

## Joseph Beuys in Italia: tra relitto e feticcio, mito e materia

Cecilia Liveriero Lavelli

Per riuscire ad abbracciare in un unico intervento tutti gli elementi tracciati nel titolo – l'identità dell'artista, la sua relazione con l'Italia, la dimensione fenomenologica e quella archetipica del suo lavoro (relitto, feticcio, mito e materia) – è necessario procedere per alcune grandi famiglie di temi.<sup>1</sup>

Se vogliamo parlare di Beuys in Italia non possiamo non citare Goethe, che è stato il grande riferimento culturale per Joseph Beuys: il Goethe della *Teoria dei colori* e della filosofia della natura, che Beuys ha poi filtrato attraverso una sua personalissima visione dell'approccio antroposofico di Rudolf Steiner. Anche Beuys, come Goethe, s'interessa di botanica, va alla ricerca di piante dalle sagome insolite e dai poteri anche fisiologici interessanti, tra cui per esempio il ginkgo biloba o l'ombelico di Venere. Max Reithmann scrive, a proposito del legame tra Goethe e Beuys:

La metamorfosi delle singole forme dipende, come in Goethe, da una comune figura o «Gestalt» che, percepibile a livello intuitivo, sta alla base di tutti gli elementi appartenenti alla stessa serie. È possibile che Beuys abbia integrato, nell'interpretazione e nel significato che per lui ha il fiore, la concezione di Novalis, secondo cui il fiore sarebbe l'«allegoria della coscienza o della testa» e allo stesso tempo «organo dell'immortalità» dell'uomo. Beuys stesso ha sempre sottolineato che il processo di trasformazione del suo concetto di arte vada compreso in senso evolutivo e che abbia già un presupposto nelle forme preesistenti alla coscienza umana. Il disegno è quindi parte di un processo sia della natura sia della coscienza.<sup>2</sup>

La foglia di ginkgo biloba, di cui l'artista ci offre un rilievo su legno realizzato nel 1949 durante gli studi con Ewald Mataré all'Accademia di Belle Arti di Düsseldorf, è un

---

1 Si rimanda anche a miei studi precedenti per l'approfondimento di alcuni dei concetti qui espressi, che sono in parte mutuati da: *Joseph Beuys e le radici romantiche della sua opera*, Bologna: clueb 1995 e da: *Joseph Beuys*, catalogo Kunsthhaus Zürich 1993 (a cura di Harald Szeemann), passim.  
2 Max Reithmann: *Joseph Beuys. La mort me tient en eveil*, Paris: éditions Arpap 1994, p. 258.

soggetto di inequivocabile stampo goethiano, oltre che tema di una meravigliosa poesia composta da Goethe nel 1815 e raccolta nel *West-Östlicher Diwan*:

Dieses Baumes Blatt, der von Osten  
 Meinem Garten anvertraut,  
 Gibt geheimen Sinn zu kosten,  
 Wie's den Wissenden erbaut.  
  
 Ist es ein lebendig Wesen,  
 Das sich in sich selbst getrennt?  
 Sind es zwei, die sich erlesen,  
 Dass man sie als eines kennt?  
  
 Solche Fragen zu erwidern  
 Fand ich wohl den rechten Sinn.  
 Fühlst du nicht an meinen Liedern,  
 Dass ich eins und doppelt bin?

La morfologia della foglia di ginkgo è unica nel mondo botanico tanto che Goethe, come ricorda Lötschert, la sceglie quale simbolo dell'ambivalenza umana:

Nascono numerosi studi sulla natura, siano essi disegni o piccole sculture. Anche in questo frammento Beuys vuole rendere visibile l'invisibile, cioè le forze che operano nella natura. A tal contesto appartiene anche Ginkgo, la cui foglia, seppur intera, appare come scissa nel mezzo: il suo microcosmo rispecchi la polarità delle forze che regolano l'universo.<sup>3</sup>

Fu durante un viaggio in Italia, e in particolare in Sicilia, che Goethe sviluppò la teoria della metamorfosi e la sua idea di *Urpflanze*, della «pianta originaria», in grado di stimolare l'interesse di Beuys per tutto il filone che questi dedicò alla natura a tutto tondo, sia nella scelta iconografica e dei materiali, sia nelle successive declinazioni umanitarie.

