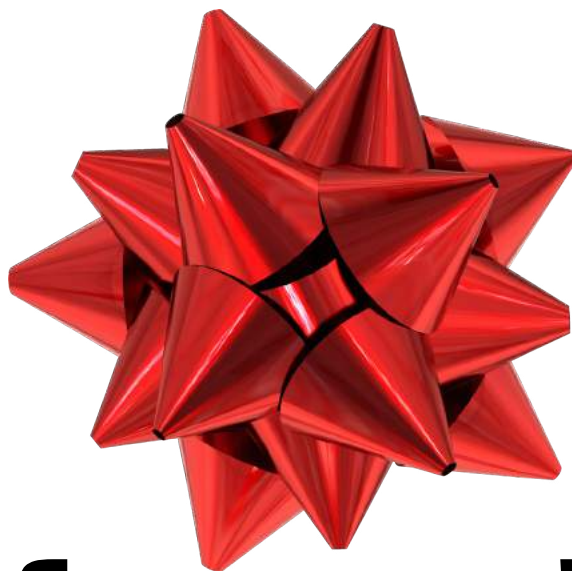


Miriam Elettra Vaccari



for you!

Il dono nell'arte contemporanea.

unclosed.eu

arte e oltre / art and beyond

**Il presente testo qui opportunamente rielaborato è stato presentato come lavoro di Tesi Specialistica presso
l'Accademia Di Belle Arti di Carrara, per l'Anno Accademico 2015-2016**

**Miriam Elettra Vaccari
for you!
Il dono nell'arte contemporanea**

**Allegato a unclosed.eu n. 12
www.unclosed.eu
arte e oltre / art and beyond
rivista trimestrale di arte contemporanea**

**ISSN 2284-0435
ottobre 2016**



**distribuito con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.
miriamelettravaccari@gmail.com**

What you are regarding as a gift is a problem for you to solve.
—Wittgenstein

6/90 Jk

Joseph Kosuth, Ex-Libris (Wittgenstein's Gift), 1990, scritta su vetro

Nel 1980 Joseph Kosuth riproduce su una grande lastra di vetro che appoggia al muro le parole del filosofo austriaco Ludwig Wittgenstein; *'quello che riguarda il dono è un problema (per voi) da risolvere'*.

L'artista si interroga sul problema, rivolgendo la domanda al pubblico.

Perché il dono dovrebbe essere un problema? Cosa c'è da risolvere in una pratica che sembra essere tanto innocua quanto scontata e banale?

Grazie a *Saggio sul dono*¹ di Marcell Mauss l'argomento si è imposto all'attenzione generale alimentando un acceso dibattito nell'antropologia, nella filosofia e nell'etica degli ultimi decenni.

Il tema del dono sembra innescare nell'uomo contemporaneo un certo disagio cognitivo.

L'ambiguità ed il fascino di questo argomento non potevano che influenzare anche le arti visive. Nel 2001 una rassegna dal titolo *"Il dono. Offerta, ospitalità, insidia"* allestita presso il Centro Arte Contemporanea Palazzo delle Papesse di Siena affrontò esattamente questo tema. L'esposizione fu preceduta dal convegno internazionale *"Figure del dono e dell'ospitalità nella pratica artistica contemporanea"* che si svolse alla fine di gennaio del 2000 presso la Fondazione Querini Stampaglia di Venezia. Ripercorrendo le strade già battute questa tesi cerca di rintracciare cosa è successo da allora, quali artisti e in che modo hanno affrontato questo tema, con quali declinazioni e ripercussioni.

¹ *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche* (titolo originale: *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* di Marcell Mauss (1872-1950) fu pubblicato per la prima volta negli *Année Sociologique* del 1923/24, il saggio è pubblicato in Italia da Einaudi Editore, Torino, 1965, nella traduzione di Franco Zannino. (consultata ed.2002)

Marcell Mauss, il dono come *fatto sociale totale*, l'obbligo di fare, ricevere, ricambiare i doni e l'*hau*, lo spirito delle cose

Saggio sul dono di Marcell Mauss² è per certo il testo primo di riferimento sull'argomento, esso ha acquisito ben presto un'importanza centrale nell'antropologia culturale, nella sociologia della religione ed è oggi fonte di studio e di interesse nella filosofia contemporanea. Mauss si serve di osservazioni empiriche già raccolte precedentemente da altri antropologi, in particolare dello studio del rituale *potlatch* di Franz Boas³ e di quello sul *kula* di Bronislaw Malinowski⁴, con lo scopo di tracciare per la prima volta delle indicazioni generali sul fenomeno del dono. Nel testo si incontrano perciò testimonianze letterarie delle culture storiche con i resoconti di civiltà arcaiche esistenti e indicazioni sulla condizione politica ed economica moderna che interagiscono nel tentativo di Mauss di dimostrare l'universalità del fenomeno del dono.

Muovendosi nello spazio e nel tempo Mauss constata che in tutte le culture precedenti all'instaurazione del contratto e della moneta il dono è alla base di tutte le transazioni umane.

Le merci, le ricchezze, gli oggetti, le prestazioni circolano da un clan all'altro senza il bisogno della stipulazione di contratti, senza che alle cose sia dato un prezzo o un valore convertibile in moneta.

In queste civiltà arcaiche e primitive le merci circolano ugualmente, ma sotto forma di doni. Essi sono nella teoria volontari, nella realtà fatti, accettati e ricambiati obbligatoriamente.

2 Marcell Mauss (Épinal 1872-Parigi 1950) Antropologo, sociologo e storico delle religioni francese.

Considerato fra i fondatori della moderna antropologia francese, tra i pensatori che più hanno influenzato l'antropologia sociale britannica e tra gli ispiratori della corrente strutturalista. Fu maestro della primagenerazione di etnologi francesi. Il contributo riconosciuto a Mauss è di aver messo in secondo piano l'approccio evolucionistico per considerare i fatti sociali nell'interrelazione con l'insieme dell'organizzazione sociale. (treccani.it)

3 Franz Boas (Minden 1858-New York 1942) tedesco naturalizzato statunitense, è considerato fra i pionieri dell'antropologia moderna, Mauss fa riferimento al suo saggio "*L'organizzazione e le società segrete degli indiani Kwakiuti*" del 1897, in cui studiò la cerimonia del *potlatch* che si svolge fra alcune tribù di Nativi Americani della costa nordoccidentale del Pacifico di Stati Uniti e Canada.

4 Bronislaw Malinowski (Cracovia 1884-New Haven 1942) polacco naturalizzato britannico, è celebre per la sue analisi sugli usi e costumi delle popolazioni malinesiane e per la sua attività pionieristica nella ricerca etnografica. Particolarmente importante per gli studi di Mauss sono le sue ricerche etnografiche svolte per due anni sulle isole Trobiand (Melanesia) dove Malinowski si concentra sullo scambio cerimoniale del *Kula* e riportate in *Gli argonauti del Pacifico occidentale* del 1922.

*Con un metodo comparativo preciso*⁵ Mauss studia l'argomento in aree determinate e distinte; la Polinesia, la Melanesia , il Nord-Ovest americano.

Mauss sottolinea da subito che nei sistemi economici e giuridici analizzati non esistono semplici scambi di beni o merci dopo la conclusione di un accordo fra individui.

In prima istanza i soggetti non sono persone morali ma collettività; clan, tribù o famiglie.

Quello che viene scambiato non è necessariamente economicamente utile, ma spesso si tratta di cortesie, prestazioni militari, danze, feste, riti, donne, bambini,etc.

La fase dello scambio è solo il momento di una contrattazione più ampia e più durevole, definita da Mauss *sistema delle prestazioni totali*⁶; una complessa relazione basata su prestazioni e contro-prestazioni che si intreccia sotto forma di doni apparentemente volontari, ma nella realtà obbligatori . La relazione fra questi gruppi o tribù, che l'autore chiama fratie, si manifesta in un rispetto reciproco. I Tlingin e gli Haida del Nord-Ovest americano sono due tribù che utilizzano il rito del *potlatch* come *sistema di prestazioni agonistico*⁷.

Potlatch significa essenzialmente “nutrire” o “consumare”; esso si manifesta in una festa continua che si svolge durante l'inverno sotto forma di fiere, mercati, banchetti che svolgono anche la funzione di assemblea ufficiale della tribù con la celebrazione di matrimoni, riti, prestazioni giuridiche, determinazione del rango politico.

Tutto il clan contratta per la collettività in un atteggiamento di rivalità ed antagonismo che può sfociare nella battaglia o nella distruzione delle proprie ricchezze accumulate in un rito utile a oscurare il rivale.

Mauss non esita a chiamare il *potlatch* “una specie di prodotto mostruoso del sistema dei regali”⁸ impregnato di rivalità e antagonismo in cui “in un certo numero di casi non si tratta neppure di dare o ricambiare, bensì di distruggere, per non dare neanche l'impressione di desiderare qualcosa in cambio.”⁹

Gli individui della comunità si sfidano a chi riesce ad accumulare più beni da sperperare e distribuire; olio, sale, vestiti e pelli, carne di foca e salmone, vengono distribuiti o distrutti.

La competizione sfrenata e la distruzione apparentemente immotivata di beni sono giustificate dal

5 M.MAUSS, *Saggio sul dono, Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, introduzione di Marco Aimè, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2002, cit. p.7

6 IVI (la definizione è usata per la prima volta a p.5)

7 IVI, cit. p.10

8 IVI, cit.. p.11

9 IVI, cit.. p.12

fatto che chi sperpera di più ottiene un primato sociale e viene riconosciuto come individuo di valore. In modo simile nelle Samoa e in Nuova Zelanda esiste fra i clan una sorta di circolazione obbligatoria delle ricchezze intese sia come beni materiali mobili ed immobili sia come riti, discendenti e servizi. Questo sistema di scambi fra tribù o famiglie non è regolato da alcuna stipulazione, alcun accordo o contrattazione, cosa regola allora la circolazione delle ricchezze e l'equilibrio dei doni?

Un aspetto spirituale o magico chiamato *Hau* o *Mana*, *lo spirito delle cose*¹⁰, impedisce di considerare la cosa ricevuta come un oggetto inerte. L'obbligo di ricambiare un dono infatti è generato, nel pensiero giuridico e religioso Maori, dal dono stesso, dal fatto che esso non sia una cosa inerte ma un terzo soggetto; esso desidera tornare al luogo della sua nascita, nel suo clan, o al suo proprietario. Il donatore, abbandonando la cosa carica di *hau* al beneficiario ha un vantaggio su di lui; per questa ragione regalare qualcosa a qualcuno nell'ottica Maori equivale a regalare parte di se stessi in senso fisico, morale e spirituale. L'offerta ha perciò sul ricevente una presa magica, religiosa che crea uno scompenso che può essere assestato solo con un contro-dono.

Se il donatario non cerca di restituire il dono sarà vittima dell'energia magica, mitica, spirituale dell'oggetto. Gli oggetti inanimati donati in queste civiltà primitive sono elevati al rango di persone, di entità vive con uno spirito e una volontà.¹¹

Mauss chiarisce però che, in questo sistema di prestazioni totali, non esiste solo l'obbligo di ricambiare i doni ma anche il dovere di accettarli e di farli.

Rifiutarsi di fare un dono o di offrire ospitalità corrisponde ad una dichiarazione di guerra, al declinare un'alleanza. I doni sono perciò obbligati dall'idea che il donatario ha diritto di proprietà sui possedimenti del donatore. L'ospite ha l'obbligo di chiedere ospitalità, l'ospitante ha il dovere di dividere il pasto che l'ospite ha visto preparare.¹² Il dovere di accettare le offerte è regolato dall'idea che esse non sono solo beni materiali ma contengono un loro spirito e rifiutarle significherebbe

10 MAUSS M., *Saggio sul dono*, per la prima volta nel testo a p.16.

11 A questo proposito Mauss riconosce qualcosa di simile allo *Hau* delle cose per queste società primitive nel concetto romano di *res*. Il diritto Giustiniano e i nostri sistemi giuridici intendono gli oggetti inerti parte della famiglia romana, le *Res*, appunto. L'etimologia della *res* va ricercata nel termine sanscrito *rha*; dono, regalo, cosa gradita. La *res* era qualcosa, per definizione, che arreca piacere a qualcun altro. Essa era sempre contrassegnata da un sigillo o da un segno di proprietà della famiglia che faceva della consegna solenne un vincolo giuridico.

12 I Dayak, tribù aborigene del Borneo hanno sviluppato un vero e proprio sistema giuridico-morale sull'obbligo di dividere il pasto con chi lo ha visto preparare.

aizzarsi contro queste energie e incrinare relazioni in modo indelebile.

*“Tali istituzioni esprimono solamente un fatto, un regime sociale, una mentalità definita: insomma, tutto, cibo, donne, bambini, beni, talismani, terreno, lavoro, servizi, uffici sacerdotali, e ranghi, è materia di trasmissione e restituzione. Tutto va e viene, come se ci fosse scambio costante di una sostanza spirituale comprendente cose e uomini, tra clan e individui, suddivisi per ranghi, sessi e generazioni.”*¹³

L'economia del dono non è quindi solo un sistema di circolazione di beni, non è una pratica disinteressata, ma socialità obbligatoria; il dono crea, consolida e mantiene legami sociali e comunitari, sia relazionali che economici. Il dono è prestazione totale perché è al tempo stesso generosità e insidia, transizione e relazione, rispetto e sfida.

Un altro aspetto dell'economia e della morale del dono affrontato da Mauss è il *dono fatto agli uomini in considerazione degli dei o della natura*.

L'autore per questo fenomeno fa riferimento in particolare alle società del Nord-est siberiano e agli Eschimesi del Ovest dell'Alaska. In questi sistemi sociali esistono prestazioni simili al *potlatch*, ma essi non hanno effetto solo sugli uomini ma anche sul rapporto con la natura. Fare doni agli uomini richiama la generosità degli spiriti dei morti, degli dei, delle cose, della natura. Fra le tribù Eschimesi *Unalaklit* e *Malemiut* esiste un rito chiamato *Inviting-festival*, dove le due tribù si sfidano con danze e scene comiche; la parte che farà ridere di più l'avversario potrà chiedere in cambio tutto ciò che vuole. Il rito si conclude con l'entrata in scena dello sciamano che informa che gli spiriti si sono compiaciuti dello spettacolo e manderanno selvaggina in abbondanza.

Fra i *Chukchee* in inverno sono numerosi gli scambi di doni durante le *Thanksgiving festival*, che si susseguono abitazione dopo abitazione con cerimoniali di ringraziamento, i resti di questi banchetti cerimoniali vengono poi dispersi al vento o gettati in mare così che ritornino l'anno successivo.

La distruzione sacrificale è obbligatoria in quanto gli uomini usufruiscono dei beni e delle cose del mondo di proprietà di spiriti e dei; si distruggono i beni per dimostrare potenza, esprimere disinteresse per le cose materiali, manifestare la propria estraneità all'avarizia e al desiderio di accumulare ricchezze, e restituirle alle entità extra-terrene.

Tra i *Toradja* delle *Célèbes* non esiste alcuna nozione di acquisto fra uomini ma esiste fra gli uomini e gli spiriti. Prima di tagliare il proprio bosco, o piantare il palo per la propria casa, ogni uomo deve pagare gli spiriti attraverso un sacrificio.

Una nozione figlia della morale del dono e della fortuna si può rintracciare nell'elemosina, nell'idea

13 M.Mauss, *Saggio sul dono*, cit. p. 23

morale Semita, Musulmana e Europea. Gli uomini ricchi si devono disfare di una parte dei loro beni non distruggendoli in sacrificio ma offrendoli ai poveri ed ai fanciulli così da equilibrare la felicità degli individui.

La *Zakada* araba e la *Zedaqua* ebraica (equivalenti dell'elemosina cristiana) erano all'origine esclusivamente un concetto di giustizia, si fa risalire ai tempi della “vittoria dei Poveri” a Gerusalemme il cambio di significato del termine che acquisisce il valore di elemosina, che con la Bibbia e l'islamismo hanno fatto il giro del mondo.

Torneremo più tardi sul tema dell'elemosina e della beneficenza dei giorni nostri e sulla donazione di sangue e organi che potrebbero sembrare un sistema di dono contemporaneo, vedremo invece come per alcuni aspetti essi si discostano dai sistemi pre-monetari e dal fenomeno sociale totale.

Nel capitolo secondo di *Saggio sul dono* Mauss affronta l'estensione del sistema del dono portando ad esempio il sistema del *Kula* degli abitanti delle isole Trobriand¹⁴.

Kula è un sistema di commercio inter-tribale e intra-tribale che Mauss definisce una specie di grande Potlâc, ma con alcune differenze; esso è di ordine nobile, solo i capi possono ricoprire il ruolo di donatario e di commerciante per tutto il clan.

Una tribù si mette in viaggio con una flotta per andare a fare visita ad un'altra tribù; ma parte senza niente da scambiare, si rifiuta di chiedere cibo all'arrivo e non ha nemmeno niente da donare. La tribù ospitante dona cibo e altri beni, che verranno restituiti ad usura durante la spedizione marittima contraria. Questa è la forma più solenne, più competitiva e più elevata del sistema del *Kula*. Il momento della donazione si svolge in una atmosfera cerimoniale: *“la cosa ricevuta viene disprezzata, si diffida di essa, la si prende solo un istante dopo che è stata gettata ai piedi; il donatore ostenta una modestia esagerata: dopo aver portato solennemente, e al suono di una buccina¹⁵, il suo dono, si scusa di offrire solo gli avanzi e getta ai piedi del rivale e compagno la cosa donata. Tuttavia la buccina e l'araldo proclamano a tutti la solennità del trasferimento. Si cerca di dimostrare con tutto ciò liberalità, libertà, autonomia e, nello stesso tempo, grandezza.”*¹⁶ L'oggetto essenziale dello scambio è una specie di moneta¹⁷; braccialetti ricavati da una conchiglia o

14 Per l'analisi sul sistema del *Kula* Mauss si serve delle osservazioni di Malinowski (1884-1942) sulle usanze degli abitanti delle isole Trobriand (Malanesia) pubblicate nel 1922 in *Argonauts of the Western Pacific, An account of native enterprise and adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*.

15 *La buccina* è uno strumento suonato durante ogni scambio, ogni pasto solenne.

16 M. MAUSS, *Saggio sul dono*, cit. p. 36

17 Sulla definizione di moneta utilizzata in questo particolare caso, Mauss spende una lunga nota: *“noi persistiamo, malgrado le obiezioni di Malinowski nell'usare questo termine”*. Secondo Mal. infatti non si può attribuire il termine

collane in madreperla lavorati da abili tornitori che hanno anche valore di talismano.

La circolazione di queste ricchezze è “*incessante e infallibile*”¹⁸, esse non possono essere conservate troppo a lungo, si deve perciò consegnarli da un Kula all'altro, “*la cosa, infatti, viene data a condizione di usarla per un altro, o di trasmetterla a un terzo compagno lontano.*”¹⁹

Esse hanno una natura elevata e sacra, “*i proprietari li maneggiano e li contemplano delle ore*”, “*possedere tali oggetti è rallegrante, rinfrancante e tale da procurare dolcezza.*”²⁰

Solo in particolari casi, come la preparazione di una celebrazione funebre, si è autorizzati a ricevere sempre e non ricambiare, ma durante lo svolgimento della festa tutto dovrà essere consumato.

Mauss cerca di riassumere così la norma giuridica del *kula*: “[...] *il primo dono di un vaygu'a porta il nome di vaga, (opening-gift). Esso apre la serie, impegna definitivamente il donatario a un dono di restituzione, il yotile, [...] (clinchng-gift): il dono che chiude col catenaccio la transizione. Un altro modo per indicare quest'ultimo è Kudu, il dente che morde, che recide veramente, che scioglie e libera.*”²¹

La contro-offerta è quindi obbligatoria e deve essere di pari valore all'offerta, può essere presa con la forza in alcuni casi, se essa non è di abbastanza valore il donatario può vendicarsi con la magia, l'ingiuria o il risentimento.

Se la parte non è in grado di restituire l'offerta in pari valore, può ricorrere al *basi* (dente che buca, non morde), una specie di regalo in attesa di essere abili a pagare l'intero debito.

In genere i beni di cui si è preso possesso non vengono conservati per sé, vengono trasmessi a qualcun altro, “*accade che delle cose acquistate ritornino indietro nella stessa giornata, identiche.*”²²

Come il *potlatch*, il *kula* è il momento più alto e solenne di un sistema più ampio che comprende la totalità della vita economica e sociale, esso è lo scopo dei viaggi e delle relazioni fra tribù diverse.

“In tutte queste società quindi ci si affretta a dare, non c'è momento al di fuori dei momenti solenni

moneta a oggetti che hanno, oltre a un valore liberatorio, un carattere magico e una funzione di talismano. Esse hanno una vasta circolazione all'interno delle e fra le società, ma sono legati all'individualità dei proprietari, hanno quindi un valore soggettivo e personale oltre che monetario. Ma Mauss difende l'uso del termine moneta riferito a questi oggetti in quanto hanno un potere d'acquisto traducibile in cifre (esiste un'idea di numero anche se non è fissato dallo Stato, ex. tanto rame per tante coperte), e riconosce in loro una funzione di moneta in quelle società precedenti alla nostra.

18 M. MAUSS, *Saggio sul dono*, cit. p. 38

19 IVI, cit. p. 39

20 IVI, cit. p. 40

21 IVI, cit. p. 43

22 IVI, cit. p. 44

in cui non si sia obbligati ad invitare gli amici, a dividere il cibo, che viene dagli dei e dai totem, con loro; dimenticarsi di qualcuno può essere funesto. Non si ha diritto di rifiutare un'offerta; ciò equivarrebbe ad ammettersi inferiori e temere di non poter ricambiare, bensì i doni vanno accettati e "lodati a gran voce", ma accettando ci si impegna in una sfida. Astenersi dal dare e dal ricevere equivale a derogare a un impegno."²³

Questa forma arcaica di scambio, basata su doni offerti e ricambiati, identifica sia la circolazione delle merci, sia la circolazione dei diritti e delle relazioni.

