

Titolo:

Entrare e uscire dalla metamorfosi. Considerazioni sull'animazione negli anni settanta.

Nel 1972, quando Pierre Gaudibert pubblica *Azione Culturale. Integrazione e/o sovversione*<sup>1</sup>, tra Europa e America è in atto da circa un decennio un fitto dibattito sul ruolo educativo e culturale del museo. Rinnovamento, ridefinizione e soprattutto apertura dello spazio museale, si presentano ora come momenti necessari alla sua stessa vitalità o, secondo la celebre formula di Duncan Cameron, come segnali di una sua trasformazione da “tempio” in “forum”. Fuori da questi processi invece, l'emergere di un nuovo “protagonismo” culturale è segnalato dallo sviluppo di pratiche artistiche e politiche che, agendo dall'interno dei gruppi sociali in lotta, promuovono nuovi spazi di resistenza e conflitto attraverso lo sviluppo e l'utilizzo di linguaggi fortemente antagonisti.

Dell'ampiezza di queste oscillazioni Gaudibert, che pure si era già speso nel sostenere un generale rinnovamento dell'istituzione tramite l'atto fondativo dell'ARC - acronimo di Animation Recherche Confrontation, spazio inaugurato nel 1966 come parte integrante del Musée d'art moderne de la ville de Paris – appare del tutto consapevole. Il rimando all'animazione, con la sua genealogia politica radicata da una parte nella prospettiva pedagogica, emancipatoria ed anti-autoritaria, del movimento dell' “Education Populaire”, e dall'altra nella storia del teatro proletario, traduceva per certi versi il desiderio di costruire per l'istituzione una dimensione di << utopia attiva >> come se, sincronizzando società e museo, fosse possibile definire per quest'ultimo uno spazio di necessità, quello della costruzione di un << immaginario sociale, libero, inventivo e offensivo>><sup>2</sup>. Tuttavia Gaudibert restò vigile sul potenziale di questi processi e sulla loro traduzione all'interno delle istituzioni. L'immaginazione è infatti uno dei campi su cui si gioca in quegli anni la partita tra potere e politica, l'orizzonte che, dall'interno della crisi e dello scontro, anticipava la possibilità di nuovi dispositivi di cattura e, insieme, l'autodeterminazione di nuove soggettività.

In questo senso, riferendosi concretamente al ruolo delle *Maisons des jeunes et de la culture*, organi del decentramento istituiti da André Malraux come ministro della cultura dal 1959 al 1969, Gaudibert rifletteva sulla natura delle azioni da loro promosse, dove quest'ultime, facendo appello alla partecipazione in virtù di una presunta neutralità della cultura, definivano il rischio di potenziali

---

1 Gaudibert Pierre, *Azione culturale. Integrazione e/o sovversione*, Feltrinelli, Milano 1973 (ed.orig. 1972).

2 Gaudibert Pierre, *Il museo d'arte moderna, animazione e contestazione*, in *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, a cura di Cecilia Ribaldi, Il Saggiatore, Milano 2005.

forme di controllo e neutralizzazione.

Il riconoscimento della natura politica delle forme culturali, è ciò che Gaudibert segnala dunque come presupposto irrinunciabile alla loro stessa comprensione, la linea lungo la quale è possibile individuare la complessità dei mutamenti e leggerne il processo.

Se dalla Francia ci spostiamo verso l'Italia, procedendo dallo spartiacque del '68, l'approssimarsi di pratica politica ed esperienza artistica diviene evidente in una serie di importanti esperienze che, lungo il decennio dei '70, articolano la prospettiva di un'arte partecipe dei processi sociali, in quanto organicamente connessa, sul piano del sensibile e della sua "distribuzione", alle tensioni e trasformazioni che marcano tanto lo spazio individuale quanto quello collettivo e urbano.