E nemmeno Beuys rimase insensibile al fascino esercitato dalla penisola, che egli con rara costanza rese teatro di numerosi interventi. Vi rimise piede solo una trentina d'anni dopo una permanenza in tempo di guerra: è solo all'inizio degli anni Settanta, infatti, che l'artista si sente motivato ad operare anche all'estero. Da una parte ha ormai alle spalle alcuni anni d'instancabile attività azionistica e una ricca produzione plastica, mentre dall'altra sta operando l'inclusione della sua «teoria plastica» in una «scultura

3 Wilhelm Lötschert: «Ginkgo Biloba», in: *Natur und Museum* 105, 1975, p. 325.

sociale», grazie al coinvolgimento di artisti, critici, studenti e galleristi nella Free International University (FIU) che egli considera un'opera d'arte alla stessa stregua di altri prodotti fisicamente più tangibili; quindi non manca mai di corredare mostre e azioni con dibattiti, interviste e conferenze, puntando sulla centralità della comunicazione verbale. In Italia svolge, di fatto, un'attività artistica di tipo eminentemente politico, inaugurata con il motto: «La rivoluzione siamo noi». Questa frase appare sugli inviti (se ne faranno dei multipli) alla prima mostra personale di Beuys in Italia, presso la Modern Art Agency di Lucio Amelio a Napoli il 13 novembre 1971.

Ma cosa ha attratto così profondamente Beuys in Italia, tanto da eleggerla a secondo paese in cui soggiornare, dopo la Germania? E perché recarvisi solo dopo una trentina d'anni dal primo soggiorno forzato a Vallo Malbasso, in Puglia, durante la seconda guerra mondiale? Beuys stesso rilevava che già in quell'occasione: «Lo spirito delle persone e la cultura italiana hanno esercitato un forte impatto sulla mia vita ... ho amato moltissimo Foggia.»<sup>4</sup>

Per quanto forte potesse essere il fascino di quella terra, dev'essere stato particolarmente difficile separarlo dall'esperienza dolorosa della guerra e lasciarla sedimentare prima di recarvisi nuovamente. E così torna solo nel 1971, invitato da Lucio Amelio – come ben descrive Germano Celant<sup>5</sup> (che qui di seguito cito) – durante un meeting internazionale per artisti e operatori culturali organizzato in estate a Heidelberg con l'intento di capire come raggiungere una maggior democratizzazione delle manifestazioni artistiche e delle fiere d'arte. Oltre a Beuys, che figura tra gli organizzatori, partecipano dall'Italia Mario Merz, Gianni Colombo, Germano Celant, Jannis Kounellis e Lucio Amelio. In quest'occasione il gallerista napoletano s'incarica di organizzare la prima vera visita di Beuys in Italia, che avviene nel settembre del 1971 a Capri. L'intervista realizzata da Achille Bonito Oliva – accompagnata da disegni e parole dell'artista, tanto da costituire una sorta di partitura sulle idee di Joseph Beuys su arte e società – viene pubblicata sulla rivista *Domus* con il titolo «Partitura di Joseph Beuys – La rivoluzione siamo noi». La sera dell'inaugurazione della sua prima personale italiana

4 Germano Celant: *Beuys: Tracce in Italia*, Napoli: Amelio Editore 1978, p. 67.

5 Germano Celant: *Beuys: Tracce in Italia*, Napoli: Amelio Editore 1978, p. 9 sgg.

negli spazi di Lucio Amelio a Napoli, Beuys tiene un dibattito sui «concetti politici per una trasformazione della società europea». Da qui avrà inizio una lunga serie di interventi, mostre, dibattiti, eventi, incontri in Italia dove si reca, fino alla sua morte nel 1986 anche più volte all'anno.