Levi-Strauss, i tre assi del dono arcaico

Non tutti i doni hanno la stessa importanza e le stesse conseguenze, ciò non dipende solo dalla natura della cosa donata, ma anche dall'identità di donatore e donatario. La rilettura da parte di Levi-Strauss del lavoro di Mauss ci viene qui in aiuto. Il dono che al tempo stesso è guerra ed alleanza, è definito orizzontale.

Orizzontale (o sincronico) questo dono viene scambiato fra pari, fra coloro che hanno lo stesso peso sociale, solitamente fra guerrieri e permette di passare dalla guerra alla pace.

La natura di queste offerte sono spesso delle donne; esse simboleggiano il dono della vita, della creazione, ma hanno anche una funzione più importante; prendendo moglie presso il rivale od affidandogli in sposa donne del proprio clan si stabilisce un'alleanza nel tempo e non solo nello spazio; si trasforma il rivale in un associato, in un alleato.

Il secondo asse del dono è definito verticale, esso è un dono intergenerazionale; coinvolge gli antichi, gli antenati, i genitori e i figli. Se nel dono orizzontale la reciprocità è differita, si rende in un secondo momento, nel dono verticale la reciprocità è del tutto dilatata: i genitori donano ai figli, che renderanno ai propri figli. Questo asse verticale allinea le generazioni famigliari, gli antenati ai contemporanei. Esiste poi un terzo asse del dono, quello dell'offerta fatta alle entità superiori, alle divinità; esso è un sacrificio, un'offerta religiosa. Questo terzo asse è il più debole, quello che si è creato poco a poco nelle società nel corso della storia.²⁴

Il dono religioso non è agonistico, è un dono alle entità superiori, che nella storia si è sviluppato parallelamente alle religioni universalizzanti fino a diventare il dono caritatevole dei giorni nostri.

23 MARCELL MAUSS, *Saggio sul dono*, cit. p. 72

24 A.CAILLÉ, in *Il dono/the gift, Offerta, Ospitalità, Insidia*. Edizioni Charta, Milano 2001, cit. p. 254

Il dono nella cultura europea

Saggio sul dono ha riscosso tanto interesse da essere considerato uno dei testi 'sacri' dell'antropologia, è stato al centro di grandi dibattiti e di numerose critiche.

Molteplici e variegata sono state le riletture antropologiche che nel tempo si sono sviluppate attorno al testo. Vedremo come il lavoro di Mauss abbia imposto all'attenzione generale il tema del dono, dando vita a riflessioni con grandi differenze di impostazione; orientazioni anti-moderne e tendenze nostalgiche, inclinazioni utopiche e critiche sociali affrontano il problema da angolazioni diverse, che sembrano tutte mettere in luce tutta la sua inattualità.

Dono, l'ambiguità del termine -*dosis, gift, present*-

Nella cultura europea già il termine dono ci mette di fronte ad una lampante sfaccettatura di significati.

*La nozione di dono è caratterizzata da un'ambiguità semantica originaria nelle lingue indoeuropee, dovuta al fatto che la radice *dō- significa 'dare' o 'prendere' a seconda della costruzione della frase e del «contesto d'intenzione» dei parlanti.²⁵*

In greco il termine *dosis* sta a significare sia 'dose' (di farmaco o di veleno) che 'l'atto di donare'. “Dono” “offerta” o “tributo”, in latino *daps*, origina il termine *damnum* (danno). Meno direttamente anche il termine *hostis* conferma una certa ambiguità all'atto del donare, significando contemporaneamente 'straniero' 'nemico' e 'ospite'.

Ambivalenze di questo tipo sono riscontrate da Mauss anche nel germanico *gift*, che in tedesco conserva il significato di 'veleno', in inglese quello di 'dono', mentre in olandese li mantiene entrambi. Mauss dichiara che etimologicamente questo duplice significato è inspiegabile, ma dal punto di vista culturale fa risalire questa ambiguità del termine alla tradizione germanica dei doni; essa è costituita prevalentemente da offerte di bevande e cibi ed era sempre presente il timore che esse fossero avvelenate, in quest'ottica dono-regalo e dono-veleno appare più un avvertimento che una coincidenza casuale.

E ,ancora, in francese e portoghese dono si traduce in *oblighé*, ciò che obbliga.

25 E.BENVENISTE, *Dono e scambio nel vocabolario indoeuropeo*, in Id., *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1994

Questa ambivalenza semantica riscontrabile in diverse lingue mostra quanto la pratica e l'idea del dono siano concepite in maniera complessa e strettamente legate a sistemi di relazioni sociali a cominciare dal loro stesso termine.

Il dono, cosa impensabile

Marcell Mauss si mostra scettico verso la possibile esistenza di un “dono moderno”; nonostante non tutto sia classificato in termini di acquisto e vendita, la società moderna è corrotta dal realismo che vince troppo spesso sull'idealismo, che oggi potremmo tradurre in un utilitarismo sfrenato che non lascia molto spazio all'etica.

Questo scetticismo sembra essere trasversale nel pensiero contemporaneo.

*“Il dono è diventato impensabile perché è rimosso dalla nostra società e dalla nostra cultura.”*²⁶

Si potrebbe facilmente ribattere a Mauss che il sistema dei doni nelle società arcaiche surrogava il baratto o il mercato moderni in quanto ancora non esisteva un sistema economico strutturato. Esiste fra lo scambio di doni e lo scambio di merci una differenza così sostanziale? Siamo in entrambi i casi sul terreno della circolazione delle cose; il dono si può intendere come un baratto e l'oggetto in questione può essere così inteso come mercanzia.

Quindi i doni hanno lo stesso scopo del commercio o del baratto?

Mauss sostiene di no in quanto *“lo scopo (nel sistema dei doni) è prima di tutto morale, l'oggetto è quello di produrre un sentimento di amicizia tra le due persone interessate e se l'operazione non ottenesse questo effetto tutto verrebbe meno”*²⁷.

In sostanza in un'ottica economica, possiamo dire che nello scambio di merci l'interesse è focalizzato sulle cose, e non sulle persone e sulla loro relazione.

Gli individui che attuano lo scambio sono subordinati ai beni scambiati, sono funzionali alla circolazione degli oggetti e il legame sociale fra le persone è solo uno strumento utile alla circolazione delle cose. Il mercato non intesse alcun legame personale, anzi, la regolamentazione del commercio è strutturata in modo che due stranieri possano contrattare e portare a termine una transazione rimanendo stranieri. Ecco perché *“interessarsi al dono è occuparsi della questione della circolazione delle cose in rapporto al legame sociale”*²⁸.

26 A. CAILLÈ in *Il dono/the gift, Offerta, Ospitalità, Insidia*. Edizioni Charta, Milano 2001, cit. p. 246

27 M. MAUSS, *Saggio sul dono*, cit. p.32

28 J.T. GODBOUT, «*La circulation par le don*», in *Revue du Mauss*, 1992, nn. 15-16, I e II trim., p.216

Il sistema del dono nelle società arcaiche è un fatto sociale totale e indica una totalità relazionale dove “[...] le anime si confondono con le cose; le cose si confondono con le anime. Le vite si mescolano fra loro ed ecco come le persone e le cose, confuse insieme, escono ciascuna dalla propria sfera e si confondono.”²⁹

Forse questo misticismo può farci sorridere oggi che viviamo in una società dove l'utilità, il profitto, l'interesse personale sono atteggiamenti comuni.

Mauss ci rammenta però con chiarezza che “l'uomo è in primo luogo un essere di relazione e non un essere di produzione.”³⁰ e che il sistema del dono non si limita a un passaggio di beni, ma costituisce la circolazione degli elementi culturali che caratterizzano una società ed è il sistema fondante le relazioni interpersonali.

Se pensiamo alla quasi inesistenza nella nostra società del sistema dei doni e poi alla condizione di solitudine dell'uomo contemporaneo quel misticismo di Mauss non fa più tanto sorridere.

M.A.U.S.S. sessant'anni dopo Mauss

Nell'Aprile nel 1980 al *Centre Thomas More* venne organizzato un dibattito sul tema del dono, intervennero, fra gli altri, Gérald Berthoud e Ailan Caillé.

Questo casuale incontro darà vita, l'anno seguente a Parigi, al *M.A.U.S.S. (Movimento Anti-Utilitarista nelle Scienze Sociali)*, acronimo che intenzionalmente rende omaggio all'autore di *Saggio sul dono*.

Durante i primi dieci anni (1981-1991) l'attività del M.A.U.S.S. è stato un lavoro critico in reazione ad una crescente egemonia del pensiero economico nella sociologia, nell'economia, e nell'antropologia.

Attraverso la rivista *La Revue du MAUSS*, il movimento tenta di smascherare l'economicismo, il materialismo, il naturalismo e il razionalismo delle scienze sociali contemporanee che tendono a “ridurre l'uomo sociale alla figura dell'*homo oeconomicus*”³¹.

Una critica radicale all'utilitarismo non solo della storia recente ma nella stessa struttura del pensiero occidentale; il movimento sostiene infatti che l'economicismo generalizzato delle scienze

29 M. MAUSS, *Saggio sul dono*, cit. p.50

30 M. MAUSS, *Saggio sul dono*, cit p.30

31 A.CAILLÉ in *Il dono/the gift, Offerta, Ospitalità, Insidia*. Edizioni Charta, Milano 2001, cit. p. 248

sociali si sia operato nel pensiero prima di prodursi nella realtà e che le sue radici si possano ritrovare alle origini della filosofia greca.

Il pensiero moderno è naturalmente incline a ricondurre tutto all'utile, al funzionale, al calcolabile; *“l'utilitarismo è il pensiero della modernità quando non c'è assolutamente più dono, quando non c'è più la tradizione, non c'è più la religione.”*³²

Anche se con approcci e ambiti di ricerca diversi, l'idea di fondo del movimento è quella di ripensare l'azione sociale degli uomini alla luce di ciò che li lega tra loro, che permette loro di fare società, di allearsi e *ad-sociarsi*.³³

L'attenzione del gruppo dei dieci anni seguenti è un lavoro teorico positivo definito sotto l'etichetta “paradigma del dono”.

Esso *“si scontra con le spiegazioni individualistiche della costituzione del rapporto sociale”*³⁴ e con il paradigma olistico. Per l'olismo, pensiero dominante fino agli anni '60-'70, la società è sempre presente, prima degli individui, è onnipotente. L'individuo è costretto ad assolvere funzioni, ad osservare regole, a rispettare valori (funzionalismo, strutturalismo, culturalismo).

Le società sono in questa prospettiva costituite dal basso, da individui razionali, o costituite dall'alto.

Caillé sostiene che tutti questi punti di vista sono criticabili, e qui si rifà alla scommessa di Mauss di dimostrare che il sistema di prestazioni totali, il sistema del dono, è un sistema di autoproduzione della società, un *interazionismo generalizzato*.³⁵

Il dono arcaico non è, come abbiamo visto, disinteressato, ma ha comunque in sé una parte fondamentale di generosità.

Si cerca la propria soddisfazione personale attraverso il sistema del dono, come la pace o l'alleanza col nemico, il riconoscimento in un ruolo sociale più alto del precedente o il rispetto da parte del clan. Ma l'interesse personale si raggiunge solo attraverso la soddisfazione dell'interesse dell'altro, si è obbligati a passare attraverso l'accettazione dell'altro.

Il sistema del dono (positivo o negativo che sia) crea quindi un sistema di socialità totale.

A questo punto viene naturale la domanda che rimane del dono nella società contemporanea??

32 A.CAILLÈ in *Il dono/the gift, Offerta, Ospitalità, Insidia*. Edizioni Charta, Milano 2001, cit. p. 250

33[P.M.], MAUSS, *Movimento Anti-Utilitarista nelle Scienze Sociali*, <http://www.edscuola.it/archivio/interlinea/mauss.htm>, ultimo accesso 21/07/2015.

34 A.CAILLÈ in *Il dono/the gift, Offerta, Ospitalità, Insidia*. Edizioni Charta, Milano 2001, cit. p. 254

35 IVI, cit. p. 254

Quel che resta del dono

Lo stesso Mauss negli anni Trenta, e Levi-Strauss più tardi, hanno tentato di rintracciare le “*sopravvivenze*”³⁶ del sistema del dono.

Levi-Strauss rintraccia il dono negli scambi di bevute nei caffè al Sud della Francia ed in altre usanze quotidiane comuni, ma queste “*sopravvivenze*” agli occhi del M.A.U.S.S. appaiono troppo folkloristiche e marginali.

Caillé avverte che per comprendere lo spazio del dono nell'era contemporanea occorre distinguere “tra due grandi maniere di fare società, tra due grandi tipi di legame sociale, *“tra ciò che io chiamo socialità primaria e la socialità secondaria.”*”³⁷

Nella socialità secondaria ciò che importa è l'assolvimento delle funzioni, l'efficacia delle nostre azioni; la personalità dell'individuo non ha qui nessun conto. Questo sistema obbedisce ad un'esigenza di impersonalità, alla legge che vuole la funzione al di sopra della persona.

Così funzionano Mercato, Stato e Scienza.

La società primaria funziona all'opposto; le persona ha più importanza della funzione che assolvono. È il caso della parentela, dell'amicizia, del vicinato, delle piccole associazioni.

M.A.U.S.S. sostiene che il legante della società primaria sia una forma trasposta del dono, certo non agonistico o selvaggio, ma del triplice obbligo di donare, accettare e ricambiare.

Il sistema della società primaria assolve sì delle funzioni, ma è gerarchicamente più importante la relazione fra gli individui. Nella società secondaria, dove al primo posto viene l'esigenza funzionale, si può comunque riscontrare un ruolo importante del dono.

Caillé porta ad esempio per questa affermazione le imprese efficienti che sanno mobilitare risorse di generosità, o gli stati che mobilitano fedeltà tanto da portare gli individui a donare la propria vita in nome della patria.

*“Da mezzo secolo, ogni due o tre anni, i sociologi o gli economisti riscoprono la stessa cosa: che se veramente questa sfera (la socialità secondaria) funzionasse soltanto secondo la logica dell'efficienza e del contratto, se funzionasse unicamente in base alla logica del do ut des, allora non funzionerebbe nulla.”*³⁸

In nessuna di queste società il dono si manifesta come fenomeno totale, ma ognuna ne è

36 Il termine è usato da entrambi

37 A.CAILLÉ in *Il dono/the gift, Offerta, Ospitalità, Insidia*. Edizioni Charta, Milano 2001, cit. p. 256

38 IVI, cit. p.258

straordinariamente impregnata. Il paradigma del dono ci consente quindi di cogliere la pluridimensionalità dell'azione sociale: esso è libero e obbligato, come si legge dalle prime pagine di *Saggio sul dono*.

Se esso fosse unicamente obbligatorio diventerebbe automaticamente un rito, l'obbligo è quello della libertà, di donare liberamente. Obbligo e libertà, costrizione e creazione, interesse e disinteresse, sono le tensioni opposte di ogni società. Il paradigma del dono è un paradigma di alleanza, ci consente di pensare alla società come qualcosa che si costituisce attraverso l'associazione, e non attraverso conquista o dominazione. Attraverso il dono ci si significa l'un l'altro, in un *reciproco indebitamento positivo*³⁹ in un'atmosfera di fiducia. Per Caillé come per Mauss, a differenza di Derrida, il dono deve avere un tornaconto nella sua incondizionalità.

Il dono invisibile di Derrida

Jaques Derrida approfitta dell'ambiguità del termine “dono” in inglese, (*present*); che significa contemporaneamente “tempo presente” e “omaggio-regalo”.

Usando questo gioco di parole Derrida apre una riflessione sul visibile e l'invisibile di *present* in entrambe le accezioni; “*Che cosa può avere a che fare il tempo con il dono? Vogliamo dire: Che cosa ci sarebbe da vedere? Che cosa avrebbero a che vedere tra loro? [...] Certo, non hanno niente a che VEDERE insieme, e innanzitutto perché hanno entrambi un rapporto singolare con il visibile [...]*”⁴⁰

Il tempo-presente è qui e ora, *hic et nunc*, ma esso è intangibile, invisibile, dunque non è.

E per Derrida il dono deve condividere queste stesse qualità del tempo-presente; esso non deve appartenere alla sfera del visibile e del tangibile, deve sfuggire ad ogni identificazione. Un dono tangibile non è mai un dono, esso deve rompere l'ordine perfetto della realtà, esso è l'eccezione invisibile. “*Dove c'è il dono c'è il tempo*”, donando si dona il proprio tempo.

Per Derrida il dono, per essere tale, dev'essere quindi invisibile, inatteso, inconsapevole e non ricambiabile. Il lavoro decostruzionista di Derrida dimostra l'impossibilità d'esistenza del dono, perché esso esisterebbe solo se fosse radicalmente disinteressato.

Per il filosofo francese il dono deve spezzare il sistema di scambio, esso deve perciò essere

39 A.CAILLÈ in *Il dono/the gift, Offerta, Ospitalità, Insidia*. Edizioni Charta, Milano 2001, cit. p.264

40 J.DERRIDA, *Donare il tempo, la moneta falsa*, Cortina, Milano, 1996, cit. p.8-9

unilaterale e senza ritorno. La figura centrale dell'economia è il circolazione delle merci, il dono deve invece “*mantenere nei confronti del circolo un rapporto di estraneità*”⁴¹. Derrida non pensa certo alle società analizzate da Mauss, ma al pensiero religioso ebraico e cristiano che identificano il dono nella gratuità e nella carità.

La *Dépence* di Bataille

La nozione di *Dépence* (dispendio) è il primo tentativo di Bataille di rovesciare l'intero sapere consolidato per mostrare il senso tenebroso dell'esistenza.

Contro la scienza del suo tempo Bataille mette in evidenza la povertà del concetto di Utile.

Si appella anche a Mauss per mostrare come dietro al simulacro dell'utile tanto osannato dal pensiero moderno, si nasconda lo sperpero, il dispendio e la dilapidazione; l'attività umana si fonda sullo spreco di energie e merci (fino ad arrivare alle vite umane) fine a se stesso.

Il *potlatch* offre a Bataille un buono spunto per la sua nozione di dispendio, tuttavia questa pratica non è del tutto estranea al concetto di utile perché l'offerta sarà ricambiata con una restituzione futura. Il sacrificio è un'esperienza più radicale, strappa gli oggetti dall'ordine del consumo produttivo; “*Il sacrificio restituisce al mondo sacro ciò che l'uso servile ha degradato, reso profano. L'uso servile ha reso cosa (oggetto) una realtà che, nel profondo, è della stessa natura del soggetto, che si trova con il soggetto in un rapporto d'intima partecipazione. Non è necessario che il sacrificio distrugga, propriamente, l'animale o la pianta che l'uomo dovette rendere cosa per il proprio uso. Basta che li distrugga in quanto cose, in quanto sono divenuti cose. La distruzione è il miglior mezzo per negare un rapporto utilitaristico tra l'uomo e l'animale o la pianta.*”⁴²

La distruzione della cosa in quanto oggetto utile la restituisce alla dimensione del sacro, sottraendola così dallo stato di alienazione in cui era relegata. Per distruggere il nostro rapporto utile con le cose, la nostra alienazione, Bataille sostiene che ciò che dobbiamo sacrificare è il nostro sapere; non è possibile arrivare all'oggetto della conoscenza senza dissolvere la conoscenza stessa. *Solo nel non-sapere il nulla della cosa ridotta a mero oggetto viene tolto nell'esperienza dell'intima oscillazione che “abita” le cose, e che ne fa il luogo di transiti infiniti, di infinite possibilità.*⁴³

41 J.DERRIDA, *Donare il tempo, la moneta falsa*, Cortina, Milano, 1996, cit. p.14

42 G.BATAILLE, *La notion de dépense*, 1933 Ed. ita Il dispendio, Ed. Armando, Roma 1997, cit.

43 C.TARDINI, *Dépence, sacrificio e trascendenza*, su *filosofico.net*, consultato l'ultima volta il 18-12-2015

Nota su beneficenza, onore e debito nel sistema del dono

Il dono è necessariamente legato alla nozione di credito; abbiamo visto come nelle società primitive analizzate da Mauss, non ricambiare ad una offerta con una contro-offerta, equivalente o superiore, comporti la perdita di onore, si può essere vittime di energie negative, si può addirittura perdere la libertà. L'onore di un clan o del suo capo sono indissolubilmente legati, non a ciò che possiedono, ma a ciò che essi spendono e ricambiano puntualmente.

Marco Aime affronta il problema dell'ambiguità del dono contemporaneo.⁴⁴

La carità, la beneficenza, il volontariato, la donazione di organi, sangue e tessuti possono essere riconosciuti come sistemi di dono nella società in cui viviamo.

In questi casi il donatore offre un servizio o un bene nella speranza di riparare delle fratture, delle disuguaglianze del tessuto sociale.

Non si dona ad un individuo in particolare, ma ad una categoria: malati, poveri, emarginati.

Il dono non è quindi offerto ad un'entità ma allo scopo di risolvere un problema, a lenire sofferenza in generale. Il dono diventa spersonalizzato, globalizzato, anonimo. Non esiste alcun contatto reale, alcuna relazione fra il donatore e il donatario perché è un ente statale, religioso o no-profit, ad occuparsi del consegnare l'offerta. Il donatore offre ad una categoria astratta, il donatario riceve da un'entità astratta. Il dono in sé è spersonalizzato, la maggior parte delle volte si tratta di denaro, *“suo come appartenenza materiale ed economica, ma non suo in quanto segnato da un rapporto affettivo unico”*.⁴⁵ Questa categoria di doni è umiliante, perché ferisce chi la riceve, egli non può in alcun modo contraccambiare l'offerta in quanto verrà mai a conoscenza dell'identità del donatore. Questa rottura trasforma il ricevente in debitore per sempre intaccandone l'onore. Questo dono generalizzato non crea alcun legame sociale, anzi, amplia la frattura sociale fra donatore e donatario.

44 M.AIME, *Da Mauss a MAUSS*, introduzione a *Saggio sul dono*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2002

45 IVI, cit. p.XVII

L'informazione è il tipico caso in cui un bene non necessita di costi dopo la produzione, una volta che essa è stata prodotta tutti i potenziali fruitori potranno beneficiarne senza alcuna spesa aggiuntiva.

Ovviamente pensiamo qui alla Rete come strumento di divulgazione di nozioni, scoperte, esperienze, consulenze.

L'uso di social networks, blog, forum, Wikipedia e sistemi di file sharing, peer to peer, software open source è in continuo aumento.

