

TreEffe

Daniele Lombardi

Le tre parole Futuro, Futurismo e Fluxus hanno in comune la breve attesa di ciò che verrà. Indicano una predisposizione, l'atteggiamento di un presente che è pronto a qualsiasi cosa accada, e John Cage lo disse che *Something always happens*.

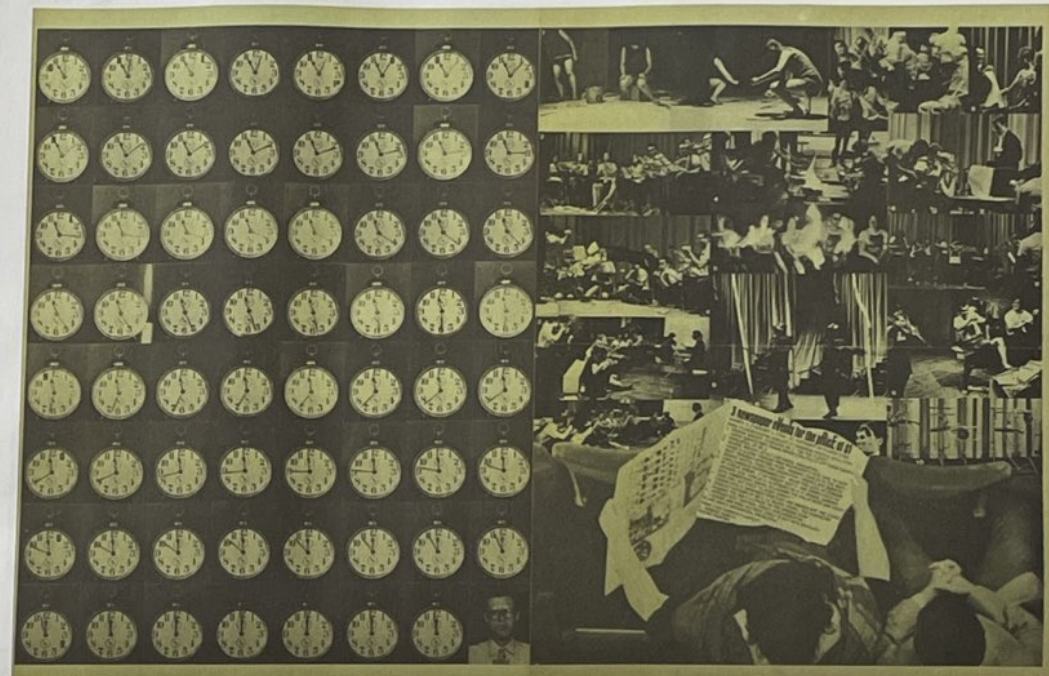
In arte l'idea del futuro è stato protetto da Futurismo e Fluxus soprattutto nei tempi difficilissimi della loro azione, come l'inizio del secolo scorso e i primi anni Sessanta, quando si è percepito che era ineluttabilmente un giro di boa della storia.

Dal davanzale della finestra della dodecafonica lo spettacolo del caos, l'arte dei rumori, ha dato le vertigini a chi volgeva lo sguardo in basso sull'abisso di un Urscherei; la stessa vertigine ha colto chi, cinquant'anni dopo, ha visto una musica che andava dal suono al segno e al gesto, laddove non c'erano leggi numeriche e divinazioni che obbligassero a enigmi sonori il cui ascolto risultava improbo.

Storicamente si potrebbe creare una linea obliqua delle caratteristiche di queste tre *effe* partendo da due musicisti dell'Ottocento: Alkan e Rossini. Alkan (Charles Valentin Morhange), pur serio come poteva esserlo un ebreo parigino di quegli anni, ogni tanto scrisse pagine sorprendenti per la insospettata ironia che sfiorava il non sensical, mentre Gioacchino Rossini, che aveva tirato i remi in barca dopo una trionfale stagione operistica, definendosi un pianista di quarta classe, in quelle sue straordinarie e pochissime note cento composizioni degli ultimi anni, fu il precursore di Erik Satie e di una vena dadaista dissacrante, umoristica e apparentemente nichilista. Con queste presenze la storia di una pacifica eversione nelle arti arrivò al Futurismo che inaugurava la simultaneità novecentesca come l'ora di Greenwich.

