

# Eugenio Battisti e *L'albero solitario*. *Arte e politica U.S.A. 1870-1970*

RONALD L. FILIPPELLI

Per prima cosa, voglio dire quanto sia lieto di avere l'opportunità di partecipare a questo congresso in onore di Eugenio Battisti. Il programma dei lavori testimonia l'ampiezza dei suoi interessi e dei suoi contributi. Eugenio si è interessato praticamente di tutto. Dovunque si guardi in questi giorni, in queste aule, si trovano colleghi e studenti di Eugenio Battisti, in rappresentanza di una straordinaria larghezza di discipline e di erudizione. Durante questa settimana molti hanno già parlato dei suoi libri, degli articoli, dei discorsi, in altre parole dei contributi per i quali rimanga qualcosa di materiale, una traccia scritta.

Nel corso di questi dibattiti, di questi discorsi certo importanti, spero che ci sarà spazio per un piccolo discorso — una testimonianza — intorno ad Eugenio nel suo ruolo di maestro, perché lui era veramente un maestro, il cui lascito è dimostrato dai molti studenti che partecipano a questo congresso.

Lo 'splendore' di Eugenio come maestro non veniva solamente dalle sue doti intellettuali, dalle sue conoscenze e dai suoi interessi enciclopedici ma anche, e forse è ciò che più importa, dalla sua conoscenza sociale. Quasi niente è sfuggito alla sua attenzione, e lui aveva l'abilità di comunicare questa sete di conoscenza, questo fascino per il mondo — nel passato, nei suoi tempi, e nel futuro — agli studenti. Conoscere Eugenio voleva dire essere contagiati dal suo ottimismo e dalla sua *joie de vivre*, ma anche dalla sua passione per la giustizia.

Quando Eugenio è arrivato alla Pennsylvania State University ad insegnare storia dell'arte, ha portato con sé il concetto — in gran parte assente dalla disciplina negli Stati Uniti da trent'anni — che non è possibile separare gli artisti, l'*intelligenza*, dal mondo politico, sociale, economico e morale. Eugenio, un uomo europeo degli 'anni duri' del Novecento, sapeva che l'arte e il discorso intellettuale possono essere un'arma sia per la democrazia, sia per la tirannia: rendere l'artista e l'arte marginali alla società, togliere questa attività umana fondamentale dal contesto in cui è stata creata, è sempre un pericolo grave per la democrazia.

Nel 1973, l'editore Guaraldi ha

pubblicato *L'albero solitario*, a cura di Eugenio Battisti. Il sottotitolo è *Arte e politica U.S.A. 1870-1970*. Il libro è nato da due seminari, alla Pennsylvania State University, sui rapporti fra politica ed arte negli Stati Uniti, tenuti durante la primavera e l'estate del 1971, il periodo subito dopo l'inizio della decadenza del movimento statunitense di protesta contro la guerra in Vietnam. In altre parole, sul finire, una volta di più, di un impegno politico degli artisti e degli intellettuali statunitensi, senza che si fosse sviluppata in modo permanente la coscienza della propria responsabilità politica. In quest'ottica, con la memoria ancor recente delle grandi manifestazioni studentesche, Eugenio è stato spinto ad avvicinare gli studenti americani alla storia della analoga protesta che aveva caratterizzato, dalla fine dell'Ottocento, discontinuamente ma con estrema forza, anche gli artisti e intellettuali americani, soprattutto gli scrittori e i pittori.

Nel corso delle loro ricerche, gli studenti hanno scoperto un tesoro di scritti, manifesti, poesie, dipinti, ecc., sull'argomento. Da Mark Twain ad Upton Sinclair, dall'inchiesta fotografica sulla povertà a New York di Jacob Riis al sarcasmo del pittore Ben Shahn sulla tragica montatura di un'indagine da parte di un funzionario dell'FBI (la polizia nazionale americana) «sul significato dell'arte, sulle motivazioni politiche di un umanista, sulle maggiori o minori tendenze comuniste di una poesia, di un pezzo musicale, di un romanzo».

Che sorpresa per gli studenti imparare che la loro generazione non era stata la prima a partecipare alla lotta sociale e politica. Imparare che molti artisti e intellettuali nel passato, compresi alcuni dei più illustri, avevano partecipato alla lotta, e che questa partecipazione — per quanto abbia spesso richiesto un costo piuttosto pesante, e qualche volta sia stata pagata con l'esilio, o peggio — aveva anche segnato in modo essenziale la loro creatività.