Un recente testo, dal titolo "Il dono al tempo di internet", di Anna Cosetta e Marco Aime, traccia una relazione fra il sistema del dono e i metodi di Download e Upload.⁴⁶

La domanda di fondo è semplice; se è naturale concepire come gli individui scarichino e fruiscono di informazioni, esperienze, materiali in forma digitale, cosa spinge altri individui a caricarli in Rete mettendoli a disposizione liberamente e gratuitamente a degli sconosciuti?

Ed anche qui il riferimento è a Mauss; attraverso il dono si cerca di trovare un posto nella società, di tessere relazioni.

Chi condivide in Rete risponde alla necessità di percepirsi all'interno di una comunità, ma si inserisce anche in un meccanismo fiduciario in cui gli sarà possibile trovare materiali di cui avrà bisogno che qualche altro utente ha messo a disposizione.

In rete però si va ad allentare quella *tensione della perdita* tipica del sistema del dono; essendo la condivisione in Rete basata su materiali riproducibili all'infinito ci è possibile donare senza di fatto rinunciare a niente. A sua volta chi riceve sa che dovrà ricambiare, ma essendo la condivisione in Rete un sistema tra sconosciuti, tutto rimane nell'anonimato e non restituirà al donatario ma il contro-dono andrà ad accrescere il materiale a disposizione di tutti gli utenti.

Così la Rete rivoluziona il significato di sacrificio, perdita, dono e permette agli individui di mettere qualcosa di sé a disposizione degli altri senza privarsene e nella possibilità di restare anonimi.

46 M. AIME /A.COSETTA, *Il dono al tempo di internet*, Einaudi Editore, Torino, 2010

#Le tre grazie di Seneca

Facilmente possiamo leggere fra le righe di *Saggio sul dono* una posizione critica di Mauss rispetto al funzionalismo e all'utilitarismo moderni.

Curioso e interessante per il nostro argomento ritrovare una critica al “*carissimo liberale*” di un filosofo del primo secolo avanti Cristo per cui “*quasi nulla è più indegno del fatto che non sappiamo dare e ricevere benefici.*”⁴⁷ Il *De Beneficiis* di Seneca è un trattato del 62-64 A.C., in cui il filosofo, che vide fallire il suo programma politico e pedagogico, si rivolge ora alla classe abbiente, l'unica che possa porre rimedio alla povertà e alla miseria.

La via è quella dell'educazione alla generosità e alla benevolenza, la ricerca è quella del significato del beneficio e soprattutto della disposizione d'animo di chi lo fa e lo riceve.

*“Non è semplice dire cosa sia più ignobile fra il negare un beneficio o richiederlo in cambio; esso infatti è quel genere di credito dal quale bisogna recuperare tanto quanto viene restituito spontaneamente.”*⁴⁸

Il filosofo, nei sette volumi del *De Beneficiis*, analizza il dare ed il ricevere, la gratitudine e l'ingratitude; critica e mette in luce i forti limiti del sistema romano dei favori reciproci, dei rapporti clientelari tra i cittadini. Elabora quindi una nuova concezione di *beneficium* - favore disinteressato- basato su un sentimento di giustizia e non sulla speranza di essere ricambiati.

*“La logica dei benefici è semplice: si eroga soltanto; se restituirà qualcosa è un guadagno, se non restituirà non è una perdita. Ho dato quel beneficio al fine di darlo.”*⁴⁹

L'uomo deve coltivare quindi la *patientia*, la sopportazione stoica derivante dalla sua superiorità alle questioni terrene e non aspettarsi nulla in cambio del proprio dono.

Seneca utilizza la figura mitologica delle Tre Grazie per spiegare il suo concetto sulla generosità: le tre figure femminili danzano tenendosi per mano, “*perché la sequenza dei benefici passando di mano in mano comunque torna indietro a colui che per primo ha donato e perde la sua integrità se per caso viene interrotta, mentre è bellissima se resiste e conserva il suo continuo avvicendamento.*”⁵⁰

47 L.A.SENeca, *De Beneficiis*, consultato su <http://senecabenefici.blogspot.si/>

48 IVI

49 IVI, libro I, Capitolo II

50 IVI, libro I, Capitolo III

Lo scopo che Seneca si propone è di insegnare alle persone a dare con piacere, ricevere con piacere e ricambiare con piacere. Il donatore non deve mettere in conto nulla, egli deve donare liberamente e senza aspettative, il donatario deve accettare con gioia e non deve sentirsi in debito più del dovuto. Seneca definisce questo una “gara onestissima”, che consiste nel “*superare i benefici con altri benefici*”.

#Godbout: si dona ancora!

Godbout si chiede come mai in una società come la nostra, dove il movente del guadagno sembra essere il motore di tutte le attività umane, il dono, nonostante tutto, esiste, e sembra essere ancora molto importante.⁵¹ Una prima risposta potrebbe essere che l'individuo risponde ancora alla vecchia morale tradizionale che condanna l'egoismo. Godbout si affretta a smentire facendo riferimento a diverse inchieste e statistiche da cui risulta che le persone che donano dichiarano di farlo liberamente; “*esiste una tendenza nel dono a infrangere le regole, ad andare contro le regole.*”⁵² La libertà, l'essenza di obbligo, la mancanza di un contratto e la non garanzia di un ritorno. Quest'ultima implica una grande fiducia nel prossimo; lo Stato e il mercato rispondono a quasi tutte le nostre esigenze, senza il bisogno di stabilire rapporti personali di fiducia. Ma esse sono due istituzioni neutre, non nutrono in alcun modo i nostri legami sociali, sostiene Godbout. Allora l'euforia, l'allegria che accompagnano gli scambi di doni sono giustificate dal filosofo dal fatto che l'individuo contemporaneo ha bisogno di uscire dallo schema meccanico, utilitaristico, *Ogni dono è la ripetizione della natura, della rinascita [...] è un salto misterioso al di fuori del determinismo*⁵³. Attraverso l'esperienza del dono si arriva vicini ad una sorta di trance, una piccola dose di estasi. Si dona allora per collegarsi, con l'altro e con la vita, per far proprio un po' di quel sentimento oceanico di cui scriveva Mauss. Godbout propone allora di ribaltare la domanda da “*perché si dona?*” a “*che cos'è che impedisce ad una società di donare?*”⁵⁴

51 Godbout fa qui riferimento ai doni fra amici e parenti, volontariato, elemosina, dono di sangue e tessuti.

52 J.T. GODBOUT, *Il linguaggio del dono*, Ed. Bollati Boringhieri, Milano, 1998, cit. p.18

53 IVI, cit. p.28

54 IVI, cit. p.30

la figura del dono nell'arte contemporanea

Nonostante la mancanza del “fatto sociale totale” nella nostra cultura, nella letteratura e nell'arte il tema del dono è assai presente, in maniera persistente e vasta, in una grande varietà di sfumature, che ne mette in luce l'ambiguità ed il fascino. Vedremo come il dono si può manifestare in diverse forme (offerta, omaggio, dedica, invito od ospitalità) come ciò che è donato possa essere sia un oggetto che un simbolo (il corpo, il tempo o la parola). Come l'atto del donare possa essere inteso atto generoso o perverso, sincero o insidioso, seducente o ripugnante, discreto o invasivo, atteso o inaspettato. Faremo un viaggio nella varietà di rappresentazioni ricorrenti del tema del dono; il dono funesto/malefico (insidia), il dono fastoso (*largitio*), il dono come sacrificio, come iniziazione, come talento-dote o grazia, come pegno, o come carità.⁵⁵ Queste tipologie attraversando le epoche e i generi subiscono naturalmente profonde trasformazioni, tuttavia sono riscontrabili gesti e motivi che accompagnandone la rappresentazione ne mettono in luce un'unità di fondo.⁵⁶ Quello che riscontreremo nonostante le grandi dissonanze di interpretazione è che questi 'atti' non si esauriscono in se stessi ma coinvolgono nel loro dispositivo altri eventi, soggetti o significati non presenti nel momento stesso della loro manifestazione. Questo ha l'importante conseguenza di tenere aperte, a livello simbolico, la dimensione spaziale e quella temporale. La ricchezza e l'ambiguità del tema del dono dà così vita nel contemporaneo ad opere con forti implicazioni relazionali, sociali, di denuncia e provocazione, e forse è proprio sul terreno dell'arte visiva che ci è permesso coglierne l'incredibile abbondanza di implicazioni.

55 ANTONIO SOMAINI, in *Il dono/the gift, Offerta, Ospitalità, Insidia*. Edizioni Charta, Milano 2001

56 *Dizionario dei temi letterari*, vol. I, a cura di R.CESERANI/M.DOMENICHELLI/P.FASANO, Torino, UTET, 2007, pp. 658-668

Il dono funesto, (l'insidia)

«Il tema del dono funesto, del regalo o del bene che si muta in veleno è fondamentale nel folklore germanico. L'oro del Reno è fatale a chi lo conquista, la coppa di Hagen è funesta per l'eroe che vi beve»⁵⁷

Il tema del dono funesto è ricorrente in tutta la tradizione letteraria occidentale; pensiamo all'archetipo del dono della conoscenza, della mela che condanna Adamo ed Eva, o al dono del fuoco agli uomini da parte di Prometeo punito da Zeus con il vaso delle Pene aperto da Pandora, o nell'esempio omerico del cavallo di Troia, donato ai troiani e contenente la loro sconfitta.

O, ancora, all'episodio biblico della Torre di Babele, dove Dio fa dono agli uomini della differenziazione delle lingue, che genera ricchezza e pluralità, ma impedisce agli uomini di portare a termine il loro progetto. Nell'antichità si usava dire «*Timeo Danaos et dona ferentes*», «Temo i Greci anche quando portano doni» ed abbiamo visto come l'etimologia del termine dono generi significati assai contraddittori.

Ed è questo probabilmente l'aspetto più produttivo del tema del dono nel '900, che ne mette in luce la problematicità, l'aspetto più grottesco, enigmatico e di inganno, inaridito dall'economia razionale. L'idea utilitarista che regna sul pensiero moderno da più di un secolo ci costringe a uno sguardo diffidente verso la pratica del dono.

La letteratura del secolo scorso ha affrontato questo tema mettendone in luce l'aspetto insidioso; il dono nell'immaginario di Anton P. Čechov è legato ad un'inquietudine, è cosa indesiderata, è un candelabro indecente ricevuto in dono dal dottore in cambio delle proprie cure che se ne sbarazza, passa di mano in mano fino a tornare al donatario.⁵⁸

Charles Baudelaire nel suo racconto *La moneta falsa* (a cui Derrida fa riferimento per la sua nozione di *present*) racconta una passeggiata con un amico durante la quale egli fa l'elemosina apparentemente cospicua ad un mendicante; la moneta si rivelerà falsa e l'amico “*aveva voluto fare, ad un tempo, la carità e un buon affare; guadagnarsi quaranta soldi e il cuore di Dio; portar via il paradiso a buon mercato; e infine pigliarsi senza spesa una patente d'uomo caritatevole.*”⁵⁹

57 M.MAUSS, *Saggio sul dono*, p. 267, cit. alla nt. 1

58 A.P.ČECHOV, *Un'opera d'arte*, in *Racconti*, Garzanti, Milano, 1993

59 C.BAUDELAIRE, *La moneta falsa*, in *La malinconia di Parigi. Poemetti in prosa*. Piccola Casa Editrice Acquaviva, 2010

Palazzeschi invece racconta il dono dal punto di vista di un avaro che invia omaggi a se stesso, in un'atmosfera grottesca, dove *pathos* e umorismo sono strettamente legati.⁶⁰

Nella letteratura del secolo scorso il dono è motore narrativo per mostrare i comportamenti corrotti dell'individuo moderno, metterne in luce l'avidità, la pochezza, in maniere spesso tragicomiche o grottesche. Se nella letteratura classica era il dono ad essere un'insidia, qualcosa da cui guardarsi bene, nel '900 il problema non è il dispositivo del dono di per sé; il problema è la relazione dell'uomo con esso. L'avidio amico che passeggia con Baudelaire avrebbe potuto astenersi dall'elemosina, od offrire al medicante una cifra irrisoria, ma decide di utilizzare una moneta falsa perché è cosciente del prestigio che può acquisire la sua persona attuando atteggiamenti generosi. Così come il personaggio di Palazzeschi è conscio che nello scambio di doni si instaurano e si esprimono relazioni interpersonali, ma essendo di natura introversa, preferisce mettere in scena, dimostrare di avere legami umani, inviando doni a se stesso, evitandosi qualsiasi coinvolgimento intimo. Nell'uomo moderno generosità e relazioni sembrano ancora essere valori, da dimostrare, ma non tanto profondi da essere attuati.

Il dono innesca un disagio cognitivo, è un gioco a cui barare.

Nelle arti visive è Man Ray ad aprire il dibattito sul dono nel '900 con il celebre *Le cadeau* (il dono) del 1921. Un ferro da stiro chiodato che sembra sottolineare le insidie del dono domestico, intimo, familiare. L'Artista trasforma un oggetto funzionale in uno non più adatto allo scopo, gli procura un nuovo ruolo, lo arricchisce di una nuova, confusa accezione.

Si racconta che Man Ray abbia affermato: *“Con questo è possibile strappare un vestito in brandelli. Una volta l'ho fatto e ho chiesto a una bella diciottenne di colore di indossarlo mentre ballava. Potevo vedere il suo corpo attraverso il vestito, mentre si muoveva intorno, era come un bronzo in movimento. È stato davvero bello.”*⁶¹

Dichiarazione che marca lo spirito umoristico, erotico e sadico dell'opera. Questo ready-made rettificato si dice sia stato creato da Man Ray come dono per l'amico Erik Satie, non ci è dato sapere se il dono era un invito a strappare gli abiti di qualche giovane donna, una provocazione o un avvertimento, ma si percepisce in questo oggetto (grazie alla lettura che il titolo ci concede) uno spaesamento, una contraddizione intrinseca, un senso di ingestibile paradosso derivante dalla sfera del dono.

Di sapore assai simile, *Doormat* (1996) di Mona Hautom; uno zerbino fatto interamente di chiodi

60 A.PALAZZESCHI, *Il dono*, 1937

61 <http://www.tate.org.uk> consultato l'ultima volta il 01-12-15

che riporta la scritta Welcome.

In un umoristico contrasto fra parola e materiale Hautom attua uno spaesamento volto a sottolineare un'insidia. Qui il punto però il tema non è più il dono domestico, come nel *Le Cadeau* di Man Ray, sebbene entrambi siano comuni oggetti casalinghi. L'artista mette in ballo il tema dell'ospitalità, della "soglia di casa", del sottile confine fra la dimensione pubblica e quella privata.

Hautom, nata a Beirut da una famiglia palestinese, afferma che l'opera è la conseguenza materiale del suo esilio forzato (dal 1981) a Londra a causa dello scoppio della guerra civile nel suo Paese, e dei suoi tentativi di *'trattare con un ambiente che avevo vissuto come ostile e intollerante'*.⁶²

Doormat si trova nel mezzo fra apparenza pubblica e spazio privato, sulla frontiera in cui tocca entrambi, ma non appartiene a nessuno di loro.

La sua domesticità e mitezza sono apparenti, e mascherano la sua tagliente e poco accogliente natura materiale. Mette in luce tutte le spaccature tra esterno e interno, tra l'immagine pubblica e la persona privata, tra aspetto esteriore e l'esperienza interiore. La parola, invitante e accogliente si svuota di significato, a causa della materia aspra di cui è costituita.

Qui l'invito, l'ospitalità, divengono qualcosa di insidioso, un rischio, una trappola pur mantenendo, a prima vista, un aspetto consono, affabile e cordiale.

L'artista sembra avvertirci dei rischi che corriamo nell'accettare l'ospitalità, essa è come lo zerbino, un oggetto comune, una costretta apparenza, una convenzione sociale vuota che avverte del prezzo che dovremo pagare. Anche in questo lavoro si respira un'aria quasi tragicomica, l'ironia si confonde con una sottile tragedia, un invito si trasforma in un avvertimento, la sfera del dono o, meglio, dell'ospitalità veste di una maschera meschina ma evidente. Nei primi anni '90 anche affronta il tema dell'insidia nell'ospitalità, allestendo spazi che possono potenzialmente ferire, mettere in pericolo od uccidere bambini.

*“Sono tutte presentazioni di metodi di cattura, tortura e uccisione di bambini. Da un lato sono osservazioni sulla produzione di prole nell'uomo. D'altra parte, sono le osservazioni dal punto di vista del bambino del mondo straniero, incomprensibile e minaccioso. Al momento della presa di coscienza del Sé, il bambino deve progettare una concezione del mondo in cui egli assume lo status di osservatore e contemporaneamente di attore. Noi tutti condividiamo questo sviluppo anche se è sommerso.”*⁶³

62 R.BROWN, <http://www.christies.com/lotfinder/AAA/AAA-4658292-details.aspx> consultato il 02-12-2015

63 C.HÖLLER/BIRNBAUM ("Liukuratoja", 14.4.-2.7.2000, KIASMA, Helsinki) Valmisteluja. Helsinki: Studio K, Kiasma, Nykytaiteen Museo, 2000. cit.

Killing Children (1992) sono una serie di lavori che tendono ad attirare i bambini, solitamente installati su un'accattivante moquettes rosa chewingum. Rane velenose immerse nell'acqua di un biberon, una bicicletta con una tanica di benzina assicurata sopra e pronta a innescarsi come una bomba, caramelle e dolciumi pericolosamente vicini a cavi elettrici scoperti, o un'altalena per bambini installata sul cornicione di un palazzo molto alto. I colori vivaci e accattivanti della moquettes e degli oggetti postivisi sopra, l'apparente e confortevole disordine dei giocattoli, nascondono delle trappole mortali. I *Killing Children* sono Cavalli di Troia, l'artista tende una trappola, ma allo stesso tempo ci mette in guardia, costringendoci ad una lucida visione della realtà. L'installazione ci impone il dubbio e ci costringe ad attuare una forma di resistenza rispetto all'apparenza. Con umorismo macabro e morboso l'opera di Höller decide di smascherare le proprie insidie, le proprie minacce, riscattandosi così dalla seduzione innescata dall'arte.

Il tema del dono come insidia ben si presta alla tipologia delle OpereAperte, come nel caso di *Progetto di morte per avvelenamento*⁶⁴ (Sergio Lombardo, 1970). Di fronte allo spettatore una boccetta di veleno affiancata da una busta dal contenuto misterioso. Sulla busta la scritta: “*questa busta potrà essere aperta soltanto dopo la morte della persona che avrà assunto il veleno*”. L'opera è aperta all'interazione col fruitore, ma l'esecuzione dell'opera comporta la morte dello spettatore. Non è dato di sapere il contenuto della busta, solo la scelta della morte può regalare l'ipotetico premio conoscitivo, che comunque l'interessato non potrà fruire.

É chiaro che il piano di interazione è psicologico, filosofico o mentale.

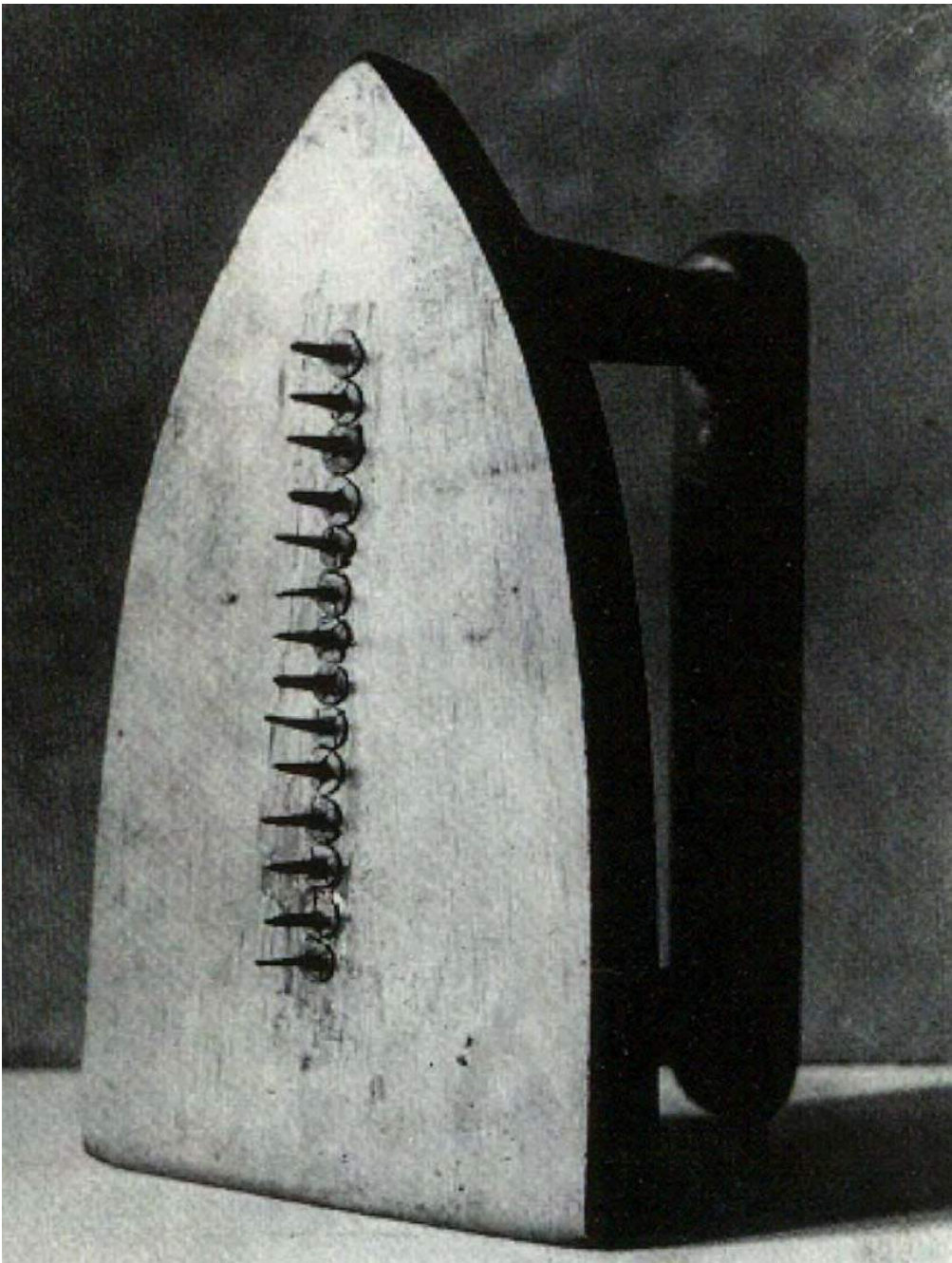
Lo spettatore è idealmente (ma anche fisicamente, perché, in ogni caso, il veleno e la busta sono presenti) proiettato nella scelta fra la vita e la morte, fondamento della ragione dell'essere. L'ipotetico dono conoscitivo, che l'artista ha chiuso nella busta, costa carissimo. Non ci è dato di sapere però se è più interessante o intenso del rapporto che si instaura fra il fruitore e l'oggetto. Un'offerta misteriosa a cui è richiesta una controfferta impensabile (che nella volontà dell'artista non vuole essere assolutamente un invito al suicidio), che pone lo spettatore in una posizione in cui è costretto a riflettere fra offerta e insidia, ritrovandosi di fronte alla propria identità. Qui l'offerta instaura una interazione potente, un coinvolgimento profondo, involontario che può essere costruttivo o distruttivo.