Fluxus poi è stato un vero secondo tsunami futurista, spinto dalla stessa anarchia non violenta che ha visto insieme Cage, la sua rilettura di Satie, del Futurismo, del Dada, ma anche ciò che stava per sfociare poco dopo nelle lotte studentesche di Berkeley, in un'immersione nell'ironia e nell'autoironia che avrebbe rifondato i processi di comunicazione secondo dinamiche di accettazione; un senso ludico che aveva passato iperbolicamente la soglia del grado zero di una espressione artistica impegnata sulla citazione, sulla raffigurazione, resa pessimista da una realtà al limite dell'inaccettabile.

Le performances di Fluxus avevano come cifra essenziale la libertà conquistata con coraggio, la felicità di questa condizione; il gesto provocatorio era qualcosa di appartenuto alle precedenti avanguardie, le due guerre mondiali che avevano zittito le arti potevano essere cicatrizzate solo da un comportamento che apriva al futuro una consapevolezza del rifiuto della violenza. I gesti artistici forti, come la distruzione di un pianoforte o di altri strumenti e oggetti, sublimavano atto violento attraverso un'azione che ne esorcizzava l'energia. Il sismografo del rapporto tra musica e potere ha sempre registrato che in periodi di atroci regimi totalitari e guerre devastanti la musica era una musicchetta stupida o di intrattenimento o di propaganda o militaresca; invece nei momenti che favorivano una presa di coscienza la musica si è spinta fino al rumore – che il potere non ama – e fino ad



3 newspaper eVenTs for the pRiCE of \$1. no. 2. 1 febbraio 1966

espressioni complesse. In questo caso forse può essere mancato un ponte comunicativo con una società anestetizzata dai media, ma il sintomo di questa complessità è un sintomo di libertà. Nel caso di Fluxus la cosa è ancora più indiretta, perché assistere alle performances degli artisti Fluxus voleva dire sì accettare tutto il possi-

bile, ma anche la sua concettualizzazione, cioè suono, segno, gesto e visione intrecciati in una sintesi, un atteggiamento di distacco da criteri di valore in nome di un'azione, di un evento, che non si occupa di forme, ma anzi spesso le distrugge, in cerca di un presente consapevole, una percezione del qui e ora come un risveglio.

Le azioni sonore previste in *La Monte Young Fluxus Anthology*, per esempio, sono istruzioni per l'uso, sono il contrario dell'arte concettuale che arriverà subito dopo: sono un prontuario di azioni da esperire in prima persona o veder esperite dagli artisti in un lavoro di gruppo che non è più un processo di comunicazione, bensì un processo interattivo più simile a un gioco che a un concerto.

Che fosse di Earle Brown, o di Dick Higgins, o dello stesso La Monte Young, o di John Cage, o Henry Flint, insomma di chiunque dei partecipanti a questa o altre antologie o pubblicazioni o serate, questa nuova arte e nuova musica la si può vedere oggi come una premonizione di quanto sta accadendo sotto i nostri occhi e i nostri occhi: una interattività nuova nella quale il valore della presenza e della partecipazione è al centro, e da questo centro tutte le prospettive sono possibili.

Peccato che i cartelli stradali e i link per arrivare a questo centro appaiano funestamente pilotati e controllati da una commercializzazione della comunicazione che induce a scelte facili e coatte, togliendo a chi si avvicina un panorama di riferimenti, inibendo la facoltà di agire quella libera scelta creativa che Fluxus e ancor prima Marinetti e il suo Futurismo avevano considerato un necessario punto di partenza. L'attuale fortissimo controllo degli investimenti nei media da parte delle industrie della comunicazione propone troppo frequentemente musiche di intrattenimento e spesso stupide: siamo un'altra volta dentro la melassa di banalità, ma per fortuna si può sperare che nella interattività del network e delle community come in un acquario ognuno possa essere più libero di muoversi nel molteplice.