Nel corso di questa indagine, gli studenti americani hanno riscoperto il loro patrimonio, un patrimonio di varie ondate di proteste sociali e politiche promosse dagli artisti e dagli intellettuali americani. In un certo senso, ognuna di queste ondate si è perduta, cioè non ha lasciato una eredità

immediatamente fruibile. Ma la qualità e la sincerità delle testimonianze hanno, certo, un valore non contingente, e nell'insieme costituiscono il patrimonio fondamentale di un popolo. Durante quei seminari gli studenti, attraverso i loro stessi articoli originali, e le opere degli artisti e intellettuali che hanno trovato e incluso nel libro, hanno imparato che la lotta e la conoscenza sociale per gli artisti erano un impegno normale, davvero essenziale. Gli studenti hanno anche imparato, nelle parole di Eugenio Battisti, che «gli artisti impegnati statunitensi hanno raggiunto, sovente, una tensione e una statura eroica». Nei loro seminari, nelle loro ricerche, e finalmente nel loro libro, gli studenti «ne hanno fatto una reverente commemorazione».

Tutto questo è successo perché Eugenio, da intellettuale europeo qual era, ha portato la speranza, forse l'illusione, che la cultura conta, che l'intelligenza deve vincere, magari sul lungo periodo. Forse evidente per gli artisti e intellettuali d'Europa, questo è un concetto alieno al ruolo dell'artista negli Stati Uniti, dove l'artista e l'intellettuale sono marginali, nel senso integrale, ai rapporti sociali e politici, e dove il precetto regnante è l'arte per l'arte, e dove il valore sociale dell'arte appena esiste, e dove, perciò, il valore strettamente artistico è in gran parte una funzione del mercato.

Ancora in quanto intellettuale europeo, Eugenio credeva che — sono sue parole — è «compito di un docente coltivare questa illusione, questa speranza, dare uno scopo sociale di libertà e democrazia al lavoro ed alle ambizioni di coloro che sono gli unici a poter giudicare, correggere e cambiare la società, cioè gli studenti».

Per raggiungere queste mete, è stato necessario porre certe domande: perché la storia dell'impegno intellettuale era così piena di insuccessi nel paese che era stato la terra dei grandi esperimenti sociali, condotti sul filo della libera associazione, della rivolta e della resistenza civile?

Perché, nel momento più critico dei rapporti fra arte e politica, cioè negli anni che precedono la prima guerra mondiale, negli Stati Uniti c'è stata la mancanza di un movimento, o più movimenti d'avanguardia, decisamente anti-academici e quindi rivoluzionari nel senso più ampio, paralleli a quelli europei?

Gli storici americani sono ancora alla ricerca di una risposta esauriente a queste domande e, naturalmente, gli studenti di Eugenio non hanno trovato la soluzione all'enigma. Ma, a mio avviso, si possono identificare certe ragioni, certi aspetti particolari dell'esperienza americana.

1. C'è l'eredità di un paese costruito sulle basi di un'esperienza pionieristica, nel quale l'arte e la teoria sono state sempre secondarie alle esigenze funzionali. Non per caso la filosofia utilitaristica di John Dewey ha avuto un successo tanto rilevante in

questo paese. La vita intellettuale e artistica è un lusso là dove la lotta per la sopravvivenza è predominante.

2. C'è la mancanza del concetto di classe sociale e, perciò, la mancanza di una comprensione del ruolo e delle responsabilità collettive dell'*élite*, specialmente per quanto riguarda i rapporti fra le classi e nel progresso della storia. Tutto ciò porta a un individualismo estremo, in cui ciascuno sente al massimo grado la propria responsabilità, e i suoi sforzi acquistano una valenza sociale soltanto di riflesso, come una risultante della ricerca e dell'esercizio degli interessi del singolo.

3. C'è la mancanza, attualmente, e per la maggior parte anche nel passato, di una cultura della sinistra nella vita politica statunitense. Questo vuol dire che non c'è mai stata una formazione politica legittima, largamente identificabile come opposizione, in cui il ruolo critico degli artisti e degli intellettuali abbia potuto svolgere un ruolo permanente e importante.

4. C'è nella maggioranza della società americana una decisa adesione all'idea che l'economia liberalistica è un primo requisito per la libertà politica e sociale, facendo così del successo finanziario l'indicazione più importante del valore personale e artistico.

5. C'è la mancanza di una tradizione culturale abbastanza coerente a causa della diversità etnica, religiosa e razziale del paese.

6. C'è la mancanza di una formazione culturale coerente a causa della decentralizzazione della società americana, compresi, soprattutto, i sistemi educativi e politici. Negli Stati Uniti noi non abbiamo le *hautes écoles* di Francia, le Oxford e le Cambridge d'Inghilterra. Noi non abbiamo un sistema per la formazione sistematica e coerente di un'*élite*. Perciò, in confronto con la sua controparte in Europa, l'artista o intellettuale americano non condivide esperienze, aspettative, o valori come un 'ceto' intellettuale. Ciascuno comincia di nuovo e segue una strada squisitamente personale, una strada nuova.