64 Info dall'Articolo *Il metodo è il quadro*, di D.NARDONE, pubblicato su gruppodipiombino.blogspot.si

Quali potrebbero essere le cause che conducono a questa scelta? Quali potrebbero essere gli stati d'animo e i ripensamenti una volta che venisse attuata? Credo che tutti abbiamo sentito dentro di noi il brivido di questi pensieri, ma li abbiamo rapidamente rimossi. Che c'è nella busta? Perché deve morire qualcuno prima che si possa aprire? Domande che necessariamente devono rimanere senza risposta, e per questo condurre ad altre domande. Per soddisfare la mia curiosità sarei disposto a distruggere l'opera contravvenendo alla sua ineludibile prescrizione?⁶⁵

Quando le arti visive adottano il tema dell'offerta, del dono e dell'ospitalità come insidia, sebbene con presupposti ed esiti diversi, queste opere non hanno la reale intenzione di ferire, distruggere, mettere in pericolo o, addirittura, uccidere. L'intenzione di Lombardo non è quella di avvelenare ma porci in un dibattito interiore, così come Höller non vuole mettere in pericolo i bambini, ma stimolare una nostra lucida resistenza. Come nella letteratura Novecentesca, anche in queste opere, non è il dono di per se ad incarnare l'insidia, ma il nostro atteggiamento rispetto ad esso.

65 S.LOMBARDO, Progetti di morte per avvelenamento, pubblicato sul sito dell'artista, cit.



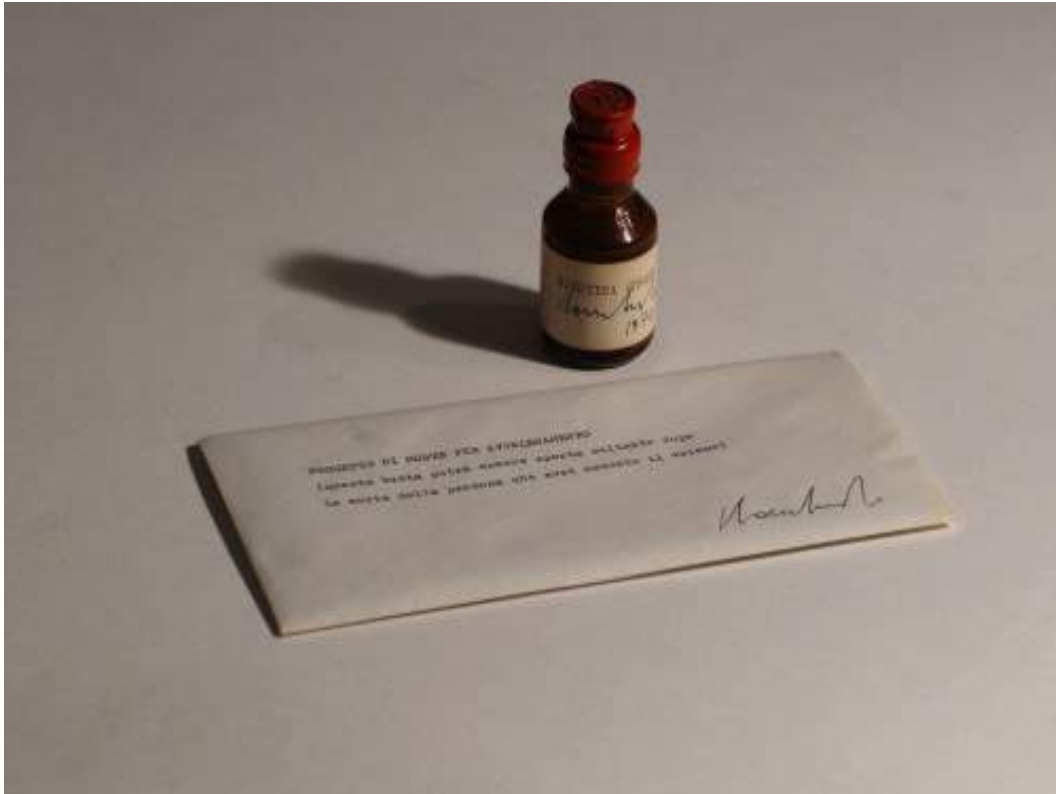
Man Ray, Le Cadeau, 1921, ferro da stiro e chiodi, cm.15.4x8.7x12.2



Mona Hautom, Doormat, 1996, zerbino di chiodi, cm3 x 71 x 40.5



Carsten Höller, Killing Children, 1992, moquettes, caramelle, prese elettriche. (particolare dell'installazione)



Sergio Lombardo, Progetto per morte da avvelenamento, 1970,

Nicotina grezza, boccetta in vetro, cera lacca, lettera in busta dattiloscritta sigillata.

L'espressione *dono di sé* ci rimanda inevitabilmente alla sfera religiosa, del sacro, della cultura cristiana, o all'abbandono ad un sentimento romantico. Martin Lutero, per citarne uno, affermò che il dono non è sufficiente se non è presente anche il donatore, ad intendere che non è abbastanza rinunciare a denaro e beni per offrirli all'altro, ma perché la pratica sia elevata al suo valore più alto dobbiamo donare qualcosa di noi stessi; il tempo, l'energia, la passione o l'attenzione, donare ciò che si è. La Bibbia e i Vangeli sono pieni di riferimenti al dono di sé in cui non ci addentreremo, ma che hanno sicuramente influenzato (e in qualche misura continuano a farlo) la cultura e la morale (se ne esiste ancora una) laiche moderne.

Sicuramente questa è la pratica del donare che più mette in ballo la relazione fra donatore e donatario, perché ciò che il primo offre è una parte di se stesso e, di conseguenza, quello che il donatario sceglie di accettare o rifiutare non è solamente un oggetto o un bene scelto per l'occasione. Accettare, rifiutare, offrire una parte di sé fanno parte della sfera più alta dell'universo del dono; in questo modo donatore e donatario si spogliano e mettono in gioco sé stessi, offrono e accettano non beni materiali ma beni umani.

Alcuni artisti allora scelgono la strada del proporsi loro stessi come doni o fonte di essi, (in senso sempre laico) con inclinazioni a volte ironiche, a volte provocatorie, altre anche sciamaniche.

Un corpo, un tavolo “apparecchiato” e una dichiarazione: *“Sul tavolo ci sono 72 oggetti che potete usare su di me come meglio credete: io mi assumo la totale responsabilità per sei ore. Alcuni di questi oggetti danno piacere, altri dolore”*, altri morte, vorrei aggiungere.

Siamo alla Galleria Studio Morra di Napoli nel 1974, la performance è *Rhythm 0*, il corpo è quello di Marina Abramović, il “73esimo oggetto”⁶⁶ dirà lei anni dopo, affidato completamente alla volontà del pubblico. Sul tavolo oggetti innocui come un pezzo di pane, un profumo, una rosa, delle piume, altri oggetti comuni come forbici, corde, catene, e oggetti palesemente pericolosi come coltelli, chiodi, una sega e una pistola con un'unica pallottola.

Per sei ore l'artista rimane impassibile e silenziosa, mentre l'atmosfera si fa di ora in ora sempre più violenta; il pubblico le taglia i vestiti, le infila le spine della rosa nello stomaco, la legano, la

66 da <http://www.artribune.com/2012/03/1Abramović-secondo-marina-lintervista-vera/>

stendono sul tavolo, un uomo le punta la pistola e un altro gliela toglie di mano. Lo sguardo dell'Abramović è vuoto, sembra assente mentre resiste agli strumenti di tortura e piacere che gli spettatori usano su di lei. Il corpo è disponibile, ma lei è distante; non c'è alcuna relazione con l'Altro, lo spettatore si ritrova ad agire su un corpo inerme, non può provare piacere a toccare l'artista perché l'artista non c'è. L'artista è nuda, impoverita, annullata, tanto che ben presto lo sguardo degli spettatori non considera più quella una presenza umana, ma diviene un luogo dove possono trovare solo se stessi; *“Il corpo dell'artista diviene dunque lo specchio delle nostre scelte: perverse, sadiche o voyeuristiche.”*⁶⁷ Gioco pericoloso quello dell'Abramović che si dona completamente alla natura umana, abbandona il proprio corpo al controllo dell'altro, assumendosene conseguenze e responsabilità. Estremo l'esito, *“il pubblico avrebbe potuto uccidermi”*⁶⁸ dichiarerà anni dopo; si ritrova totalmente in balia degli eventi scaturiti dal momento performativo, *“Mi sono sentita violentata”*⁶⁹. Lo scopo dell'artista è quello di portare alle estreme conseguenze la pratica della partecipazione del pubblico, facendosi oggetto e ricettacolo, Abramović vuole scoprire la natura del suo interlocutore, delle sue ansie e delle sue nevrosi e lo fa nel suo modo estremo e primitivo, affidandosi all'impareggiabile controllo che ha sul suo corpo e su se stessa. Alle due di notte le sei ore sono passate; l'artista è sfinita, nuda, umiliata, sanguina. La performance si conclude, l'artista ritorna ad essere se stessa, si muove, si riveste, cammina verso il pubblico, che letteralmente scappa, evitando qualsiasi confronto con Abramović.

Qui il dono è asimmetrico, non c'è corrispondenza e non c'è quindi relazione.

Esattamente dieci anni prima Yoko Ono saliva su di un palco, si metteva in ginocchio vestita del suo miglior abito, appoggiava un paio di forbici di fronte a lei e rendeva noto che gli spettatori possono salire uno alla volta, tagliare un pezzo del suo abito e portarlo via con loro.⁷⁰ Offrendosi nello stesso tempo e in modo passivo nel ruolo di donatrice e vittima, Yoko Ono, intende dimostrare come la relazione fra opera e spettatore non sia mai neutrale. Il suo corpo diventa un oggetto da svelare attraverso un gesto di misurata violenza che lo spettatore deve compiere secondo le indicazioni dell'artista. Gli spettatori raccolgono i pezzi del suo abito come feticci o reliquie dell'opera. Anche qui l'artista non c'è, non è presente, il suo corpo è abbandonato come un oggetto sul palco. Fino a

67 G.MANARIELLO, *Strategie del dono*, (in *Il dono*, Ed. charta, Milano 2001) cit. p. 58

68 <http://www.artribune.com/2012/03/lAbramovic-secondo-marina-lintervista-vera/> cit.

69 IVI

70 Yoko Ono, *Cut piece*, i primi due spettacoli si sono svolti a Kyoto e Tokyo nel luglio ed agosto del 1964, poi la performance è stata presentata alla Carnegie Recital Hall di New York nel marzo del 1965, all'Art Symposium svoltosi African Centre of London nel settembre 1966. Reinterpretata l'ultima volta dall'artista nel 2003.

quando uno spettatore non taglia le spalline del reggiseno di Yoko Ono, che cambia espressione, incrocia le braccia e conclude la performance, l'artista non c'è, il suo corpo è solo un oggetto alla mercé della situazione. Chi è presente in *Cut piece* sono gli spettatori, che decidono di seguire le disposizioni dell'artista, salgono sul palco, compiono questo gesto di moderata aggressività, esprimono la loro natura (chi agisce con imbarazzo, soggezione, impaccio, chi con disinvoltura, sfrontatezza, spudoratezza) e si impossessano di un feticcio della performance.

Anche qui il corpo dell'artista diventa uno specchio delle nostre pulsioni, un modo per incontrare noi stessi e non l'Altro. Non bisogna credere quindi che l'artista abbia qualcosa di speciale da offrirci, che il suo donarsi sia generoso e disinteressato, anzi, *“spesso è talmente privo di mezzi da offrirsi nella sua integrale nudità.”*⁷¹

*“A partire dal giorno 28 ottobre 1994 e fino al 28 novembre compirò una serie di azioni utili. Chiunque venga a conoscenza, anche occasionalmente, del progetto, può, nel corso di tale periodo, richiedermi di fare una cosa che possa essergli personalmente utile. Tutte le richieste verranno prese in considerazione e, se possibile, esaudite”*⁷²

Questo il comunicato stampa che Cesare Pietroiusti emana per la sua esibizione *'In che cosa posso esserti utile'*⁷³ alla Galleria Primo Piano di Roma.

Per quattro settimane l'artista si rende disponibile ad accontentare alcune richieste pervenute in galleria da degli sconosciuti attraverso il fax e il telefono fisso della galleria.

Cesare Pietroiusti svuota una cantina, porta a spasso un cane, distribuisce soldi fra i barboni del quartiere per un uomo che si vergogna di farlo, presenta una ragazza ad un ragazzo troppo timido per farlo da solo, regala una “gloria effimera” ad un uomo tappezzando i muri della città con una sua foto, si sdraia sotto un albero per un'ora con un pittore, e così via esaudendo 23 richieste su 32. Lo spazio della galleria viene progressivamente riempito con la documentazione fotografica e delle brevi descrizioni scritte delle azioni che l'artista compie durante il periodo della mostra.

L'interesse dell'artista *“per le situazioni paradossali e le problematiche nascoste nelle pieghe della ordinarietà dell'esistenza – pensieri che vengono in mente senza un motivo apparente, piccole preoccupazioni, quasi ossessioni considerate troppo insignificanti per diventare motivo di analisi o*

71 G.MANARIELLO, *Strategie del dono*, cit., p. 58 (in *Il dono*, Ed. Charta, Milano, 2001)

72 C.PIETROIUSTI, *Darsi un compito*, <http://www.aperturerivista.it/public/upload/Pietroiusti14.pdf> consultato il 14-12-2015

73 Info da una lezione di Pietroiusti pubblicata in video su <http://1995-2015.undo.net/it/my/breralab/5/8>

di auto-rappresentazione”⁷⁴ lo porta a esplorare scelte e intenzioni formulate da altri, nonché a cercare di farne alcune proprie.

Anche in questo caso, in cui l'artista mette a disposizione il proprio tempo, la propria energia e mette in secondo piano la propria volontà per esaudire desideri altrui, la figura dell'artista 'sciamano' o 'detentore di risposte e soluzioni' vacilla, lasciando il posto alla figura di un uomo incaricato di eseguire mansioni più o meno banali o bizzarre e facendosi così specchio dell'Altro. Mettendosi a disposizione del prossimo Pietroiusti offre il proprio tempo, la propria energia, a volte anche il proprio denaro, ma lo scambio è palese, il contro-dono, per così dire, è evidente; l'artista utilizza le richieste come se fossero temi da svolgere, spiragli di esistenze in cui potersi insinuare per un attimo e che permettono di creare situazioni contemporaneamente reali e paradossali che divengono la materia stessa dell'opera. Ritroveremo più avanti altre opere di questo artista perché la sua ricerca ha indagato a fondo e in maniere diverse il tema del dono.

In maniera molto più provocatoria ,invece, il 21 giugno del 1960 Piero Manzoni, nel corso della performance *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte*, imprime l'impronta del suo pollice su delle uova sode per poi offrire al pubblico di mangiarle.

L'uovo non è e non rappresenta il suo corpo, ma attraverso il contatto con la sua persona è consacrato; mangiare questa “reliquia” permette al pubblico di entrare in comunione con la fisicità eroica e magica dell'artista, di fare parte del processo artistico.

Manzoni si offre come veicolo per permettere al pubblico di entrare nella sfera dell'Arte.

Un anno dopo Manzoni consente ai visitatori della sua mostra di diventare essi stessi Opere d'arte; bastava essere firmati dall'artista per diventare una Scultura Vivente.

L'Artista forniva anche un attestato di autenticità con un timbro rosso se la persona era per intero e per sempre un'opera d'arte, giallo se lo status comprendeva solo alcune parti del corpo, verde se era legato a particolari attività, porpora se l'artisticità del corpo era stata comperata.⁷⁵ Così l'incontro con la presenza fisica di Manzoni permette al visitatore di elevarsi allo status di Opera d'Arte, di diventare una Scultura Vivente, seguendo le orme dell'artista e partecipando alla natura magica del suo corpo.

Un altro artista che non possiamo che non menzionare sulla scia della figura dell'artista stregone o

74 C.PIETROIUSTI, in un' intervista di Andrea Tedesco, consultata <http://www.teknemedia.net/> il 14-12-2015

75 1961, Piero Manzoni, Galleria La Tartaruga di Roma. Il gesto artistico che eleva lo spettatore dell'opera in arte è riproposto più tardi e automatizzato dalla Base Magica: chiunque salga sul piedistallo deve essere considerato, per il tempo che vi rimane, un'opera d'arte. L'ultimo vincolo, quello temporale, è rimosso dalla Base del mondo: il piedistallo, capovolto, sorregge il mondo intero. Adesso tutto è un'opera d'arte.

sciamaano é sicuramente Joseph Beuys.

Scrivo De Domizio Durini su Beuys: *“con naturalezza e sempre senza provocazione, parla, dialoga, comunica, disegna, partecipa ad azioni, fonda organizzazioni, affinché l'uomo possa risvegliarsi dal sonno profondo in cui è caduta l'umanità con il sopravvento dell'avere e con il tramonto delle culture umanistiche”*.⁷⁶

L'arte è per Beuys coscienza rivoluzionaria, deve tendere al rinnovamento dell'uomo e della società, meditare attivamente sulla natura.

Come per Mauss il dono è un fenomeno totale che autoproduce la società che ne fa uso, così per Beuys l'arte deve diventare vita, scultura sociale, guarire la cultura decadente in cui viviamo per produrne una nuova.

Anche Beuys “battezza”, come Manzoni, ma lo fa per tutti gli individui e con una dichiarazione *“ogni uomo è un'artista”*⁷⁷, egli non intende che ognuno possa essere un pittore o uno scultore, ma che tutti possiedono le facoltà creative da sviluppare.

La creatività è per Beuys scienza della libertà, tutto il sapere umano è generato dall'arte e solo l'artista può creare la coscienza storica.

Tutti gli individui devono quindi collaborare, attraverso la loro creatività, alla riorganizzazione del corpo sociale di cui ognuno dovrebbe far parte *“in modo di essere in grado di realizzare questa trasformazione il più rapidamente possibile”*.⁷⁸

Beuys si presenta al mondo come artista-sciamaano, come un dono, colui che adoperandosi in prima persona *“attiva negli altri forme di comportamento risananti”*.⁷⁹

Invitato ad esporre all'edizione del 1972 di Documenta a Kassel, Beuys rinuncia a mettere in mostra le sue opere per allestire l'ufficio dell'«*Organizzazione per la democrazia diretta attraverso referendum*». L'artista passa 100 giorni, dal mattino fino alla sera, all'interno dello spazio aspettando e rendendosi disponibile a parlare e discutere con numerosi visitatori.

Una stanza, un tavolo cosparso di carte, una rosa sempre sul tavolo, una lavagna a muro con scritte in bella e decisa calligrafia che inneggiano alla parità fra i sessi e al riconoscimento del lavoro di casalinga, un uomo e una conversazione instancabile di cento giorni. Beuys spiega le sue teorie con pazienza, si lascia provocare, risponde a tono utilizzando il suo modo da professore, tanto caro ai suoi studenti.

76 D.D.DURINI, *Il cappello di feltro, Joseph Beuys una vita raccontata*, Ed. Carte segrete, 1991, cit. p. 120

77 HEINER STRACHERLHAUS, *Joseph Beuys*, Tullio Pironti editore, Firenze, 2004, cit. p.74

78 *IVI*, cit. p.78

79 *IVI*, cit. p.80

Un altro artista che usa il tema del dono di sé è Vito Acconci che dagli anni Sessanta utilizza il proprio corpo come materiale della sua arte indagando le possibilità dello spazio pubblico, della relazione, delle azioni comportamentali.

Forse l'opera più azzeccata per l'argomento è *Pier Piece 17* eseguita fra marzo e aprile del 1971; una performance degli anni Sessanta svolta a New York in cui Acconci indaga la casualità dell'incontro e l'opacità dei rapporti umani nella grande città.

Attraverso un annuncio sul giornale l'artista invita a presentarsi fra l'una e le due della notte alla banchina abbandonata del molo 17 del porto di New York, tra West Street e Park Place.

Ovviamente non può sapere chi si presenterà e con quali intenzioni.

Acconci aspetta ogni notte, per 21 notti, si abbandona alla casualità dell'incontro, e quando lo sconosciuto arriva lui gli rivela qualcosa di assolutamente personale di sé, un segreto che lo sconosciuto avrebbe potuto usare per ricattarlo. Il visitatore si presenta estraneo all'artista e se ne va con una sua confessione intima, una sua gelosia, una sua paura. Dall'annuncio sul giornale “[...] *il visitatore deve tenere presente che l'incontro potrebbe risultare in un fallimento (nessun segreto comunicato, o solo segreti banali, o segreti già trasmessi) -il visitatore potrà tentare di forzarmi a nuove e più significative confessioni.*”⁸⁰ Acconci apre uno scambio in una direzione sola, confessa ad un estraneo, ma lo fa intimamente e non pubblicamente. Il visitatore in possesso del segreto potrà utilizzare quest'ultimo come meglio crede, anche a svantaggio dell'artista. Anche qui, come in *Rithm 0* e *Cut Piece*, in qualche modo si affida la propria vita (od un frammento di essa) in balia della decisione dell'altro, gli artisti si abbandonano ad un rischio esperienziale che crea un disagio cognitivo rompendo le abitudini sociali. Qui il dono diventa una rottura, un paradosso della realtà, che distrugge le convenzioni sociali e ne riscrive le regole. L'artista è nudo, diventa specchio e strumento dell'altro, modella una situazione disturbante e lascia che gli avvenimenti accadano in seno alla casualità e all'individualità dell'estraneo che viene a prender parte al gioco.