Un consiglio ai naviganti: guardare Fluxus, e leggere le affermazioni scritte nei manifesti futuristi, oltre l'acquisizione selvaggia, vedendo se sono un sestante che dia un'idea di rotta, tra forme ed eventi che muovono costantemente le acque contraddicendosi, e non perdendo mai di vista il ludico, quando divertirsi è lucidità e forza del proprio pensiero.

Fluxus è «α-beta»

Stella Succì

Il legame tra «alfabeta» e Fluxus trascende le celebrazioni per il cinquantesimo anniversario del movimento: è infatti un legame storico, che va fatto risalire alla rarissima «serie nera» intitolata «α-beta», costituita da soli cinque numeri usciti tra il marzo del 1975 ed il Gennaio del 1977.

L'aneddoto dal quale sorge l'avventura editoriale di «α-beta» è di sapore romanzesco: nella hall deserta dell'hotel Manzoni di Milano, in una notte dei primi mesi del 1975, sono seduti Gino Di Maggio, oggi direttore responsabile di «alfabeta2», e il celebre artista Fluxus George Brecht.

George Brecht ha bisogno di bere: i due aprono la porta del bar e, in uno slancio bohémien, cominciano a bere e parlare di arte, di politica, di filosofia fino all'alba. Viene naturale, all'ebbrezza, dirsi che tutte quelle parole non resteranno semplicemente un ricordo di una notte brava. L'intenzione è di farne una pubblicazione, perché no, una rivista, tramite cui sviluppare l'infinità di spunti proposti in quel momento di divertissement.

Il titolo «alfabeta» è frutto di un lampo di genio e di un gioco artistico quanto mai Fluxus. Nel domandarsi, Di Maggio e Brecht, che titolo dare alla pubblicazione, Brecht adocchia il pacchetto di sigarette nazionali Alfa sul tavolino. Lo raccoglie, e aggiunge a penna da un lato *beta*, e dall'altro lato *bête*. La doppia dicitura, *beta* e *bête*, non è una tautologia, ma un gioco semantico: la traduzione di *bête* non è *beta* bensì *bestia*, che se da una parte rimanda alla *bêtise*, a una certa idiozia del Dada, dall'altra rimanda alla *Cage aux fauves* di Vauxcelles, a un'avanguardia aggressiva e mordace.

Le pagine di «α-beta» si fanno quindi, per quel breve scorcio di anni, portavoce delle istanze del movimento Fluxus, e delle avanguardie artistiche che ne informano modi e contenuti: viene dedicato spazio a dada, al situazionismo, al futurismo (per citarne uno soltanto, viene ripubblicato l'articolo di Antonio Gramsci, *Marinetti rivoluzionario*, comparso su «Ordine Nuovo», il 5 gennaio del 1921). La sezione centrale, «Presenze», è illustrata con opere Fluxus di notevole sperimentazione grafica, in particolare nel Pop-Up di Gianni Emilio Simonetti e in *Fandango* di Wolf Vostell.

L'aspetto tuttavia più Fluxus di «α-beta» consiste forse nella rete di relazione che lega i personaggi coinvolti concretamente nella piccola ma coraggiosa avventura editoriale. Gino Di Maggio, Gianni Sassi, Sergio Albergoni, Gianni Emilio Simonetti, le vere anime di questa «serie nera»: nel 1975 sono tre giovani coetanei che gravitano attorno a piazzale Martini. Con la stessa fluida naturalezza con cui nascono le amicizie giovanili di quartiere nasce la rivista. E, proprio come un flusso, si trasforma nel tempo, scompare, torna come pioggia, e ancora scorre. Nel 1979, a due anni dall'ultimo numero di «α-beta», il titolo ritorna leggermente modificato in «alfabeta», su un progetto diverso e nuovo: la storica Alfabeta di Umberto Eco, Nanni Balestrini, Gino Di Maggio, Gianni Sassi, Paolo Volponi, Antonio Porta, Pieraldo Rovatti, Maria Corti, Mario Spinella, Francesco Leonetti, e più tardi Omar Calabrese, Maurizio Ferraris e Carlo Formenti.