7. C'è, infine, la mancanza di un centro culturale dominante, un centro che serva come un cuneo per cui l'*élite* della nazione possa assumere il suo ruolo nella vita sociale, politica e culturale. Non esiste negli Stati Uniti una città che giochi il ruolo culturale e intellettuale che giocano, o hanno giocato, nei loro paesi, Parigi, Londra, Berlino, o Roma, per esempio. New York è un centro culturale ed economico importantissimo, però il governo non è a New York, ma piuttosto a Washington, una città di provincia in senso culturale e anche, purtroppo,

una città libera dall'influenza di un ceto intellettuale residente. Le grandi università non sono a New York, ma invece a Boston, Chicago, San Francisco, New Haven, e molti altri luoghi. Molte altre città — Boston, Chicago, Los Angeles, Filadelfia e San Francisco — hanno di tempo in tempo sfidato la preminenza di New York.

Anche se le domande rimangono aperte, la ricerca del gruppo di Eugenio è sfociata nel primo libro che sia uscito in Italia, e forse in Europa, sull'argomento dei rapporti fra arte e politica negli Stati Uniti. I saggi e le testimonianze raccolte coprono, peraltro assai parzialmente, il dramma dell'intellettuale americano. Nel loro lavoro, Eugenio e i suoi studenti hanno fatto, secondo Battisti, «una commemorazione, la creazione, immaginaria, di un grande cimitero di guerra, in cui siano raccolte le tombe degli onesti, sperando, in un futuro vicino, di trovarvi posto anche noi, non per analoga virtù e coraggio, solo per analoghe idee e frustrazioni». Io sono certo che Eugenio ha trovato quel posto, tanto per le sue virtù e il suo coraggio, quanto per le sue idee e le sue frustrazioni.

*The Pennsylvania State University*

---

## 1983. *Loisada/New York City* a Milano

PAOLO GALLERANI

Nel maggio 1983 si inaugura a Milano la mostra *Loisada/New York City. Voci, immagini, suoni dal Lower East Side, un quartiere storico in degrado presentato da trenta artisti*.

La manifestazione si apriva in contemporanea nel grande spazio presso la casa occupata in via Morigi 8 e alla galleria Lo Zibetto di via Solferino 36, dove erano esposti materiali di documentazione e una replica fotocopiata della mostra *Sopravvivenza nella 9ª Strada*, svoltasi a New York nel giugno 1982. Il coordinamento dell'iniziativa era della Galleria Lo Zibetto, diretta da Cristina Menicanti, che si assunse i costi di realizzazione non coperti da lavoro gratuito.

La galleria era impegnata in un'attività di presentazione, pur con mezzi esigui, di opere e situazioni anche non omologhe al mercato dell'arte. Il progetto di cui ero promotore ri-

guardava l'escogitare e inventare sistemi, tecniche e organizzazioni di estrema economia, ma completi ed efficaci, atti a favorire il passaggio di comunicazione su aspetti che la cultura ufficiale tende a mantenere emarginati. Ritenevo che ci fosse molto da esprimere; e uno dei problemi era la definizione dell'arte.

Dall'altra parte c'era l'omologazione di quello che passa per arte.

Da qui, aprire ad una galleria le porte su quanto fosse possibile raccogliere in ciò che parla nella parola *Téchné*.

Non si trattava di accogliere oltre alla pittura e alla scultura altre discipline, per esempio il *design*, o la grafica o altro, per equiparare all'arte i risultati della produzione, e neppure di costituire un centro culturale aperto a temi inter o meta-disciplinari.

La scommessa era: aprire alla

cultura del fare.

Si determinava un ventaglio di possibilità — di cui purtroppo poco fu esperito — ma che val qui la pena richiamare.

Dal nodo dell'artigianato industriale — l'artigianato del prototipo, ove si manifesta una qualità del lavoro e del mestiere necessariamente alta — ai sistemi tecnologici, ai rapporti con la scienza, e poi, l'illustrazione scientifica, la cartografia, l'architettura, l'effimero, con la necessità imprescindibile di un incontro con la storia; da qui l'imporsi dell'interesse verso le problematiche dell'archeologia industriale, delle culture materiali, dell'antico.

Fu su questi piani l'incontro con Eugenio Battisti; o meglio il ricorso a Battisti.

Nel maggio del 1980 si definì la prima ipotesi di progetto — in epoca pretelematica — sulle possibilità di istituire quelli che chiamavamo *scambi poveri* per realizzare eventi internazionali di qualità e di valore scientifico.

Si ipotizzarono agili raccolte di materiali da mostrare in presa diretta, per esempio sulla situazione a Berlino, e veloci trasporti; ma la prova generale avvenne con il Lower East Side di New York, di cui Battisti ci raccontava.