Progetti come quello di Pietroiusti, dove, facendo piccoli favori, cerca di ricucire la faglia del legame sociale appropriandosi di frammenti delle esistenze di altri, sembrano mossi da una certa angoscia provocata dal senso di inutilità dell'artista.

Non ha dubbi invece Beuys sul potere salvifico dell'artista, o meglio, di sé stesso, che mette in gioco la sua persona (o il suo personaggio?) per aiutare la società nella sua riorganizzazione totale in prospettiva di una cultura artistica e creativa in grado di generare tutto ciò di cui l'umanità ha

80 V.ACCONCI/ M.DIACONO: *Vito Acconci: dal testo-azione al corpo come testo*, 1975, (consultato su google books.com), cit. p.154

bisogno.

Il dono di sé rimbalza, dall'essere espresso in un Sé eroico, salvifico o magico (Manzoni, Beuys), il cui incontro eleva o salva; ad un Sé vuoto, quasi assente, (Abramović, Ono, Pietroiusti) che diviene specchio o ripetitore di uno spettatore spostato nel ruolo di attore, sceneggiatore o protagonista.



Marina Abramovic, Rythm 0, Galleria Studio Morra di Napoli, 1974,
veduta del tavolo con i 72 oggetti



Yoko Ono, Cut Pieces, Kyoto 1964, performance



Cesare Pietroiusti, In che cosa posso errerti utile?, Galleria Primo Piano, Roma, 1994,
performance (particolare della documentazione)



Piero Manzoni, Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte,
21 giugno 1960, performance.



Joseph Beyus, Ufficio dell'Organizzazione per la democrazia diretta attraverso referendum,
Kassel 1972, performance

La *largitio* (in latino: elargizione/concessione o corruzione) è un tipologia di dono tipica del sistema del potere e dello spettacolo.

Nell'Antica Roma in occasione di trionfi o avvenimenti importanti gli Imperatori facevano delle offerte in forma di ricompensa od omaggio (chiamate appunto *largitio*) costituite da denaro od oggetti (spesso oro o argento) ai soldati per assicurarsi la loro fedeltà.

Ma non solo ai soldati erano rivolte le elargizioni di beni, chi governava si assicurava il consenso con la distribuzione di grano e l'organizzazione di grandiosi spettacoli pubblici, questi momenti di generosità prevenivano rivolte, assicuravano fedeltà e creavano uno stato di benessere per il popolo che lo rendeva più facile da governare.

Da qui la celebre locuzione latina “[...][*populus*] *duas tantum res anxius optat panem et circenses*” (il popolo due sole cose ansiosamente desidera pane e i giochi circensi).⁸¹

Particolarmente usata anche durante le feste pagane e medievali la *largitio* serviva a celebrare particolari circostanze o festività. Con l'offerta di generi alimentari, bevande alcoliche, spettacoli e musiche si festeggiava una ricorrenza e allo stesso tempo l'autorità e il potere dell'offerente veniva sottolineata e ricordata per quanto tempo possibile nel futuro.

L'umanesimo riprenderà tutti questi simboli dell'abbondanza traducendoli nelle immagini delle cornucopie della dovizia e del nutrimento sul piano figurativo e poetico.

Da questo immaginario positivo della *largitio* nasce un prototipo di dono moderno dove l'individuo ritrova un rapporto con il legame sociale e mantiene nel contempo la sua autonomia autoriale.

Molti artisti contemporanei hanno usato il tema del dono in quest'ottica, pensando e realizzando opere costituite di molti elementi distribuiti nello spazio reale o installati nello spazio museale e che il fruitore può scegliere di portare via con sé. Alcuni con esplicito riferimento ai sistemi studiati da Mauss, come il caso della rivista *potlatch* dell'Internazionale lettrista. Dal 1954 al 1957 questo gruppo di artisti, diretti da Guy Debord, fanno del bollettino *potlatch* un luogo di scambio e un organo di informazione. La rivista era distribuita gratuitamente per posta agli indirizzi scelti dalla

81 Frase attribuita al poeta satirico Decimo Giuno Giovenale (primo sec.d.C.) da Wikipedia

redazione e ad alcune delle persone che chiedevano di riceverlo.

Ventisette sono state le edizioni, da prima settimanali e poi mensili dall'agosto del 1954. la tiratura delle prime edizioni in 50 esemplari cresce in modo costante fino a 500 copie.

Su di un punto l'Internazionale Lettrista non transige, *potlatch* non può essere venduto né acquistato. L'intento è quello di creare un canale dove trasmettere i desideri e i problemi posti all'inizio di una nuova epoca, cercando di creare una rete di contatti utili a costituire un movimento nuovo, alla riunificazione della creazione culturale d'avanguardia e della critica rivoluzionaria della realtà. Il contro-dono che i Lettristi cercano è che i problemi e le critiche sollevati e i desideri nuovi siano accolti, arricchiti e ritornino trasformati.

Qui possiamo osservare bene come questa offerta, questo dono, sia rivolta alla ricerca dello scambio, della relazione, di cercare rapporti e contatti con altri individui o gruppi.

Nel 1970, Ettore Innocente espone uno dei primi esemplari del ciclo Take-one..

Take-one-70 ore di calore umano si presenta come un parallelepipedo costituito da 270 piastrine di rame sovrapposte una sull'altra. L'artista ha tenuto fra le sue mani uno per uno tutti questi elementi per un minuto e trenta secondi annotando il tempo esatto su di un talloncino annodato su di ognuno di essi.

Il visitatore della mostra è invitato ad impadronirsi di uno dei frammenti modulari dell'opera che in questo modo muta continuamente di forma in base al movimento dei suoi elementi nello spazio. Il ruolo del pubblico e la sua interazione nel progetto sono fondamentali sia alla riuscita dell'opera sia per realizzare il suo statuto di arte. Innocente, regalando la piastrina in rame che ha tenuto in mano e che incarna il suo "calore umano", offre, ma allo stesso tempo usa il fruitore per la riuscita dell'opera. Il ruolo attivo dello spettatore e la casualità degli eventi sono il materiale del ciclo Take-one, vitale per tutto il decennio.

Alighiero Boetti sceglie invece un luogo curioso per elargire la sua arte, gli aerei della compagnia aerea AustrianAirline. Da molto tempo Boetti voleva realizzare il suo progetto di portare l'arte sugli aeroplani. Nel 1993, grazie all'aiuto di Hans Ulrich Obrist, riesce nel suo intento. Il curatore inserisce l'artista nel progetto Museum in Progress, l'idea è quella di ritagliare per l'arte degli spazi innovativi come manifesti pubblicitari lungo le strade, pagine di quotidiani, etc. Per Boetti lo spazio è quello del tavolino porta-oggetti degli aerei della compagnia austriaca. Per conto della

AustrianAirline l'artista realizza sei disegni acquerellati raffiguranti dei cieli con svariati tipi di aereomobili (da 20x27cm, la misura del tavolino) che vengono replicati in 6000 puzzle delle stesse dimensioni. Tra il dicembre e il gennaio del 1993 i passeggeri potevano chiedere alle hostess una copia gratuita dei puzzle.

La volontà in tutti questi casi è quella di far muovere l'opera, distribuirla, farla circolare nello spazio e liberarla dal suo possessore. L'opera ha bisogno su questo terreno della sua circolazione, di lasciare il luogo dove è stata generata; le copie del bollettino *potlatch* non servirebbero al loro scopo nell'archivio dell'Internazionale Lettrista così come la scomparsa di tutti gli elementi di take-one ne definisce la comparsa dell'opera stessa secondo il progetto dell'artista.

Ma cosa succede se, accettando l'offerta dell'artista di appropriarci di un pezzo dell'opera, contribuiamo alla sua scomparsa e quindi alla distruzione della sua forma di oggetto?

Il problema è evidente davanti ad alcune opere di Felix Gonzalez-Torres.

Quando il compagno dell'artista muore di AIDS, Gonzalez-Torres realizza un'installazione con lo stesso peso del defunto in caramelle incartate in stagnole colorate e luccicanti.

I visitatori sono autorizzati ad appropriarsi delle caramelle, fino alla sparizione dell'opera.

Untitled (*Portrait of Ross in L.A.*)⁸² non è un happening, né una distribuzione di caramelle, è un'opera installativa con una propria forma, dimensione ed in cui il peso è la forza generatrice e motrice. Perché l'artista ci consente allora di raccogliere dal pavimento le caramelle e infilarcele in tasca? Gonzalez-Torres ci mette di fronte alla nostra natura.

Il nostro rapporto con l'autorità (i guardiani del museo non potranno rimproverarci di toccare o rimuovere le caramelle dall'opera), il nostro senso di misura (possiamo prendere una caramella o riempirci le tasche, osservare l'opera ed aspettare che qualcun altro ne prenda una per primo..) e la forma del nostro rapporto con l'opera d'arte.

Si rende evidente allora la necessità dell'etica dello spettatore, che sceglie di prendere una o nessuna

82 F.Gonzalez-Torres, *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* esposto al The Art Institute of Chicago nel 1991, caramelle dure incartate in stagnole colorate, Le dimensioni variano con l'installazione; peso ideale 79 kg, lo stesso anno presenta un'altra versione dell'opera, questa volta quasi monumentale, *Untitled (Placebo)* al The Williams College Museum of Art, New York. Presentata durante la giornata mondiale contro l'AIDS (1 dicembre), era composta da quasi 40 000 caramelle incartate nella stagnola argentata.

delle caramelle, così da preservare quanto più a lungo possibile l'opera. Dobbiamo combattere con il nostro rapporto feticista con le cose, con l'attitudine e il desiderio all'accumulo, all'appropriarci.

Qui il dono ci chiede di riflettere sul nostro rapporto col mondo, di confrontarci con la nostra natura umana; la bellezza visiva dell'opera può esistere solo insieme alla modestia dei gesti degli individui che la fruiscono.⁸³ L'opera crea una situazione di spazio-tempo con delle regole che la regolano che possono servire per riflettere sul nostro rapporto con la realtà, con la società, con la natura. Offrendoci delle caramelle Gonzalez-Torres ci mette di fronte ad un complesso sistema di lettura della realtà, ci stimola a riflettere sulla morte e la perdita (e in parte sul problema dell'epidemia di AIDS), sulla sparizione dell'opera e sul nostro ruolo e la nostra etica di fruitori. Nicolas Bourriard sostiene quindi che l'artista, o meglio l'opera, ci catapulta in una situazione di coabitazione, in cui la negoziazione è centrale e indispensabile. I Candy Pieces (i versamenti di caramelle di Gonzalez-Torres realizzati in diverse forme e dimensioni) non sono le uniche opere in cui l'artista utilizza il dispositivo dell'elargizione.

Untitle (Blue Mirror)⁸⁴ utilizza lo stesso sistema: è un cubo di carta, una pila di manifesti identici color blu cielo e incorniciati da un largo bordo bianco. Anche qui ai visitatori è concesso di appropriarsi dei manifesti e portarli via con loro, nella didascalia dell'opera l'artista precisa che le copie sono infinite. Ovviamente i poster non sono infiniti, ma, mano a mano, che i visitatori se ne appropriano vengono ricollocate nuove copie sulla pila. L'opera quindi cambia di forma e aspetto durante il tempo dell'esposizione fino a sparire.

Questa offerta realizza nell'opera un'immagine tenera, infantile, una bellezza che ha le sue radici nella semplicità “[...] un'immensa delicatezza, questa virtù insieme visiva e morale.”⁸⁵

Anche l'italiano Cesare Pietroiusti utilizza, dal 2005, il metodo della *largitio* per una serie di lavori intitolati *Distribuzione gratuita di opere d'arte*. Tra questi, nel 2008, *Senza titolo (proprietà transitoria)*, eseguito per la mostra *Museum in the city* organizzata dalla Moderna Galleria di Lubiana. L'artista realizza 10.000 esemplari unici, numerati e firmati, dipingendo con la birra slovena Union delle macchie su fogli di carta su cui è riportata la “clausola del contratto”; *Chiunque prenda possesso di questo disegno si impegna, ogni volta che, in futuro, esso venga mostrato ad altri, sia in privato che in pubblico, a consentire che chiunque, fra le persone che lo*

83 N.BOURRIAUD, *Estetica relazionale*, postmedia books, Milano,2010

84 F. GONZALEZ-TORRES, *Untitle (Blue Mirror)* Offset print on paper, endelss copies. 1990.

85 N.BOURRIAUD, *Estetica relazionale*, postmedia books, Milano,2010, cit. p. 63

*vedono, lo possa liberamente prendere per sé, alle medesime condizioni. Il nuovo possessore, nell'atto stesso dell'impossessamento, implicitamente accetta e riconosce per il futuro la medesima limitazione di proprietà e il dovere di consenso sopra indicati.*⁸⁶

Gli esemplari sono distribuiti personalmente e gratuitamente dall'artista durante il corso della mostra in vari luoghi della città. Se il possessore vuole rispettare il volere dell'artista e mantenere il possesso dell'opera deve necessariamente nasconderla od occultarla. Pietroiusti trasforma con questa operazione il museo da istituzione conservatrice a distributore di arte.

L'aspetto estetico delle macchie di birra (in altri casi muffe, pennellate d'oro, segni d'inchiostro), rientra nell'idea dell'artista di strumentalizzare l'estetica per trasportarla dal ruolo di fine dell'opera a quello di mezzo stesso dell'opera. La bellezza è utilizzata qui per accrescere il desiderio di possesso dell'esemplare e quindi diventa il mezzo, lo strumento dell'operazione.

In altre operazioni di *Distribuzioni gratuite*, l'artista inserisce clausole come “*la firma dell'artista garantisce l'autenticità dell'opera, ogni eventuale transizione in denaro riguardante questo oggetto rende invalida la firma stessa e di conseguenza rende l'opera un falso*”.⁸⁷

Operazioni in le cui clausole creano economie paradossali, in cui l'opera è tale solo se si rispettano il desiderio dell'artista. Pietroiusti gioca con il sistema del collezionismo, l'ossessione per la firma, l'autenticazione, i contratti di compravendita. La vertiginosa quantità di opere prodotte ne compromette la quotazione.

Queste opere di Pietroiusti creano paradossali situazioni fra gli individui (chi possiede l'opera è costretto a regalarla se un altro gliela chiede) e fra pubblico e istituzioni museali, perché il pubblico è autorizzato ed invitato ad appropriarsi dell'opera, svuotando lo spazio espositivo del suo contenuto oggettuale.

Nello stesso periodo, nel contesto del British Art Show 6, il 14 luglio 2006 un camion-container si ferma e rovescia nella piazza principale di Bristol 25 000 fiori recisi. È l'opera di Heather and Ivan

86 Da http://www.italianarea.it/opera.php?w=PIEC_61.jp.&artista=PIEC&let=#alfabeto_artists, cit.

87 È il caso di *Distribuzione gratuita di 10.000 opere d'arte*, Evento collaterale della Biennale di Venezia, Laboratorio scientifico della Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Veneziano alla Misericordia, 2005. Pietroiusti realizza gli esemplari utilizzando segni di sanguigna, Aspergillus Niger, Ossido di ferro, inchiostro ferrogallico o doratura a conchiglia su carta, numerati e firmati.

Morison, *"I lost her near Fantasy Island. Life will not be the same"*⁸⁸; il contrasto fra il bianco industriale del container e l'ammasso di fiori a primo acchito sembrano il risultato di un incidente, ma l'arrangiamento dei fiori suggerisce più ad una grande messa in scena. In un'ora, fra le sei e le sette della sera, tutti i fiori spariscono e nel centro di Bristol si incontrano persone passeggiare con bracciate di fiori recisi. Gli artisti avevano spedito qualche giorno prima una enigmatica ed anonima cartolina che anticipava la performance. Un filo invisibile collega la cartolina al "monumento pubblico" temporaneo, solo chi conosceva il lavoro di questi due artisti poteva fare il collegamento. Ma i fiori, solo quando spariscono dalla piazza e arrivano nello spazio privato delle abitazioni, si ricollegano con quel momento, anch'esso surreale e intimo, della lettura della cartolina arrivata qualche giorno prima. L'opera allora va vista come una narrazione fantasma, o, meglio, un'infinità di narrazioni fantasma, che dal pubblico passa, spezzandosi in migliaia di frammenti, nella dimensione privata, prendendo la forma di infinite possibilità narrative.

Dal 1991 la coppia di artisti Clegg&Guttman da vita al progetto *The Open Public Library*,⁸⁹ che si compirà in diverse versioni e diversi luoghi per 15 anni. Sono sculture autonome, installate nello spazio pubblico, spesso in zone urbane come strade o parchi, altre volte in spazi curiosi come cimiteri o aiuole. Le forme sono sempre minimali e funzionali allo scopo: sono biblioteche, senza bibliotecari o guardie. Riempite inizialmente con libri donati dagli abitanti, le *Open-air library*, sono installate nello spazio pubblico senza alcuna istruzione o restrizione. I libri verranno presi liberamente dagli abitanti, scambiati e riposti nuovamente sugli scaffali, il cui contenuto cambierà gradualmente. Ed è proprio questo cambiamento ad interessare gli artisti in quanto *"aiuterà una comunità ad autodefinirsi: riflettendo sulle abitudini di lettura e le sue preoccupazioni intellettuali, la biblioteca potrà essere considerata il ritratto stesso della comunità"*.⁹⁰ L'installazione nello spazio urbano è affiancata da una foto della stessa in scala 1:1 presentata all'interno di uno spazio espositivo che serve da modello, mentre la mostra da centro di documentazione dove poter valutare l'intero progetto. Il progetto mette in gioco il formarsi di relazioni all'interno della comunità, favorisce una riflessione sulla sua identità culturale e su i suoi interessi intellettuali. Le *Open-Air Library* stimolano l'immaginazione sociale e la responsabilità collettiva e permettono ad una comunità di auto-definirsi, di creare collettivamente l'immagine e la narrazione di se stessa.

Ed è forse proprio la narrazione, la creazione di un racconto, spaziale e/o temporale il filo rosso che

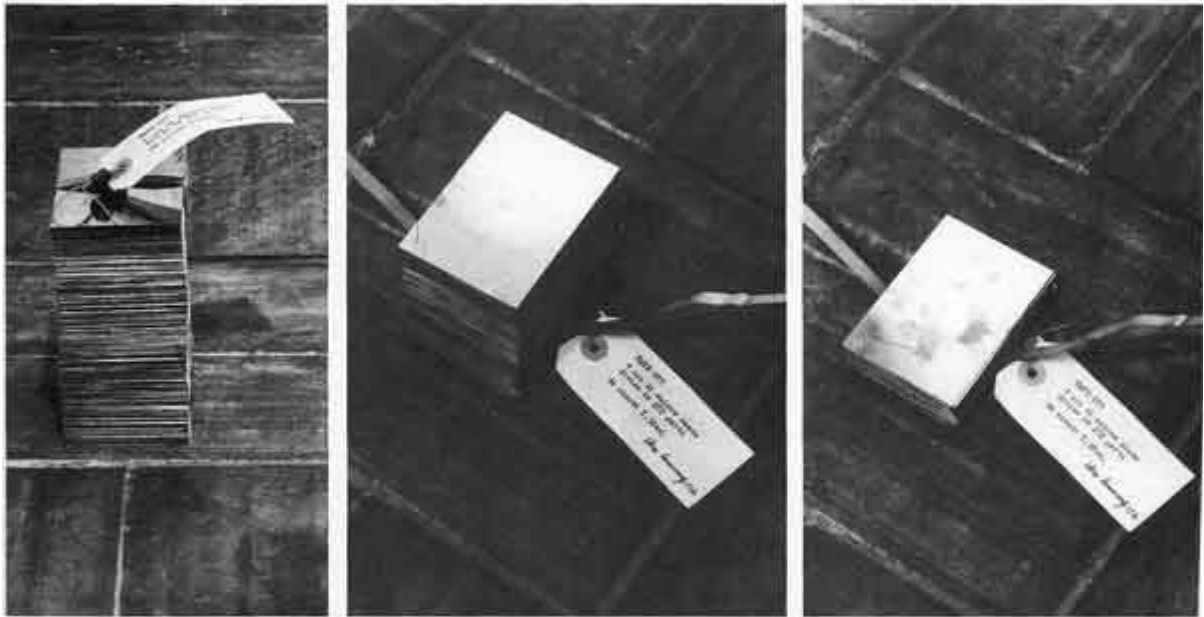
88 La fonte è <http://www.situations.org.uk> consultato l'ultima volta l'11-02-16

89 La prima Open Public Library di Clegg&Guttman è installata a Graz nel 1991.

90 CLEGG&GUTTMANN, in *Il dono/the gift*, ed Charta, Milano, 2001, cit. p. 430

collega tutte queste opere intese come doni di *largitio*; *Potlatch* distribuito gratuitamente, vuole raccontare l'Internazionale Lettrista, ma è anche alla ricerca dell'interazione dell'altro per arricchire e modificare la sua narrazione. Gli elementi che compongono i *Take-One* di Innocente, hanno bisogno di muoversi nello spazio e nel tempo per realizzare l'opera. In Boetti il dono dei puzzles sugli aerei può essere visto come un mero escamotage per realizzare la “narrazione” della sua opera *ad alta quota*. Le caramelle di Torres aprono una discussione capillare, fra opera e fruitore, fra fruitore ed etica, fra l'opera e il sistema dell'arte. I numerosissimi esemplari di Pietroiusti giocano con il sistema del collezionismo, le leggi di domanda e offerta, le relazioni fra individui e fra pubblico e contenitore museale. Caramelle, Puzzles, Bollettini, Fiori, Disegni e Cartoline, diventano un motore narrativo incontrollabile, generatori di storie dalle infinite possibilità.