L'artista si è espresso in questi termini rispetto all'Italia del Sud:

A Napoli e in tutto il Mezzogiorno resiste ancora un'idea di popolo ... Quando sono giunto la prima volta a Napoli ho subito pensato: qui sono a casa, questo è il mio Paese. Tutto quello che vi ho realizzato sta in relazione con l'idea di catastrofe, che al Sud è presente come condizione permanente. Se ciascuno di noi fosse in grado di concepire buone idee, il Sud potrebbe tornare a essere una terra felice, un terreno fertile per uno sviluppo creativo.<sup>6</sup>

Ciò che di lì in poi renderà continuo il suo rapporto con l'Italia è anche l'interesse dimostratosi dall'ambiente artistico (particolarmente ricettivo negli anni in cui, tra gli altri, i «poveristi» indirizzano la propria ricerca all'insegna di un recupero della natura senza disdegnare il ricorso a strumenti tecnologici) e lo spazio messi a disposizione da alcuni galleristi a cui rimarrà legato anche da rapporti di amicizia. Beuys si dimostrò sempre pronto ad accogliere gli stimoli provenienti dai suoi galleristi – sfruttando, per esempio, i materiali da loro fornitigli – agendo in modo tale da conciliare perfettamente i suoi impulsi e le loro aspettative. Questo giustifica anche in parte la differente impostazione delle attività svolte con Lucio Amelio a Napoli o con Lucrezia De Domizio a Pescara: accanto a quest'ultima, che può contare sui vasti appezzamenti di terreno del marito negli Abruzzi, Beuys opera per una decina d'anni quasi esclusivamente nella e sulla natura (con relative espressioni scultoree) o organizza una sede della FIU allo scopo di diffondere le sue posizioni teoriche, mentre tra le opere create con Amelio si annoverano oggetti, installazioni e multipli di carattere imperituro, che lasciano una traccia indelebile e capace di sopravvivere al tempo, alla storia, nel futuro.

In un'intervista rilasciata a Giancarlo Politi<sup>7</sup>, Beuys sottolinea:

Abbiamo bisogno di produrre. Per un fine particolare della creatività: il momento della creatività inizia con il vivere da pensatore, ecco la prima produzione, il pensare. La seconda è la lingua.

Pensare, parlare e poi forse anche scrivere. Dobbiamo visualizzare la produzione e, ancora di più

6 Intervista con Michele Bonuomo, in: *Beuys zu Ehren*, catalogo Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1986, p. 50 e 93; cit. anche in *Flash Art*, N° 132, 1986.

7 *Flash Art*, N° 168, giugno–luglio 1992, pp. 57–59.

dobbiamo renderla tattile. Il dovere dell'arte è quello di distruggere le vecchie strutture. Ma essa ha anche il compito di creare e di interessarsi alla costruzione di nuove forme sociali e di nuovi prodotti.

Joseph Beuys mutua attraverso Rudolf Steiner anche la triplice articolazione schilleriana tra l'impulso dell'intelligenza (il regno dello spirito, delle leggi), l'impulso oggettivo (la forza cieca della natura) e quello che Schiller definisce «l'impulso al gioco», ovvero l'impulso artistico, peculiare della condizione estetica. È quest'ultimo l'unico garante della libertà. Beuys ne è particolarmente convinto e accetta incondizionatamente il presupposto della «fusione tra educazione estetica e politica» da cui muove Schiller. Attingendo a questo patrimonio, Beuys si sente legittimato a trattare anche le idee, gli uomini e gli animali come se fossero processi plastici, sculture da plasmare allo scopo di riconquistare la libertà.

In questo senso l'artista considera l'Italia come una terra vergine, incolta ma fresca e fertile, pronta, in un certo senso, ad accogliere il «Verbo». Theodora Vischer<sup>8</sup> è convinta che ad attrarlo e stimolarlo sia il fascino esercitato dalle «periferie» e da chi le popola. La prepotente luminosità, inoltre, i vistosi contrasti cromatici, i profili frastagliati delle catene montuose o le dolci ondulazioni delle colline, l'imponente varietà di rigogliose specie floreali ... ogni dettaglio sembra fare da contrappeso all'umido grigiore delle piane distese mitteleuropee. Gli esemplari che l'artista sceglie del regno vegetale gli servono per evidenziare similitudini con comportamenti o trasformazioni riscontrabili nel mondo organico e in quello inorganico. In Italia sceglie, per esempio, il *Vitex Agnus Castus* o il *Cotyledon Umbilicus Veneris*, che danno luogo a due lavori omonimi: del primo arbusto evidenzia le proprietà inibenti riconosciutegli dalla farmacologia; della seconda specie floreale è la forma inconfondibile a suggerirgli di farla assurgere a simbolo. Ne raccoglie diversi tipi e li pone a essiccare tra fogli di carta assorbente fermati da una pressa, con una tecnica che riprende quella antichissima utilizzata nei florilegi, di cui numerosi esemplari costellano l'intera produzione di Beuys: la delicata cromia delle macchie di succo sparpagliate nella carta attorno alle pianticelle rinsecchite sta a indicare anche lo sfuggire della linfa vitale, intrappolata nel materiale cartaceo.

