche e per le difficoltà connesse a un confronto documentario multilingue.

Il pragmatismo anglosassone emerge infine nelle conclusioni, in cui l'autore, avendo testato in prima persona “the joy and limits of collective work” – in occasione della propria collaborazione alla scrittura, con più di cento autori, del romanzo *In territorio nemico* edito da minimum fax nel 2013 –, si interroga, alle soglie del cinquantenario del Sessantotto, sull'eredità politica dei modelli collettivi analizzati nel contesto del nuovo millennio, che vede sia l'incremento di nuove pratiche

artistiche collaborative e partecipate che un crescente bisogno di esportazione della cultura occidentale.

Il bilancio positivo di questo incrocio di metodologie scientifiche suggerisce nuove possibili piste di lavoro alla storiografia italiana: le ibridazioni dei nuovi percorsi accademici faticosamente esplorati dagli studiosi più giovani potranno forse approfondire indagini comparatistiche come questa, senza venir meno alla solidità delle impostazioni filologiche che costituiscono un patrimonio identitario implicitamente invidiatoci sulla scena internazionale.