È il caso ad esempio delle azioni promosse da Piero Gilardi, il quale, muovendo da una serrata critica circa le << condizioni materiali del lavoro artistico >> all'interno dell' << l'apparato razionalizzato dell'informazione e del mercato >><sup>1</sup>, giunge successivamente a fare esperienza di differenti modelli di produzione culturale e creativa, autogestita e imposta dal basso. Dall'attività di contro-informazione al teatro di strada, dalla mobilitazione politica diretta all'animazione, il percorso di Gilardi realizza l'intenzione di una continua verifica dei linguaggi artistici, misurandone di volta in volta le condizioni di impatto, autonomia e conflitto: << il linguaggio veniva sentito come un ostacolo in questa riappropriazione della realtà. È significativa in questo periodo l'attività di teatro, di cinema, di happening degli artisti, in tutte le situazioni in cui si muovevano. Si aprivano due strade agli artisti a questo punto: la prima, quella tradizionale, di formalizzare in un linguaggio anche non ortodosso – come poteva essere quello dell'happening – la nuova problematica; la seconda alternativa era quella di tradurla direttamente nella realtà >><sup>4</sup>.

Ha inizio dunque nel '68, con l'allestimento di un "atelier populaire" che ripeteva il modello di quello sorto durante le contestazioni del maggio parigino, il lungo periodo di militanza politica che vede Gilardi impegnato nella produzione di manifesti murali - realizzati autonomamente oppure su richiesta del movimento studentesco o dei comitati di lotta e di quartiere - e in seguito, a partire dal '70, di fumetti operai ed opuscoli di formazione economico – politica. All'aprirsi del nuovo decennio, l'intensificarsi della pratica politica dell'artista coincide con la costituzione del collettivo Lenin e con l'avvio di una lunga fase di mobilitazione davanti ai cancelli dello stabilimento Pininfarina. È nel corso di questo periodo, protrattosi fino al 1974, che Gilardi partecipa alla produzione di uno spettacolo teatrale con gli inquilini delle case del quartiere Cso. Taranto, in lotta per l'autoriduzione dell'affitto: << i compagni del quartiere stesero un canovaccio teatrale che venne poi interpretato da Dario Fo in un polveroso spiazzo in mezzo a quegli allucinati casoni >><sup>5</sup>.

---

1 Gilardi Piero, *Dall'arte alla vita, dalla vita all'arte. Il percorso artistico, politico e umano dell'esperienza transculturale cominciata nel '68*, La Salamandra, Milano 1982.

4 Ibidem.

5 Ibidem.

L'attività dei gruppi teatrali “militanti”, da La Comune di Dario Fo a quella di Silvano Piccardi, di Nuova Scena, del Teatro Operaio etc., e più in generale la riscoperta del teatro politico in Italia, è un fenomeno direttamente legato al '68 che incrocia quello dell'animazione, connesso alle esperienze di pedagogia anti-autoritaria sperimentate a Torino da Passatore, Perissinotto e dal Teatro dell'angolo. Il risultato che si cerca è quello di una tendenziale omogeneità tra recitanti e fruitori e la progressiva attivizzazione di questi ultimi attraverso l'esempio offerto dal dramma didattico di Brecht.

Ciò che più conta però in vista del lavoro di Gilardi, è che tale modello, ed in particolare quello dell'animazione, valse da una parte a scardinare il ruolo di “esperti rossi” che gli artisti avevano assunto come “esperti della comunicazione” e, dall'altra, permise di immettere il tema dell'azione partecipativa e relazionale al centro della pratica artistica e dello spazio collettivo. Con la fondazione nel 1974 del collettivo La Comune di Torino, ebbero inizio infatti una serie di attività che, concentrandosi sulla produzione e distribuzione di propaganda politica e contro – informazione, si affidavano all'animazione come *tactical media*: dal murales dipinto dagli operai della fabbrica metalmeccanica Accarini occupata, alla creazione di striscioni in occasione del corteo del primo maggio; dall'animazione con gli “psichiatrizzati”, che recepiva il tema della lotta al manicomio, particolarmente sentito negli anni che precedono la legge Basaglia (1978), al progetto di un laboratorio di libera espressione aperto contemporaneamente ai “sani e malati” che Gilardi realizza assieme all'equipe del centro d'incontro Aurora.

In questi ed altri lavori - le operazioni di animazione di Gilardi infatti proseguiranno nel decennio seguente, coinvolgendo comunità distanti come quella dei “quinchos”, i ragazzi lavoratori del quartiere di San Judas, uno dei più poveri di Managua (1982) – l'ipotesi è ancora quella di una verifica sulla “creatività collettiva”, come elemento caratteristico della controcultura degli anni '70, oltre l'*Institutional Critique*, e come manifestazione di un esodo che, nella ricerca di nuovi spazi d'intervento su scala locale e nell'attivazione di processi partecipativi autogestiti, indica nuove forme del politico.

Michela Gulia