8 Theodora Vischer: *Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes*, Köln: König Verlag 1991, p. 213.

Nella fase di progettazione dei 7000 alberi di Bolognano, in Abruzzo, Beuys dichiara di voler contribuire alla creazione di un nuovo paradiso terrestre argomentando così:

Dio è morto. E da un punto di vista antropologico l'importanza di tale dichiarazione è enorme, poiché è nel momento in cui dio muore che l'uomo conquista la libertà. Significa che dio adesso si trova all'interno dell'essere umano, quindi dobbiamo essere noi i creatori del futuro. Ogni possibile futuro sarà il risultato del nostro lavoro.<sup>9</sup>

Inutile dire che è stata la riflessione su Nietzsche ad aver stimolato in Beuys l'idea di onnipotenza creativa che la morte di dio genera nell'uomo. Come in *Zarathustra*, l'uomo nuovo è il conduttore di energia cosmica, colui in cui si configurano i principi di moderazione ed equilibrio da un lato, d'irrazionalità e pienezza dall'altro, secondo un andamento che Beuys esplicita ripetutamente nella sua «Teoria plastica».

Come riassume Debora Francione<sup>10</sup>,

Il motivo dell'energia si unisce, nella finalità artistica di Beuys, con quelli sulla comunicazione e sul rispetto ambientale. Beuys elabora un'arte in cui i tempi che riguardano l'uomo s'intrecciano in un'unica fitta rete. Al centro delle sue opere l'uomo è il catalizzatore. La Capri Batterie è costituita da una presa di corrente italiana collegata a una lampadina conficcata in un limone. Le istruzioni incise sul cofanetto di legno recitano: «Nach 1000 Stunden Batterie auswechseln». Il limone viene regolarmente sostituito, ma se si seguissero le istruzioni redatte dall'artista il limone sarebbe quasi sempre in condizioni impresentabili. Si pone qui l'accento su un tema precipuo per Beuys e le sue riflessioni sull'uomo, quello dell'energia, la sua capacità e durata. Un limone non può restare intatto per mille ore e così, sembra sottolineare Beuys, l'energia non può essere considerata inesauribile e infinita (...), è un'importante fonte da conservare, da non disperdere inutilmente. Per Beuys ciò che è caldo tornerà freddo in un ciclo perenne e per mantenere l'energia bisogna investirvi continuamente.

Se l'*Arte Povera* ha contribuito a musealizzare emblemi e frammenti della natura e la Land Art ha inciso nel paesaggio stesso segni grandiosi di dominio, per il Nostro si trattava, invece, di concentrarsi su segni nuovi attivi sia sul piano simbolico sia nel tessuto sociale. Con operazioni quali la piantagione di 7000 querce a Kassel, la rinascita dell'agricoltura a Bolognano e, in generale con la sua difesa della natura teorizzata in Italia, Beuys testimonia dell'affermarsi di una nuova attitudine positiva e riflessiva nel-

<sup>9</sup> Lucrezia de Domizio: *Difesa della natura*, Torino: Il Quadrante edizioni 1988, p. 15.

<sup>10</sup> Debora Francione: «*I am a Sender*»: *il Fluxus <firmato> Joseph Beuys*, Elapsus Cultural Webzine, [www.elapsus.it](http://www.elapsus.it), 11 febbraio 2015

lo spazio dell'arte: non si tratta più di ammirare il bello e il sublime e di riprodurli in modo mirabile, ma di stabilire i termini di una nuova integrazione dialettica. La natura diventa per Beuys il termine essenziale di un nuovo umanesimo e quindi difenderne le necessità nella vita quotidiana diventa un compito ineliminabile che consente di riflettere sulla condizione umana in un mondo assediato dagli sviluppi eclatanti della tecnologia. Nel suo *Appello per l'alternativa* del 1979, infatti, Joseph Beuys sosteneva:

Il nostro rapporto con la natura è ormai un rapporto distruttivo da parte a parte. Esso minaccia la distruzione totale della base naturale su cui viviamo. Stiamo percorrendo la via più adatta per annientare questa base mentre pratichiamo un sistema scientifico che si fonda sullo sfrenato depauperamento di questa base naturale ... L'annientamento viene esercitato universalmente.<sup>11</sup>

Nella logica dell'artista la sfera della vita e quella dell'arte funzionano in base agli stessi meccanismi. Anche nella sfera della vita, quindi, egli ha applicato la «teoria plastica» in senso traslato, che egli ha definito il «concetto ampliato di arte». In questo modo ha considerato «processo plastico» tutto quanto l'uomo crea, realizza, inventa. Tutto diventa arte, anche la politica che, retta dall'*ars rhetorica*, ha spinto Beuys a servirsi dello strumento verbale, a rilasciare interviste durante le quali ha trattato i suoi pensieri come se fossero sculture da plasmare. L'attività prevalentemente sociopolitica degli anni Settanta e pedagogica degli anni Ottanta ha avuto, però, anche una ripercussione che fino a poco tempo fa si è rivelata negativa, cioè ha contribuito per un paio di decenni ad alimentare la distanza tra il Beuys-artista e il Beuys-oratore, facendo quasi dimenticare il primo dei due ruoli; eppure soprattutto in quella veste egli è stato in grado di realizzare il nucleo autonomo del suo operato. La sovrastruttura verbale e l'utopia di una società da trasformare artisticamente hanno a poco a poco distolto l'attenzione di pubblico e critica dai prodotti dell'attività artistico-manuale di Beuys per concentrarsi, invece, sulle teorie da lui esposte, forse nel tentativo di sottrarsi all'enigmaticità dei suoi oggetti o nella convinzione di trovare nelle sue parole le risposte ai quesiti posti dalle opere. In realtà questo approccio, che solo ora sta tornando estremamente attuale, ha attirato sull'artista molte incomprensioni che sono alla base anche della scarsa e superficiale conoscenza che di lui si ha ancora in Italia. Situazione paradossale se si pensa

---

<sup>11</sup> Considerazioni e citazione riportate in Renato Barilli: *Al di là della pittura*, Milano: Fratelli Fabbri Editore, 1975, passim.

che questo è uno dei paesi in cui, fuori della Germania, Beuys ha lavorato con maggiore continuità ed *engagement*. La posizione e il messaggio di Beuys possono reggere alla critica se si mantengono nella sfera dell'arte e dell'estetica, mentre in Italia l'artista si è presentato, coerentemente con il suo «concetto ampliato di opera d'arte», soprattutto in veste di predicatore e politico, non solo di artista *strictu sensu*. I suoi interventi sono quindi stati assimilati all'ideologismo degli anni Settanta e l'ecologismo degli anni Ottanta, e in parte dimenticati, come spesso capita quando ci si intiepidisce nei confronti di utopie abbracciate nel passato.

Per restare nell'ambito tangibile, ma anche evocativo, dei suoi interventi, dobbiamo partire dal presupposto che la materia sia per lui portatrice di significati capaci di rendere in modo efficace il suo collegamento all'Idea. Ogni materiale ha una sua rispondenza alchemica, una valenza semantica che sollecita la ricerca di quel che c'è «oltre». Ed è proprio all'origine di questo atteggiamento che s'insinua l'esigenza di «ampliamento del concetto d'arte» quale scopo di tutta la sua attività, a partire dalla produzione bidimensionale in cui al concetto di disegno Beuys subordina anche quelli di acquarello e olio nei quali include materiali di ogni provenienza, da sangue di lepre a brodo, siero di latte, succhi di frutta, tisane, caffè, diluizioni a base di ruggine, iodio, fosforo, porporina, argento ... tutte sostanze che non appartengono alla sfera tradizionale dell'arte, ma a quella della vita alla quale semanticamente rimandano, stipulando anche formalmente la coincidenza tra le due dimensioni. Con l'uso del cosiddetto *Braunkreuz*, il colore marrone a olio, applicato asciutto e pastoso, funge da filtro o da barriera tra lo sguardo e le immagini sottostanti, che mantengono la propria pregnanza, pur in assenza di una loro chiara visibilità; ne rimangono, infatti, spesso percepibili dei relitti: figure disegnate, residui di frasi scritte o di giornali ingialliti che il colore a olio, monocromo in molte delle sue apparizioni, non ha voluto nascondere, assumendo così una funzione evocativa.