Come nei tempi antichi la *largitio* era usata come propaganda, corruzione, o ricerca di fedeltà, così gli artisti di oggi la utilizzano nelle loro opere per propagare (Innocente), creare tessuti (Internazionale Lettrista), attivare narrazioni (Heather and Ivan Morison), relazioni di spazio e tempo, che fanno parte e realizzano l'opera stessa, o che a volte, ne attuano addirittura la scomparsa (Torres). A differenza della categoria che vedremo qui in seguito, l'autorialità dell'artista qui è ancora molto presente, anche se l'opera è abbandonata alla casualità incontrollabile scaturita dall'opera stessa. Non è l'artista a mettersi in relazione con il pubblico, ma la sua opera, il suo artefatto, dove ne è ancora riconoscibile la cifra stilistica.



Ettore Innocente, Take-One/Settanta ore di calore umano, 1970, 270 piastrine in rame, cartoncini



Alighiero & Boetti, Cieli ad alta quota, 1993,
600 puzzle distribuiti sui voli della Austrian Airlines, 20x27cm



Felix Gonzalez-Torres, Untitle (Portrait of Ross in L.A.), 1991,
79kg di caramelle incartate in stagnole colorate.



Heather and Ivan Morison, I lost her near Fantasy Island. Life will not be the same,

Bristol, 14 luglio 2006, camion e 25 000 fiori recisi.



Cesare Pietroiusti, Senza titolo (proprietà transitoria), 2008, carta, birra Uninon, 10 000 esemplari unici numerati e firmati dall'artista, distribuiti gratuitamente durante la mostra Museum in city, alla Moderna Galleria di Lubiana.

Dono di separazione

Ed è qui che veniamo alla categoria a mio parere più interessante ed attuale di opere intese come dispositivi di dono. Per dono di separazione intendiamo qui quella categoria di regali utili, appunto, ad una separazione, ad avviare un'autonomia, come sono per esempio le doti di matrimonio, o le eredità e i lasciti di insegnamenti e valori.

Come abbiamo visto dalle riflessioni di Levi-Strauss questa categoria di doni è definita verticale, in quanto lo scambio avviene in un asse di tempo molto dilatato; i genitori donano ai figli che doneranno a loro volta ai loro figli, creano così un'alleanza trans-generazionale, una sorta di contratto tra il passato e il futuro. Questi doni sono costituiti da beni materiali come doti di matrimonio o eredità, ma principalmente da capacità e conoscenze che si tramandano fra le generazioni. Lo scambio di competenze diviene anche scambio di esistenze, se è vero che nella competenza costruita nel corso del tempo si cela la trama narrativa della vita di ciascuno.

Questo tema riemerge nella letteratura dal Seicento con il genere della narrativa fantastica e fiabesca che sarà molto ricorrente anche tra Otto e Novecento.

Il tema del dono iniziatico diventa un motore narrativo, spesso i regali sono carichi di virtù magiche e affettive, servono a celebrare momenti di trasformazione dell'individuo, o sono doni di commiato e avviamento. Spesso questa categoria di doni comprende oggetti che sono utili allo sviluppo della storia personale di chi lo riceve, sono strumenti utili alla crescita ed al miglioramento delle sue condizioni.

E allora alcuni artisti si chiedono oggi (ma lo hanno fatto certo anche ieri) come l'operare artistico possa diventare un dono in questo senso iniziatico; come può l'opera diventare uno strumento per trasmettere una competenza, un sapere, atti a migliorare l'esistenza di un individuo o di una categoria, o un modo per ricucire in dato tessuto sociale o risolvere un problema nella sfera pubblica?

L'arte come impegno sociale è un concetto che ha avuto una grande fortuna negli anni Settanta, non senza una certa auto sovrastima che ha prodotto figure dell'artista come veggente, guru, guaritore, mentore o rivoluzionario.

Pensiamo, ad esempio, a Klaus Staeck dal 1970 ha progettato più di trecento manifesti intesi come un mezzo per rendere il pubblico consapevole delle carenze e delle contraddizioni della società;

questi interventi nello spazio reale provocano, scandalizzano, e, a volte, disturbano gli affari di chi specula sulla disattenzione generale.

Joseph Beuys, con il suo concetto di *Scultura Sociale*⁹¹, con cui ridefinisce la posizione dell'arte nella società presenta se stesso come artista-sciamano, mentore di una rivoluzione che, partendo dall'arte, avrebbe dovuto riformare l'intera società.

Più di un decennio dopo i propositi di Beuys verranno accolti dalla cosiddetta “new genre public art” di cui è buon esempio la manifestazione “Culture in Action: New Public Art in Chicago”⁹² del 1993, diretta da Mary Jane Jacob.

⁹³ L'arte acquisisce qui una responsabilità sociale benché non si faccia promotrice di veri e propri cambiamenti, ma si concentri sul far emergere l'incoerenza dello spazio pubblico. L'attenzione si sposta sul pubblico, spesso identificato in gruppi culturalmente e politicamente emarginati, l'arte viene intesa come comunicazione o strumento di investigazione, di temi sociali o di pubblico interesse.

Otto artisti partecipano al progetto cooperando con specifici nuclei di persone solitamente considerati non interessanti dalle istituzioni dell'arte.

Gli interessi estetici degli artisti si relazionano per un periodo di due anni con i membri delle comunità, e questo aspetto temporale è considerato, *per la prima volta*, una componente dell'opera.⁹⁴

L'artista Susanne Lacy organizza un comitato di donne per conferire un'onorificenza a cento personaggi femminili per il contributo dato alla società. In una notte compaiono nelle strade di

91 Concetto espresso per la prima volta da Beuys nel 1977 in occasione di “Documenta VI” di Kassel “[...] l'arte che non si riferisce più solamente al moderno mondo dell'arte e dell'artista, comprende tutti e si pone il problema del contesto sociale in cui le persone vivono. Senza dubbio una tale nozione non riguarda più esclusivamente gli specialisti del sistema dell'arte, ma si estende all'intera umanità.” (cit. Spatial Practice, p. 88)

92 Intitolata in origine “New Urban Monument” è realizzata con il contributo dell'organizzazione no-profit Sculpture Chicago e diretta dalla curatrice indipendente Mary Lane Jacob. Tutte le informazioni riportate nel testo sono tratte da Cacilia Guida, Spatial Practice e neverthesamedotorg.files.wordpress.com/2014/05/02.pdf

93 L'intento della manifestazione è quello di rompere con il precedente modello di public art (americana) cominciato nella metà degli anni Settanta che proponeva e realizzava installazioni in grande scala delle stesse forme che si potevano trovare in musei e gallerie private, in spazi pubblici senza la minima interazione con il luogo e le persone che lo vivevano. È criticata l'indifferenza di queste pratiche per le caratteristiche specifiche dei luoghi che occupano ricambiate dall'indifferenza e a volte lo sdegno di abitanti e passanti tanto da essere stata definita “plop-art”, un fiasco su tutti i fronti. (il termine è stato coniato dall'architetto James Wiles nel 1969)

94 CECILIA GUIDA, Spatial Practice, p. 89

Chicago cento massi di pietra con delle targhe in bronzo in onore delle donne scelte.

Full Circle è il titolo dell'installazione volta ad offrire ai passanti spunti di riflessione sui modi dell'abitare veste subito un aspetto politico in una città in cui non esisteva prima alcun monumento dedicato ad una donna.

Il lavoro di Christopher Sperandio e Simon Grennan è un intenso periodo di negoziati sindacali per ottenere una stecca di cioccolata dedicata agli operai della fabbrica Nestlé e non al suo proprietario. Daniel J. Martinez lavora con un gruppo di venditori ambulanti che rischiano di essere cacciati dalla piazza in cui lavorano, l'artista realizza una piazza provvisoria utilizzando delle lastre di granito riciclate.

Mark Dion organizza dei corsi di ecologia e arte, un viaggio in Belize e una scuola estiva per dodici studenti delle scuole superiori. Il collettivo Ha-ha lavora con la comunità del quartiere in cui si registrano maggiori casi di infezione da AIDS, realizzano un giardino idroponico dove coltivare verdure per i pazienti, dei corsi di sesso sicuro e uno spazio di assistenza per i malati. Manlago-Ovale si rivolge invece al problema delle bande giovanili e istituisce una specie di centro di informazione dove i ragazzi possono incontrarsi e sconfiggere la solitudine. Tutti i progetti convergono nella critica della curatrice Mary Jane Jacob all'organizzazione *Sculpture Chicago* e all'arte pubblica in generale.

*La novità e la differenza di Culture in Action stanno nel riconoscere l'importanza della relazione tra l'artista e la comunità, o, meglio, che il lavoro sta nella relazione. Tutti questi lavori si propongono l'attivazione di forme di scambio, dove la comunicazione e la reciprocità sono aspetti importanti per se stessi e i momenti principali dai quali scaturisce il lavoro.*⁹⁵

La “new-genre public art”, teorizzata dalla stessa Suzanne Lacy, combina le eredità di Fluxus, Kaprow, del Minimalismo e della scultura sociale di Beuys con i movimenti per i diritti civili degli anni Settanta e dei successivi anni Ottanta americani del periodo Reagan.

L'intento non è quello di realizzare la città utopica e neanche di risolvere i problemi sociali al posto della politica, ma di democratizzare l'arte e lo spazio, produrre spazi fisici e discorsivi alternativi coinvolgendo altri soggetti.

Bisogna sottolineare come il 1993 sia un anno fondamentale per questo nuovo fronte dell'arte pubblica; sono organizzate diverse mostre dove i progetti fanno da protagonisti al posto degli oggetti, orientati in una processualità o un servizio, una fra tutte la sezione “Aperto 93” della

95 CECILIA GUIDA, *Spatial Practice*, cit. p. 91

Biennale di Venezia⁹⁶ in cui vengono presentati gli artisti che in seguito faranno parte della “squadra” dell'Arte Relazionale guidata dal teorico francese Nicolas Bourriaud.⁹⁷

Ma, d'altra parte, i progetti non sottovalutano la possibilità dell'arte di apportare qualche sorta di modifica nella realtà, ma con la consapevolezza che il lavoro dell'artista può apportare solo un contributo modesto. In una società in cui si è persa ogni discussione su morale ed etica, l'artista si concentra su progetti che possano interferire sulla realtà qui e ora, in maniera modesta ma concreta. L'arte (e le arti applicate) allora si dedicano in alcuni casi a strategie specifiche per ottenere dei cambiamenti, nell'ottica di offrire qualcosa alla comunità che possa ottenere un effetto concreto nel suo tessuto.

È il caso di quella che lo storico dell'arte Grant Kester chiama “*arte dialogica*”⁹⁸; un'arte che è basata sulla facilitazione del dialogo, dell'incontro. Con modalità di tipo performativo e processuale questi progetti mirano all'orchestrazione di incontri e conversazioni al di fuori delle situazioni istituzionali.

L'interazione comunicativa è lo scopo ed allo stesso tempo parte integrante del lavoro.

Kester sostiene che questo tipo di arte ha il pregio di facilitare lo sviluppo di quello che lui chiama “immaginazione spaziale” negli individui che prendono parte al progetto.

Queste pratiche artistiche trattano temi socio-politici attraverso situazioni performative senza attori professionisti ma ben si coinvolgono delle “comunità provvisorie”.

Gli individui di queste ultime hanno la possibilità di sviluppare l'abilità a comprendere e a rappresentare il complesso sistema in cui viviamo oltrepassando l'esperienza e le inclinazioni personali immediate e del presente mettendo a fuoco gli obiettivi da raggiungere in termini di idee “durature e spaziali”.

Su questa linea lavora il collettivo austriaco WochenKlausur, un gruppo di artisti che operano attraverso l'interazione comunicativa in contesti non istituzionali, i più radicali su questo fronte.

96 Aperto '93, intitolata “Emergency/Emergenza” fu ideata da Helena Kontova e Giancarlo Politi. Fra gli artisti presenti Feliz Gonzalez-Torres, Carsten Höller, Paul McCarthy, Gabriel Orozco, Philippe Parreno, Charles Ray, Pipilotti Rist, Andres Serrano, Kiki Smith, Rudolf Stingel, Rikrit Tiravanija, Andrea Zittel

97 Altre mostre del 1993: Sonsbeek (Arnhem), Unité (Firminy), Kontext Kunst (Graz), On Taking A Normal Situation (Antwerp), Viennese Story (Vienna) Oppositionenen & Schwelstenfelder (Vienna, Kassel), Backstage (Hamburg, Lusern), Integrale Kunstprojecte (Berlin).

98 Grant Kestler prende in prestito il termine dal critico letterario russo Mikhail Bakhtin che sosteneva come l'opera d'arte potesse essere vista come un tipo di conversazione e un locus di significati, interpretazioni e punti di vista differenti.

Dagli anni Novanta WochenKlausur utilizza il metodo dialogico per progetti in Svizzera, Italia, USA, Portogallo, Inghilterra, Germania, Austria e Giappone. La loro pratica artistica consiste nella creazione di situazioni; in una certa cornice temporale questi artisti si recano in un posto, si informano, parlano con le persone che li aiutano a mettere in luce le problematiche di quel dato luogo, dopodiché organizzano delle situazioni per l'azione politica e realizzano dei micro-interventi nella società. È un esempio il lavoro svolto a Zurigo nel 1994⁹⁹; gli artisti affittano una barca per un'escursione sul lago: seduta attorno al tavolo della cabina c'è una compagnia tanto eterogenea quanto inusuale, prostitute, politici, giornalisti e attivisti della città. L'opera è la conversazione attorno alla difficile situazione di queste prostitute, perlopiù tossicodipendenti e homeless. Bluffando, WochenKlausur, riescono ad ottenere la presenza dei più importanti personaggi politici della città e del cantone (ad esempio al sindaco viene detto che sarà presente il presidente del partito socialista e viceversa, così che nessuno dei due si poté rifiutare di partecipare.)

Lontano dai luoghi istituzionalizzati, dal controllo dei media e dal giudizio degli elettori, è possibile abbandonare la retorica politica.

Dopo otto settimane, una dozzina di uscite in barca, con la partecipazione di più di sessanta persone, in accordo con queste prostitute, si decide di affrontare il problema con la creazione di una pensione dove possano riposare durante il giorno ed avere accesso ai servizi basilari. La pensione è rimasta aperta per quasi dieci anni ospitando decine di donne.

Nel 1999 sono invitati al Padiglione Austriaco della 48esima Biennale di Venezia, per venti settimane i WochenKlausur hanno la possibilità di avvicinare e coinvolgere più di 200 000 spettatori. Il problema che mettono a fuoco è quello dei profughi dell'ex Jugoslavia, centinaia di profughi albanesi e kosovari avevano trovato rifugio in un piccolo villaggio della Macedonia (a soli 300 km da Venezia), la maggior parte di loro era adolescente e non aveva alcun accesso all'educazione scolastica dal momento dello scoppio della guerra.

L'idea di WochenKlausur è quella di creare una rete di scuole in lingua, il Padiglione Austriaco è il loro quartier generale; case editrici italiane e austriache fornirono il materiale didattico, il Comitato Scolastico di Vienna l'arredamento, l'Università viennese dei computer, la Caritas trasportò tutto con un autoarticolato durante la stessa estate.

Ma mancavano i soldi per gli affitti e gli stipendi, così gli artisti utilizzano il padiglione come sede di una specie di lotteria; versando 20 euro gli spettatori potevano scegliere fra varie borse il cui contenuto era offerto da diversi sponsor. I fondi raccolti bastarono per coprire le spese delle scuole

99 La fonte è il sito del collettivo <http://www.wochenklausur.at>

fino al graduale rientro in Kosovo dei rifugiati.

WochenKlausur su invito di istituzioni artistiche realizza più di quaranta progetti come questi dal 1993 al 2013¹⁰⁰, sviluppando e realizzando proposte *“su piccola scala ma allo stesso tempo in maniera estremamente concreta, per migliorare i deficit socio-politici”*.¹⁰¹

Lo scopo è quello di utilizzare l'Arte per ottenere miglioramenti nella convivenza umana.

*“Teoricamente, non c'è differenza tra gli artisti che fanno del loro meglio per dipingere quadri e coloro che fanno del loro meglio per risolvere i problemi sociali con confini ben precisi. La problematica e il compito individuato, così come l'oggetto ben definito del pittore deve essere precisamente articolata. Un'arte di tipo interventista può essere efficace solo se il problema da risolvere è stato chiaramente individuato.”*¹⁰²

Chiarissima la posizione del collettivo contro ogni autoreferenzialità dell'arte, la sua venerazione in spazi designati, il feticismo per gli oggetti e il conseguente mercato dell'arte. Tanto che è quasi impossibile trovare anche solo foto o altre documentazioni visive delle loro azioni. L'artista non è ne un guru, ne un profeta od un prete, ma solo colui che deve innescare uno stimolo alla comunicazione intersoggettiva e alla partecipazione al processo di cambiamento reale delle cose.

Un'altra artista che usa le metodologia dell'arte dialogica è l'americana Suzanne Lacy. Un anno dopo *Full circe*, si svolge l'evento *The roof is on fire*¹⁰³; 220 studenti delle scuole superiori pubbliche di Oakland discutono seduti in un centinaio di macchine parcheggiate sul tetto di un Garage. Le discussioni, (senza alcun copione), sono il risultato del lavoro svolto dall'artista americana con gli adolescenti sulla consapevolezza di sé e l'educazione artistica.

La volontà espressa dai ragazzi latini e afro-americani è quella di acquisire il controllo della propria immagine che sentono stereotipata dai media.

Il punto della discussione allora sono i problemi dei ragazzi di colore in California; i clichés forniti dai media, i comportamenti razzisti, la mancanza di finanziamenti alle scuole statali. La conversazione pubblica (a cui assistono media e cittadinanza che possono aggirarsi attorno alle auto ed ascoltare le discussioni degli adolescenti) è il risultato del lavoro dell'artista e di altri professionisti che hanno istruito i ragazzi alla consapevolezza dell'uso dei media e della produzione

100 Tutti i progetti, le presentazioni e lo status sono consultabili dal sito del collettivo www.wochenklausur.at

101 WOCHENKLAUSUR cit.. da Metodo, www.wochenklausur.at

102 IVI, cit.

103 La fonte è il sito dell'artista <http://www.suzannelacy.com/the-oakland-projects/> L'opera fa parte della serie Oakland's Projects (1991-2001) composta da installazioni, performance e attivismo politico che l'artista opera con i giovani della città.

delle immagini. L'evento è diventato un film di un'ora, mandato in onda dalla tv locale e pubblicizzato da tutti i media.¹⁰⁴

L'artista, con *The Roof is on fire* e altri progetti che seguirono, ha aiutato questi ragazzi a mettere a fuoco la causa del loro malessere sociale e ha fornito loro gli strumenti per esprimerla. In questo caso l'opera dell'artista è un dono di separazione perché lascia nei ragazzi la competenza e la capacità di usare i media, che sentivano stessero danneggiando la loro immagine, per i propri interessi e a proprio vantaggio.

La comunicazione interpersonale e intercomunitaria è il mezzo che questi artisti utilizzano, ed, allo stesso tempo, anche la forma che realizzano. In una società iper-comunicativa come quella in cui viviamo potrebbe sembrare che l'arte come invito o facilitazione al dialogo sia una pratica marginale, ma la solitudine dell'individuo contemporaneo è uno dei grandi paradossi del presente con cui conviviamo. Allora il dono, nella forma di queste opere di arte dialogica, rigenera (o cerca di farlo) quel tessuto di relazioni che Mauss aveva riconosciuto nella società pre-monetarie.

Il rifiuto dell'artista di lavorare in una condizione di isolamento per produrre oggetti è lampante nel lavoro dell'artista londinese Stephen Willats. Dagli anni Sessanta sviluppa una ricerca basata sul dialogo e il coinvolgimento delle comunità. Quello che Willats chiama “scambio estetico” è la sola soluzione alla mancanza di dialogo fra l'artista e il fruitore.

Egli osserva come il sistema dei musei e delle gallerie non permette (se non in minima parte) che l'osservazione del visitatore modifichi le successive opere dell'artista.

Ed è questo “scambio estetico” ad interessare ed occupare tutta la ricerca dell'artista; il momento in cui le ipotesi dell'autore sono messe in discussione dalla relazione con il pubblico. L'artista, l'opera, il pubblico e il contesto si influenzano reciprocamente, questo il paradigma di Willats, e che i partecipanti e l'artista stesso possano cambiare la loro posizione sul mondo attraverso le conversazioni.

Willats non è un organizzatore ma un facilitatore di incontri, è interessato a incontrare le comunità che più subiscono il contesto in cui vivono e al loro modo di acquisirne consapevolezza e alle forme di resistenza che creano. Risale al 1985 il progetto intitolato *Brenford Towers*, nel quale l'artista collabora con la comunità che abita le “grandi torri” di periferia facenti parte del programma di pianificazione urbana del dopoguerra in Gran Bretagna. Willats considera questi grandi condomini delle “rigide architetture che simboleggiano spazialmente il potere e il controllo istituzionale”.¹⁰⁵

104 Il video è visibile sotto il titolo *The roof is on fire* (1994) su vimeo.com nel canale dell'artista

105 CECILIA GUIDA, *Spatial Practice*, cit. p. 99

Attraverso una serie di conversazioni con gli abitanti, in cui l'artista si aiuta con collage diagrammi e testi, stimola una riflessione critica sulle forme del potere incarnate dagli ambienti standardizzati e repressivi dei complessi residenziali.

Il risultato è una mappatura degli interni degli appartamenti con gli oggetti che fanno di quegli spazi luoghi umani, ritratti di persone, dichiarazioni estrapolate dalle conversazioni con l'artista che si scontrano con la monotonia dell'ambiente circostante.

*“La maggior parte dell’attività artistica descriveva valori e convinzioni esistenti, amplificando ciò che era avvalorato dalla società esistente”*¹⁰⁶ ed utilizzava un linguaggio esclusivo, ed è per queste ragioni che Willats intende la sua pratica artistica come un modo per confrontarsi con altre persone proponendo di sviluppare altri linguaggi nell'intento di creare altri modi di vedere la società futura. Dagli anni Sessanta a oggi tutta la produzione di Willats è influenzata dalla convinzione che la resistenza creativa, innescata dal vivere nello squallore imposto, sia parte della grande potenzialità della gente di attuare un cambiamento. Allora i suoi diagrammi, immagini collettive e dinamiche, sono modelli in continuo mutamento adatti a rappresentare una realtà possibile, esterna o incontrata.

Alimentare e dare una voce alla contro-cultura è il compito che Willats si dà, e per farlo utilizza le scienze emergenti della cibernetica¹⁰⁷ e della teoria dell'informazione. Afferma:

*“Si è trattato semplicemente di un modo naturale di rappresentare idee e rapporti sociali in modo dinamico. Se l’artista era in rapporto con il pubblico e il pubblico era parte della società, allora l’artista era in rapporto con la società, dunque vi era un feedback. Questo è il modo in cui sono nati i miei diagrammi.”*¹⁰⁸

Un altro che possiamo nominare nel contesto di questa arte dialogica è l'artista di origine singaporiana Jay Koh, che accetta la posizione di dipendenza fra pubblico e collaboratori. L'ascolto è l'aspetto fondamentale del suo lavoro, per Koh l'opera non è semplicemente un oggetto fisico ma un *processo sociale di stimolazione dello scambio comunicativo e di generazione collettiva di*

106 WILLATS, cit.. dall'intervista con Emily Pethrick ART SOCIETY FEEDBACK pubblicata su <http://www.moussemagazine.it/articolo.mm?lang=it&id=645> e consultata l'ultima volta il 13-02-2016

107 In particolare il riferimento è a Norbert Wiener (1894-1964), considerato il padre della Cibernetica, che, fra il resto, analizzò la comunicazione fra uomo e ambiente esterno. L'idea di base è che tutta la realtà sociale possa essere descritta e analizzata in termini di processi di informazione e scambio comunicativo. La socializzazione fra le persone è centrale nel processo di nascita e sviluppo delle idee. Queste idee furono utili allo sviluppo dell'arte pubblica e della WebArt.

108 WILLATS, cit.. dall'intervista con Emily Pethrick ART SOCIETY FEEDBACK pubblicata su <http://www.moussemagazine.it/articolo.mm?lang=it&id=645> e consultata l'ultima volta il 13-02-2016

*nuove idee.*¹⁰⁹

Exchanging Thought/ET è un progetto di Koh realizzato in alcuni mercati Tailandesi tra il 1995 e il 1996; coinvolge artisti provenienti da diciassette diversi paesi che invita a scambiare i propri lavori con gli oggetti delle comunità locali, nell'ottica del rispetto e dell'uguaglianza delle differenze culturali e professionali. Gli oggetti scambiati giocano un ruolo centrale nella produzione simbolica, ma lo scambio che interessa a Koh è quello umano, interpersonale, interculturale.¹¹⁰

Anche il design e le arti applicate si sono dedicati recentemente per cercare di creare dispositivi atti al miglioramento delle condizioni sociali di individui che fanno parte di particolari comunità.

È il caso, ad esempio, di *Can City*, dello studio di design *Swine*. rivolto a migliorare le condizioni dei *Catadores* di San Paolo in Brasile, individui che vivono ai margini della società raccogliendo e rivendendo materiali riciclabili che trovano nei rifiuti.

L'ottanta per cento dello smaltimento dei rifiuti solidi urbani della capitale brasiliana è affidato ad un sistema informale di raccolta, di cui i *catadores* fanno parte.

Studio Swine progetta una piccola fonderia trasportabile che permette a questi individui che vivono dalla raccolta di rifiuti di trasformare le lattine e altri oggetti in alluminio in manufatti che possono rivendere.

I *catadores* possono raccogliere l'olio esausto dai ristoranti ed utilizzarlo come combustibile per le fusioni, la fonderia può essere costruita da barili di recupero e altri oggetti facilmente reperibili, l'alluminio può essere colato su della sabbia sui cui è stata impressa la traccia di foglie di palma od altri oggetti. *Can City* suggerisce la possibilità ai *catadores* di sfruttare il metallo e il combustibile che hanno la possibilità di reperire in maniera gratuita, per la realizzazione di oggetti artigianali. L'opera si compie allora nella presentazione di uno strumento studiato, progettato e testato per quelle precise circostanze con lo scopo di migliorare le condizioni di vita di una particolare categoria di individui. L'opera è stata presentata alla *Coletivo Amor de Madre Galley* di San Paolo in Brasile nel 2013, non ci è dato però di sapere se e quanti *catadores* abbiano realmente usufruito del progetto.

109 C.GIUDA, *Spatial Practice*, cit. p. 100

110 Il riferimento teorico di Jay Koh è il lavoro della filosofa italiana Gemma Corradi Fiumana, che nel suo saggio del 1990, *The Other Side Of Language*, suggerisce di attuare strategie artistiche basate sull'apertura all'altro e sull'apprendimento all'ascolto al fine di comprendere le caratteristiche e le sfumature di un dato contesto sociale. Fiumana rimprovera all'Occidente di avere poca familiarità con l'ascolto in quanto “noi siamo permeati di una cultura logocentrica, nella quale i reggitori del mondo sono impegnati principalmente a parlare, persuadere e informare.” (Fiumana cit. in *Spatial Practice* p. 101)

Ed è ancora il design a preoccuparsi di un'altra categoria di individui, questa volta in Spagna, con il progetto *HOMLESSFONT*. Un'iniziativa di *Arres Foundation* che crea il sito web *HOMLESSFONT.COM* da dove è possibile acquistare e scaricare dei font tipografici realizzati dallo studio delle calligrafie di dieci persone senza fissa dimora. La scrittura di queste persone, che normalmente è utilizzata per scrivere i cartelli per l'elemosina, diventa con l'aiuto di designer professionisti un font commerciale, che si può acquistare ed utilizzare. Sul sito si possono 'incontrare' le storie di queste dieci persone e le loro scritture. I proventi dell'iniziativa sono investiti nei progetti della fondazione per l'aiuto e il sostegno all'indipendenza delle persone senz'atetto di Barcellona.

Ri-scatti è di nuovo un progetto rivolto alle persone senza fissa dimora, questa volta italiano. A cura dell'onlus milanese Riscatti, il progetto ha previsto un corso di fotografia tenuto da un professionista per 15 homeless individuati dal Centro Aiuto Stazione Centrale della città. Agli allievi è stata poi fornita una macchina fotografica con cui immortalare la città di Milano dal loro punto di vista. Le 95 foto selezionate sono state esposte al Pac di Milano nel febbraio del 2015; la metà dei proventi delle vendite delle stampe fotografiche è andata agli autori, alcuni di loro continuano a fotografare le strade di Milano e uno ha ottenuto un contratto da fotografo free-lance.¹¹¹ Anche il cinema, indipendente e italiano, riesce a trasformare il mezzo artistico in un espediente per aiutare il prossimo e lo fa con un racconto in presa diretta di un viaggio da Milano a Stoccolma dal titolo *Io sto con la sposa*.¹¹² L'idea è quella di aiutare cinque profughi di guerra siriani, sopravvissuti all'attraversata del Mediterraneo e naufragati a Lampedusa, ad attraversare i numerosi confini europei per arrivare fino in Svezia. Una ragazza palestinese, vestita da sposa, è accompagnata da italiani e siriani fra i quali si nascondono i clandestini. Chi fermerebbe, per chiedere i documenti, un corteo nuziale? Il film racconta il viaggio vero di una finta sposa; 3000 chilometri, quattro giorni di viaggio, un'Europa transnazionale, una beffa alle leggi e ai controlli di frontiera. Tutti vestiti con abiti da cerimonia, con quattro automobili addobbate con coccarde bianche, un furgone e tre telecamere, il curioso gruppo riesce ad attraversare mezza Europa ed a raggiungere la Svezia. Oltre

¹¹¹<http://ri-scatti.it/> consultato l'ultima volta il 09-02-2015

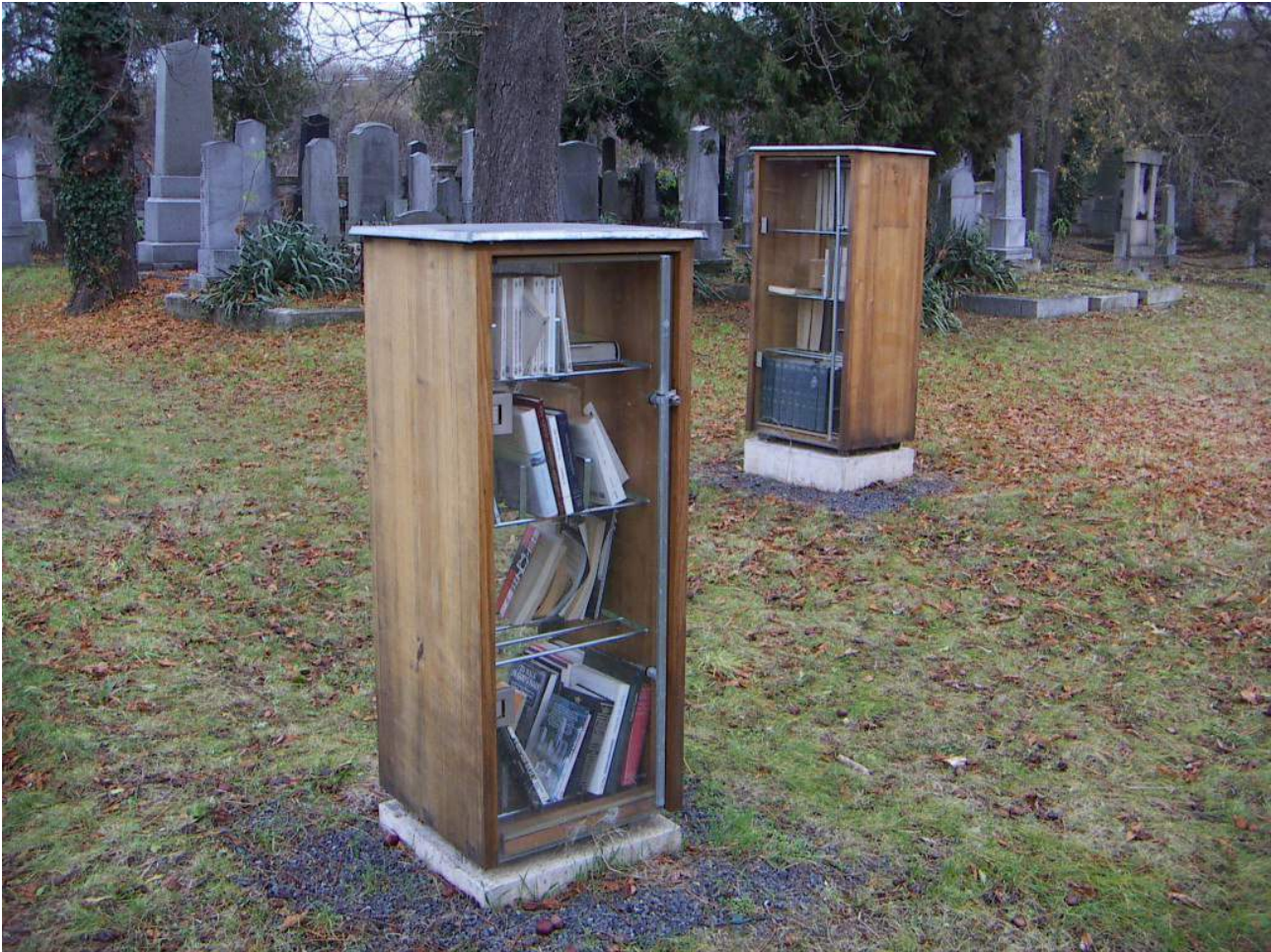
¹¹² Da un'idea di G. Del Grande, K.S.Al Nassiry, T.Al Jabr, editor e regia A.Augugliaro, il film documentario (2014, 89min/colore/sonoro) racconta il viaggio vero da Milano a Stoccolma tra il 14 e il 18 novembre 2013, ed è stato finanziato da 2617 produttori dal basso con una campagna di crowdfunding, una produzione di Gina Film, con il contributo di Lettera27 e archivio Memorie Migranti. Il film è stato presentato in anteprima fuori concorso nella sezione "Orizzonti" della 71ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia il settembre 2014 ed è stato distribuito nelle sale italiane a partire dall'ottobre 2014. Distribuito da Feltrinelli.

ad aver realmente aiutato i tre clandestini a raggiungere la loro meta, il film riporta i sogni e le speranze della fuga, la condivisione di un rischio e di un sogno, una beffa alle frontiere europee, un manifesto politico di disobbedienza civile, alla ricerca di una “*nuova estetica della frontiera.*”¹¹³

Con esiti più o meno soddisfacenti, tutte queste opere mettono a fuoco un problema e creano la situazione per una loro soluzione. Gli artisti mettono in secondo piano la loro cifra stilistica, la loro riconoscibilità estetica, per affrontare in maniera concreta un preciso problema od una mancanza sociale. L'opera in questo caso diventa l'incarnazione di una speranza in un mondo migliore, non perché offre un'immagine idealizzata di bellezza, ma perché, utilizzando i mezzi propri delle discipline artistiche, l'artista riesce ad apportare concreti cambiamenti nella realtà. Le opere della *new-genre public art* dimostrano che quando un artista sceglie di uscire dal suo studio per incontrare le comunità e lavorare con esse gli esiti sono assai positivi; il tempo, le relazioni, il processo di realizzazione, diventano parte integrante dell'opera che non è mai definita fin dall'inizio. Il risultato sono opere che risolvono o mettono in luce i bisogni di una data comunità; dalla serie di monumenti dedicati alle donne di Chicago coordinate da Susanne Lacy che celebrano personaggi importanti per una comunità altrimenti dimenticati e che allo stesso tempo la autodeterminano, alla barretta di cioccolata dedicata ai lavoratori della fabbrica frutto di intense trattative sindacali guidate da Sperandio e Grennan.

WochenKlausur, Willats, i progetti qui descritti di design e cinema, non vogliono portare l'arte nella vita reale, ma utilizzano direttamente il dato reale come fosse un materiale da plasmare, una tela da dipingere. L'opera non è più calata dall'alto del genio dell'artista, ma si costruisce grazie alla relazione con l'altro, prende forma riempiendo il vuoto delle mancanze del tessuto sociale aiutando a definire una comunità od a risolvere una situazione.

113 G.DEL GRANDE (a cura di) Storia di un matrimonio, Ed. Real Cinema, Feltrinelli, 2014, cit.



Clegg & Guttmann, The Open-Air Library, Graz, 1991

Librerie installate all'aperto



Susanne Lacy, Full Circle, Chicago 1993, cento massi con targhe in bronzo.



Christopher Sperandio e Simon Grennan, We got it!, 1993,
pepagin della cioccolata dedicata agli operai della fabbrica Nestlé.



WochenKlausur, Centro di accoglienza, Zurigo 1994, otto settimane di incontri.



Susanne Lacy, The roof is on fire, Oakland 1994,
100 macchine e 200 studenti sul tetto di un garage.



Stephen Willats, Brenford Towers, 1985, uno della serie di collage.



Studio Swine, Can City, 2013, fonderia portatile.



A. Augugliaro, G.Del Grande, K.S. Al Nassiry, Io sto con la sposa, 2014, film documentario

(89 min, colore/suono)

Anche la dedica è considerata, con valenza strettamente letteraria, una categoria del dono.

Le dediche sono antiche quasi quanto la letteratura, spesso interessate, a volte sincere.

C'è un'artista in particolare che ha usato la strategia della dedica per creare opere pubbliche ed è l'artista Italiano Alberto Garutti. Dal 1994, anno della sua prima opera pubblica, struttura la sua metodologia di approccio all'opera:

“Solo allestendo una forma d’incontro – confronto e seduzione – tra l’opera e il suo contesto questa potrà acquisire autonomia e significato, trasformandosi in un organismo attivo in grado di adattarsi, modificarsi e contemporaneamente modificare lo spazio sociale e il paesaggio nel quale è inserita.”¹¹⁴

Garutti si prefigge il compito di far diventare l'opera parte integrante del contesto in cui è installata. Per fare questo l'artista deve scendere dal *“pedistallo retorico che il sistema dell’arte gli concede”¹¹⁵* e lavorare fra la gente e nello spazio pubblico. Il metodo diventa l'opera stessa. Garutti, abbandonando l'interesse a presentare la propria autorialità, diviene un abile regista che coinvolge, seduce, coordina il contesto e gli abitanti per creare opere che si integrino al tessuto sociale e che allo stesso tempo contribuiscano a modificare.

La prima volta che Garutti utilizza la strategia della dedica è appunto, il 1994, quando è invitato a Peccioli, in provincia di Pisa, per realizzare un'opera pubblica. L'artista cerca il contatto con gli abitanti del luogo perché lo aiutino nel realizzare un'opera che non sia rigettata dalle persone, dallo spazio, dalla storia, ma bensì che abbia un impatto ambientale minimo.

Gli viene segnalato il piccolo teatro del paese abbandonato e chiuso da tempo. Garutti utilizza tutto il budget a sua disposizione per restaurare l'edificio. All'opera collaborano in tutte le fasi anche i cittadini. *Non vi è alcuna cifra stilistica che differenzi questo intervento da una semplice ristrutturazione, se non una scritta incisa sulla soglia d’ingresso al teatro, che recita:*

114A.GARUTTI, dal sito dell'artista <http://www.albertogarutti.it/appunti-per-una-teoria/>, cit.

115 IVI, cit.

*“QUEST’OPERA È DEDICATA ALLE RAGAZZE E AI RAGAZZI CHE IN QUESTO PICCOLO TEATRO SI INNAMORARONO”.*¹¹⁶

L'opera allora diviene un motore narrativo, che incorpora se stessa, il contesto sociale, le persone e il tempo, generando un racconto in cui i cittadini veicolando l'opera diventano l'opera stessa. Operazione, questa di Garutti, simile, per tipo di approccio, ai lavori di WochenKlausur: entrambi partono da una ricerca sul territorio, incontrano la gente, e mettono a fuoco le mancanze di un dato luogo e l'opera diviene il tentativo e la realizzazione di compensare a tale mancanza. Ma, mentre WochenKlausur non si interessa minimamente ad aggiungere ai progetti una cifra stilistica o un dettaglio estetico che renda l'operazione riconducibile al collettivo (se non con piccoli “segni” nelle fasi di colloqui e incontri), Garutti utilizza dei testi che esplicitano l'opera stessa e la dedicano a un dato gruppo di individui.

Da qui Garutti si cimenterà in una serie di opere in cui la dedica è protagonista, per ricordarne qualcuna; *“Ai Nati Oggi”* (Piazza Dante, Bergamo, 2000) *I LAMPIONI DI QUESTA PIAZZA SONO COLLEGATI CON IL REPARTO MATERNITÀ DELL’OSPEDALE DI GENT OGNI VOLTA CHE LA LUCE LENTAMENTE PULSERÀ VORRÀ DIRE CHE È NATO UN BAMBINO. L’OPERA È DEDICATA A LUI E AI NATI OGGI IN QUESTA CITTÀ.*

“Quest’opera è dedicata a chi passando di qui penserà alle voci e ai suoni della città”, (Porta Nuova-Garibaldi, Milano 2009-2012), un'installazione costituita di tubi collegati a diversi spazi dell'edificio a cui ci si può avvicinare per ascoltare voci e rumori o produrne.

Una serie di panchine in cemento su cui “siedono” i ritratti, anch'essi in cemento, dei cani delle famiglie del paese, sono dislocate in vari luoghi di Trivero (BI). Su ciascuna panchina è incisa la didascalia: *“Il cane qui ritratto appartiene a una delle famiglie di Trivero. Quest’opera è dedicata a loro e alle persone che sedendosi qui ne parleranno”*. Il lavoro nasce dalle conversazioni dell'artista con gli abitanti del paese e ha l'esplicito scopo di innescare altre conversazioni potenzialmente infinite. Così l'opera riesce a insinuarsi, integrarsi nel tessuto sociale e prendere parte al suo processo di trasformazione.

116A. GARUTTI ,dal sito dell'artista, cit.



Alberto Garutti, Il cane qui ritratto appartiene a una delle famiglie di Trivero. Quest'opera è dedicata a loro e alle persone che sedendosi qui ne parleranno,

Trivero (BI) 2009, serie di panchine in cemento con ritratti dal vero di cani.

Marco Vaglieri, nel 1996, scende in strada e ferma i passanti chiedendo di farsi abbracciare. Un gesto tanto semplice quanto spiazzante quello di *Abbracci*, che rompe il tabù del contatto fisico fra sconosciuti, infrange i codici comportamentali delle interazioni fra sconosciuti. Non è un'azione che dichiara un'opposizione al sistema sociale o politico e non ambisce a un'utopica o esemplare socialità. L'invito di Vaglieri, l'offerta di un lungo e intenso abbraccio, è un suggerimento a riflettere sulle carenze e le contraddizioni dello spazio sociale, in cui mancano i luoghi e i tempi per pratiche relazionali spontanee. L'offerta di un abbraccio è un'incursione nell'intimità del passante, preso dai ritmi metropolitani e alienato nella propria routine. L'invito, l'atto di avvicinare, di stabilire un contatto di qualche tipo, di creare situazioni atte a ripensare le relazioni interpersonali in modo diverso, sono caratteristiche centrali del lavoro artistico di Vaglieri. In *Operazioni necessarie alla circolazione accelerata di ossigeno* (1995), l'artista monta tre casette giocattolo prefabbricate in alcuni punti di Milano in cui dispone sedie e fornello. L'artista invita i passanti a bere con lui del tè, portando un rituale domestico nello spazio pubblico. La casetta giocattolo crea un buffo territorio di distensione e di identificazione collettiva che facilita l'approccio e la comunicazione.

Cesare Pietroiusti invita invece le persone a delle curiose visite guidate, per visitare luoghi di apparente poco interesse. Nel 1991, invitato alla galleria romana Primo Piano, Pietroiusti decide di convincere i condomini del palazzo dove la galleria è situata a permettergli di guidare delle visite per osservare l'interno dei loro appartamenti. *Visite* ha un seguito alla Serpentine Gallery di Londra, con *Walking tour*, dove l'artista organizza un'altra visita guidata; questa volta accompagna piccoli gruppi di visitatori a visitare i depositi, gli uffici e il tetto della galleria, usualmente chiusi al pubblico.

Qualche anno dopo, nel 1996, è invitato a partecipare alla XII Quadriennale di Roma, un'esibizione che si costituisce dietro l'ipotesi di poter dare visibilità a tutti quegli artisti che abbiano fatto, negli ultimi anni, un lavoro sufficientemente continuativo e qualitativamente accettabile. Indeciso se parteciparvi o no, compie un'operazione polemica; lo spazio a sua disposizione è di circa 16 m². Pietroiusti gira l'invito ad altri artisti che a suo parere dovrebbero essere stati coinvolti ad esporre nello spazio a lui riservato. L'invito si estende poi agli artisti invitati dai primi artisti, fino ad aprire l'invito a chiunque voglia partecipare. Qualche riga sul quotidiano *Il messaggero* informa della possibilità di partecipare all'esibizione in maniera del tutto libera e gratuita.

Lo studio dell'artista diventa un ufficio che accoglie le opere di qualsiasi autore voglia partecipare. Il risultato, nella sala della Quadriennale, è un'esibizione di centinaia di opere di centinaia di artisti. Pietroiusti disegna uno schema ad albero della diramazione degli inviti. Seguono incontri e riunioni degli artisti prima, durante e dopo la Quadriennale, dove si discute degli spazi e dei sistemi destinati all'arte in Italia. L'invito all'artista si tramuta in un lavoro del collettivo *I Giochi del Senso e/o del Non-Senso*, un gruppo che si interessa della messa in questione delle barriere fra arte e realtà, fra cultura alta e bassa. Centinaia di autori partecipano all'esposizione, riservata ai soli artisti invitati dall'Istituzione. L'artista utilizza le faglie del sistema organizzativo della grande mostra (a cui critica uno stampo antico e fascista) per aprire lo spazio a chiunque voglia partecipare. La proposta di ampliare l'invito non vuole e non può dare chissà quali possibilità a coloro che sono stati esclusi, ma intende metterne in luce un meccanismo altrimenti oscuro.¹¹⁷ È chiaro come, in tutte queste opere, la ricerca è tesa alla relazione con l'altro, alla creazione di un tessuto relazionale, o alla messa in discussione delle norme sociali.

Attraverso i linguaggi artistici della performance o dell'happening gli artisti hanno la possibilità di indagare forme nuove di relazione, di aggregazione, di rottura con le convenzioni. Avvicinare l'estraneo, invitarlo, guidarlo in luoghi privati e inaccessibili, condividere gli spazi di esposizione danno modo alle persone di incontrarsi e relazionarsi in situazioni e contesti distanti dalla quotidianità e che quindi non hanno codici comportamentali prestabiliti. Questo permette di disegnare nuovi luoghi e modi di incontro liberi da convenzioni e regole, creando dei precedenti per nuovi tipi di relazione.

117 Info da http://www.italianarea.it/opera.php?w=PIEC_18.jp.&artista=PIEC&let=#alfabeto_artists



Marco Vaglieri, Operazioni necessarie alla circolazione accelerata di ossigeno, Milano 1995,
azione (cassette prefabbricate, sedie, fornello, tè)



Cesare Pietroiusti, Invito alla Quadriennale, Palazzo delle Esposizioni, Roma 1996.

Mierle Landerman Ukeles, artista americana che programma le sue azioni su vasta scala e in tempi lunghissimi, nel 1969 scrive il Manifesto for Maintenance Art dove, partendo dalle sue vicende personali e dai conflitti generati dall'essere madre, moglie e artista, arriva ad annullare i confini che separano le attività domestiche di manutenzione e pulizia e il ruolo dell'artista nella società. L'artista è interessata al modo di innescare nelle persone azioni di cambiamento e stimolarne un coinvolgimento positivo nella società.

Dal 1970 lavora ad un grandioso progetto per il dipartimento di Igiene della città di New York che intende rendere visibile la colossale attività di manutenzione e gestione della metropoli americana. Hand-shake Ritual è un'azione durata due anni (1978-79), in cui Ukeles realizza un'accurata mappatura delle città, evidenziando i dipartimenti principali e i distretti. Rigorosa quanto un piano urbanizzazione, questa mappatura è utile all'artista a pianificare i suoi incontri con ognuno degli oltre 8500 netturbini.

Per due anni, lavorando di giorno e di notte, l'artista incontra ogni lavoratore, gli stringe la mano e dice lentamente "thank you for keeping New York City alive". Su di una mappa registra meticolosamente con delle note le sue conversazioni coi netturbini e scatta foto che documentano gli incontri, il lavoro si conclude con la foto che ritrae le mani dell'artista alla fine dell'impresa. La motivazione di Ukeles è quella di mettere in luce l'importanza vitale del lavoro di manutenzione della città nonostante la condizione di emarginazione, la relegazione in una sottoclasse e l'irrilevanza nell'immaginario collettivo metropolitano della figura del netturbino. Hand-shake Ritual è un gesto di speranza, un'offerta a sospendere le ostilità, Ukeles ringrazia i lavoratori e fra le righe si scusa per il trattamento che la città gli riserva.



Mierle Laderman Ukeles, Hand-shake Ritual, 1978-1984, New York

performance

Sebbene il dono non abbia la centralità e il valore che gli era affidato nelle società analizzate da Mauss, nel contesto della cultura, e specialmente della Conto-Cultura, contemporanea esso si riscopre un tema assai utilizzato e dalle incredibili possibilità di inclinazione. La filosofia contemporanea ha scritto e continua a scrivere pagine su questo argomento, mettendone in luce tutta la sua inattualità ma riscoprendolo al contempo un dispositivo di cui l'uomo contemporaneo sembra aver bisogno. Le arti visive non sono da meno, e artisti di generazioni, nazionalità e correnti differenti, come abbiamo visto, affrontano questa tematica in modi e con risultati assai diversi.

Cosa spinge gli artisti proprio in questi ultimi decenni ad affrontare questo tema con una tale ricchezza di approcci? Cosa lega realmente tutte queste opere?

Divise arbitrariamente in categorie tutte queste opere ci riportano in qualche modo sempre ad una ricerca di relazione, fra opera e fruitore, fra il fruitore e l'artista, fra fruitori, fra l'opera e lo spazio o fra l'opera e il tempo.

La *relazione* è un concetto storicamente centrale nella storia della filosofia in generale ed in quella contemporanea in particolare, in cui la ricerca risulta particolarmente feconda.

L'uomo contemporaneo vive in un mondo ipercomunicativo, in cui le possibilità di relazioni, contatti, scambi, sembrano infinite ed ogni giorno nuove.

Eppure assistiamo ad una progressiva espansione della solitudine del “cittadino globale”, ad un diffuso e alimentato sentimento di diffidenza e paura nei confronti dell'altro che alimenta la crisi delle relazioni umane, sentimentali, politiche.

L'uomo contemporaneo esprime un bisogno di condivisione, comprensione, partecipazione e relazione. Ma questo bisogno è contaminato dalla paura dell'altro, dall'*inquietudine spaesante della sua prossimità*¹¹⁸, dall'insicurezza da esso generata.

118 G.FRONZI, *Etica e Estetica della relazione*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2009, cit. p. 29

Così il *povero individualismo*¹¹⁹ protegge l'uomo contemporaneo dall' *insecuritas* proveniente dalla relazione con l'altro che inquieta profondamente.

L'arte, allora, da questo punto di vista può essere una risposta, una *muta eloquentia*¹²⁰, a questa solitudine contemporanea, in quanto può instaurare tutti e tre i livelli della struttura relazionale; la relazione con sé, la relazione con gli altri e la relazione con il mondo.¹²¹

Perché la relazione, in tutti e tre questi livelli abbia valore, bisogna che il soggetto sia attivo, abbia una visione di sé e dell'altro non autoritaria ma interrogativa e problematica, così che la relazione si esprima in un rapporto responsabile ed attivo.¹²²

Secondo Adorno nelle società tardocapitalistiche il rapporto fra soggetti si è tramutato in un rapporto fra cose e fra cose e persone, mutamento definito *cosificazione dell'esistenza*.

Sempre nell'ottica Adorniana, è solo nell'ambito dell'arte e dell'estetica che la libertà e la scelta, e di conseguenza la responsabilità e la relazione, hanno ancora un senso.

In questi ambiti è ancora possibile fornire una risposta a quel bisogno di relazioni umane che attanaglia l'uomo, alla cui scomparsa stiamo assistendo.

Nell'ambito dell'arte, come abbiamo visto, è ancora possibile stimolare, creare e individuare relazioni umane disinteressate, che possono essere una premessa per una nuova idea di comunità. Nell'arte sembra anche poter sopravvivere quell'etica tanto combattuta dall'utilitarismo, e l'artista può recitare ruolo attivo, responsabile, innescare relazioni all'interno della comunità umana. Secondo Bourriard bisogna utilizzare una teoria estetica che valuti le opere d'arte sulla base della loro capacità di creare relazioni interumane, autentiche e disinteressate.¹²³

Con il tema del dono gli artisti ritrovano un passato che non ci appartiene, ma di cui, con o senza l'utopia del buon selvaggio, sentiamo in qualche modo di aver nostalgia o bisogno.

Bisogno di doni e di donare, di intessere relazioni senza interesse, di vivere situazioni lontane dalla logica utilitaristica, di vedere una, seppur piccola, utopia prendere forma nella realtà.

119 J.L BERGE, in *Etica e Estetica della Relazione*, cit. p. 28

120 G.FRONZI, *Etica e Estetica della relazione*, Mimesi Edizioni, Milano-Udine, 2009, cit..cit...p. 34

121 G. Semerari divide la struttura relazionale in questi tre livelli.

122 Mario Signore con la sua teoria di antropocentrismo relazionale.

123 N. BOURRIAUD, *Estetica della relazione*,

E un mondo migliore sembra possibile, per un momento, quando un artista ci regala un acquerello, un uovo o un puzzle, o ci ferma per strada per abbracciarci od offrirci un tè, quando un collettivo sceglie di trovare dei posti letto per delle prostitute, o un singolo condivide lo spazio a lui dedicato con centinaia di altri artisti. È in quelle situazioni assurde, possibili solo sul terreno dell'arte, che sembrano nascere e instaurarsi relazioni intercomunitarie, scambi disinteressati all'economia, ma alla ricerca di un concetto, di uno scambio umano.

Per rispondere a Kosuth, con cui abbiamo aperto, che con le parole di Wittgenstein, definisce il dono un problema (per voi) da risolvere, il dono è di per certo un problema, etico, morale, politico, personale e interpersonale. È qualcosa di emarginato e circoscritto nei nostri sistemi che tanto si discostano per idea e funzionamento da questa pratica. Ma se esso riscuote tanto disagio e sorpresa, da essere persino pericoloso e sovversivo, bisogna ammettere che mette in luce una mancanza, un bisogno dell'uomo contemporaneo e della società stessa.

Visto in quest'ottica, e vista la enorme gamma di sfumature già affrontate dagli artisti, ma che non sembra essere esaurita, il dono può essere per noi un'opportunità di indagare e poter credere in un sistema di relazioni differente, libero e responsabile.

A.A.V.V. *Dizionario dei temi letterari*, vol. I., UTET, Torino 2007

AA VV, (a cura di MARANIELLOG./RISALITI S./SOMAINI A.) *Il dono/the gift, Offerta, Ospitalità, Insidia*. Edizioni Charta, Milano 2001

AA.VV. *Come spiegare a mia madre che ciò che faccio serve a qualcosa?: comunicazione, quotidianità, soggettività : un convegno sulle nuove ricerche artistiche italiane*, Charta, 1998

ACCONCI V./DIACONO M., *Vito Acconci: dal testo-azione al corpo come testo*, 1975

AIME M./COSETTA A., *Il dono al tempo di internet*, Einaudi Editore, Torino, 2010

BAUDELAIRE,C. *La moneta falsa*, in *La malinconia di Parigi. Poemetti in prosa*. Piccola Casa Editrice Acquaviva, 2010

BOURRIARD N., *Estetica relazionale*, Postmedia books, Milano 2010.

ČECHOV A.P. , *Un'opera d'arte*, in *Racconti*, Garzanti, Milano, 1993

DERRIDA J., *Donare il tempo, la moneta falsa*, Cortina, Milano, 1996

DETHERIDGE A., *Scultori della speranza*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2012

DURINI D.D., *Il cappello di feltro, Joseph Beuys una vita raccontata*, Ed. Carte segrete,1991

FERRARIS M., *Estetica razionale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2011.

FRONZI G., *Etica ed estetica della relazione*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2009.

GENETTE G., *L'Opera d'arte**La relazione estetica*, Clueb, Bologna 2001.

GODBOUT J.T., «*La circulation par le don*», in *Revue du Mauss*, 1992, (nn.15-16, I e II trim)

GOLDBUT, J.T. , *Il linguaggio del dono*, con un intervento di A. Caillé, Bollati Boringhieri, Torino [Le langage du don, Éditions Fides, Montréal 1996].

GUIDA C., *Spatial Practices, funzione pubblica e politica dell'arte nella società delle reti*, Franco Angeli, Milano 2012.

M.MAUSS, *Saggio sul dono, Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, (introduzione di Marco Aimè), Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2002

MANDERVILLE, *La favola delle api*, in *Grande Antologia Filosofica*, Marzorati, Milano, 1968, vol. XIV, p. 137-146

MAUSS M., *Saggio sul dono, Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, introduzione di Marco Aimè, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2002.

OBRIST H.U., *...dontstopdontstopdontstop*, Postmedia books, Milano 2010

PALAZZESCHI A., *Il dono*, 1937

PURVES T. (edited by), *What we want is free, generosity and exchange in recent art*, State University of New York, 2005

SENECA L.A., *De Beneficiis*

STRACHERLHAUS H., *Joseph Beuys*, Tullio Pironti Editore, Firenze, 2004

<http://www.edscuola.it/archivio/interlinea/mauss.htm>,
[P.M.], MAUSS, Movimento Anti-Utilitarista nelle Scienze Sociali

<http://www.filosofico.net>
Claudio Tardini, Depence, sacrificio e trascendenza.

<http://www.tate.org.uk>

www.christies.com/lotfinder/AAA/AAA-4658292-details.aspx
Robert Brown su Mona Hautung

<http://gruppodipiombino.blogspot.si>
Il metodo è il quadro, di Domenico Nardone

<http://sergiolombardo.it/>

<http://www.artribune.com/2012/03/labramovic-secondo-marina-lintervista-vera/>

<http://www.aperturerivista.it/public/upload/Pietroiusti14.pdf>
Cesare Pietroiusti, Darsi un compito

<http://1995-2015.undo.net/it/my/breralab/5/8>
una lezione di Pietroiusti pubblicata in video

http://www.teknemedia.net/magazine_detail.html?mId=469
Cesare Pietroiusti, in un' intervista di Andrea Tedesco del 23.09.2011

<http://www.situations.org.uk>

<http://www.wochenklausur.at>

<http://www.suzannelacy.com/the-oakland-projects/>

<http://www.moussemagazine.it/articolo.mm?lang=it&id=645>
Willats, intervista con Emily Pethrick ART SOCIETY FEEDBACK

<http://www.albertogarutti.it/appunti-per-una-teoria/>

#Indice dei nomi

Abramovič, Marina	33-34, 39
Acconci, Vito	38
Aime, Marco	18,19
Augualiaro A./G.Del Grande/K.S.Nassiry	66-67, 74
Bataille, Georges	17
Baudelaire, Charles	23
Berthoud, Gérald	13
Beuys, Joseph	58-59, 43
Boas, Franz	4
Boetti, Alighiero	46,51, 52
Bourriaud, Nicolas	48,86
Caillè, Ailan	10, 12-15
Čechov, Anton P.	23
Clegg & Guttmann	50, 67
Cosetta, Anna	19
Debord, Guy	45
Derrida, Jaques	16-17, 28
Dion, Mark	59
Durini, De Domizio	37
Fluxus	59
Garutti, Alberto	76-77, 77
Godboud, Jacques	21
Gonzalez-Torres, Felix	47-48, 60, 53
Ha-ha	59
Hautom, Mona	34, 39
Höllner, Carsten	24-25,60, 30
Innocente, Ettore	46,51, 31
Internazionale Lettrista	45-47,51
Jacob, Mary Jane	58-59

Kaprow, Allan	59
Kester, Grant	60
Koh, Jay	64-65
Kosuth, Joseph	3,87,2
Lacy, Susanne	58-59,62,67, 68,71
Levi-Strauss,	10-12,15,57
Lombardo, Sergio	26-27, 31
Lutero, Martin	33
M.A.U.S.S.	13,15
Malinowski, Bronislaw	4,8
Manzoni, Piero	36-37,39, 42
Martinez, Daniel J.	59
Mauss, Marcell	3-18, 23,37, 45, 63, 85
Morison, Heather and Ivan	49,51, 54
Obrist, Hans Ulrich	46
Ono, Yoko	34,35, 40
Palazzeschi, Aldo	24
Pietroiusti, Cesare	35-36,38,48- 49, 51, 79-80, 55,81
Ray, Man	24-25,60, 28
Satie, Erik	24
Seneca, Lucio Annea	20-21
Sperandio, Christopher e Grennan Simon	59,67, 69
Staeck, Klaus	57
Studio Swine	65, 73
Ukeles Landerman Mierle	83, 83
Vaglieri, Marco	79, 80
Willats, Stephen	63-64, 65, 72
Wittgenstein, Ludwig	3,87
WochenKlausur	60-62,67,77, 70

#elenco delle opere

MARINA ABRAMOVIĆ

Rhythm 0, 1974

Performance

Eseguita alla Galleria Studio Morra di Napoli

Durata 6 ore.

VITO ACCONCI

Pier Piece,

NewYork, 1971

performance

JOSEPH BEUYS

*Ufficio dell'Organizzazione per la
democrazia diretta attraverso referendum*,

Azione politica svolta a Documenta,

Kassel, 1972

ALIGHIERO & BOETTI

Cieli ad alta quota, 1993

6000 puzzle riproducenti acquerelli dell'artista
distribuiti gratuitamente sui voli dell'Austrian Airlines,
20x27 cm

A. AUGUGLIARO,

G.DEL GRANDE, K.S. AL NASSIRY,

Io sto con la sposa, 2014,

film documentario (89 min, colore/suono)

CLEGG & GUTTMANN,

The Open-Air Library,

Graz, 1991

Librerie installate all'aperto

INTERNAZIONALE LETTRISTA

Potlatch, 1954-1957

Rivista distribuita gratuitamente

ALBERTO GARUTTI

*Il cane qui ritratto appartiene a una
delle famiglie di Trivero. Quest'opera è dedicata a
loro e alle persone che sedendosi qui ne
parleranno*,

Trivero (BI), 2009

serie di panchine in cemento con ritratti dal vero di
cani

FELIX GONZALEZ-TORRES

Untitled (Portrait of Ross in L.A.), 1991

installazione

79 kg di caramelle incartate in stagnole colorate

Untitled (Blue mirror), 1990

"Offset print on paper; endless copies"

MONA HAUTOM

Doormat, 1996

installazione

(zerbino di chiodi) 3x71x40,5 cm

CARSTEN HÖLLER

Killing Children, 1992

installazione (moquettes, caramelle,
prese elettriche)

ETTORE INNOCENTE

Take-One/70 ore di calore umano, 1970

270 piastrine di rame, targate e firmate dall'artista

CESARE PIETROIUSTI

In che cosa posso esserti utile?, 1994

azione della durata di quattro settimane
e documentazione della stessa in galleria
Primo Piano di Roma

JOSEPH KOSUT

Ex-libri (Wittgenstein's Gift), 1990
serigrafia su vetro
200x200cm

SUSANNE LACY,

Full Circle,
Chicago 1993,
cento massi con targhe in bronzo.

The roof is on fire,

Oakland 1994,
happening e video,
100 macchine e 200 studenti sul tetto di un garage

SERGIO LOMBARDO

Progetto per morte da avvelenamento, 1970,
Nicotina grezza, boccetta in vetro, cera lacca,
lettera in busta dattiloscritta sigillata.

PIERO MANZONI

*Consumazione dell'arte dinamica
del pubblico divorare l'arte*,
performance
21 giugno 1960

HEATHER AND IVAN MORISON,

I lost her near Fantasy Island.
Life will not be the same,
Bristol, 14 luglio 2006,
camion e 25 000 fiori recisi.

YOKO ONO

Cut Pieces, 1964,
performanc

MAN RAY

Le cadeau, 1921
ferro da stiro con chiodi
15.4x8.7x12.2 cm

CHRISTOPHER SPERANDIO E

SIMON GRENNAN

We got it!, 1993
packaging della cioccolata dedicata agli operai
della fabbrica Nestlè.

STUDIO SWINE

Can city, 2013
fonderia portatile

MARCO VAGLIERI,

*Operazioni necessarie alla circolazione
accelerata di ossigeno*,
Milano 1995
azione (cassette prefabbricate, sedie, fornello, tè)

STEPHET WILLATS,

Brenford Towers,
1985,
serie di collage.

MIERLE LADERMAN UKELES,

Hand-shake Ritual,
1978-1984, New York
performance

WOCHENKLAUSUR,

Centro di accoglienza,
Zurigo 1994,
otto settimane di incontri in barca
per l'accordo alla creazione di un
centro di accoglienza per
prostitute tossicodipendenti.

#INDICE

#Introduzione

3

**#Marcell Mauss, il dono come *fatto sociale totale*,
l'obbligo di fare, ricevere, ricambiare i doni e l'*hau*, lo spirito delle
cose**

4

#Levi-Strauss, i tre assi del dono arcaico

10

#Il dono nella cultura europea

11

**#Dono, l'ambiguità del termine
-*dosis, gift, present*-**

11

#Il dono, cosa impensabile

12

#M.A.U.S.S. sessant'anni dopo Mauss

13

#Quel che resta del dono

15

#Il dono invisibile di Derrida

16

#La *Depéance* di Bataille

17

#Nota su beneficenza, onore e debito nel sistema del dono

18

#Il DONO duePUNTOzero

19

#Le tre grazie di Seneca

20

#Godbout: si dona ancora!

21

#la figura del dono nell'arte contemporanea
22

Il dono funesto, (l'insidia)
23

Il dono di sé
33

Largitio
45

Dono di separazione
57

Dedicà
66

Invito e Ospitalità
79

Grazie
83

Conclusioni
85

Bibliografia
88

Web
90

Indice dei nomi
92

Elenco delle opere
94



unclosed.eu
arte e oltre / art and beyond