Del resto Beuys è convinto che all'artista non spetta tanto il compito di creare ex-novo, quanto quello di scoprire la relazione in cui stanno fenomeni apparentemente lontani. Ne nascono, e non solo sul piano formale, connubi stranianti volti a trovare nuovi legami tra cose già esistenti e a integrare arte e scienza, mito e tecnologia.

Per Beuys creare rimandi al rituale, al feticcio, alla magia, al totemismo o all'alchimia è un modo per condannare i processi di rimozione di cui queste realtà sono parzialmente oggetti nella cultura occidentale moderna di stampo razionalistico post-positivista: ne è prova quel senso di straniamento avvertito dallo spettatore di fronte alle opere dell'artista che fanno esplicito riferimento a questi strati della coscienza. Eppure rituali e feticci non vogliono essere altro che una visualizzazione di ciò che vive nell'inconscio non tanto, o non solo individuale, quanto, piuttosto collettivo di junghiana memoria. Attraverso le sue opere Beuys intende rivolgersi all'umanità con un linguaggio universale nel quale l'uomo, seppur con le difficoltà di chi non è più abituato a trattare con dimestichezza certi contenuti, non può, alla fine, non riconoscersi. D'altronde l'uomo oggi non è che nel suo strato ultimo civilizzato, razionale e civilizzato: strato che cela una realtà ben più spessa e ramificata, in cui l'umanità ha posto radici molto profonde e difficilmente alienabili. Questi archetipi riposano nella coscienza finché qualcosa li richiama in vita, li scuote dal torpore nel quale sono immersi, rendendoli almeno intuitivamente afferrabili. Ed è proprio questo il ruolo che l'attività artistica di Beuys vuole svolgere, quello, cioè, di rendere l'uomo cosciente della sua unità originaria così da contribuire a poterla ristabilire.

Tra i temi ricorrenti troviamo alcune specie animali che riescono a rimandare da una parte alla natura, alle origini, ovvero a ciò che non è toccato dalla civilizzazione né dalla tecnica, e dall'altra a stadi dello sviluppo della vita personale e sociale dell'uomo legati al passato, a epoche in cui l'esistenza dell'individuo era profondamente determinata dalla coesione del gruppo di appartenenza, dai legami di sangue, dal rapporto imprescindibile con la divinità, di cui gli animali erano spesso rappresentanti visibili o mediatori. L'ibrido tra culture e tradizioni diverse operato da Beuys va imputato all'importanza da lui attribuita alle modalità di relazione che si instaurano a livello simbolico, cioè tra apparenza e sostanza; si tratta di un'attrazione esercitata dall'«anima delle cose» che trascende la specificità delle singole tradizioni. Prende in considerazione l'alchimia o la magia come strumenti particolari di pensiero e di approccio con il reale che contrastano e compensano i processi logici abituali. Beuys recupera dunque con consapevolezza il mondo del mito, cui attribuisce una funzione integratrice rispetto al

frazionamento specialistico e alla visione materialistica di cui è impregnata la cultura occidentale moderna. Intende scoprire le modalità con cui l'uomo è legato al passato. Non esiste materia inanimata per Beuys: ogni singolo elemento è percorso da un'intima energia, da un flusso vitale che pone in relazione tra loro storia, percorsi di oggetti ed esseri viventi senza distinzione sostanziale. Nel contesto delle sue azioni, infatti, l'artista agisce la materia, la plasma per poi offrirla allo sguardo del pubblico; un dono che, dotato di vita propria dal gesto del «Manipolatore», gli sopravvive. Gli oggetti non sono, quindi, il semplice risultato di un processo, di un farsi materiale, visibile e intimamente coerente: sono relitti di un processo plastico che risale all'Idea, al pensiero, al Verbo. I resti delle azioni potrebbero diventare reliquie se non avessero subito una trasformazione costitutiva in cui l'officiante è Beuys stesso nella sua veste preferita, quella di sciamano, di mediatore tra il mondo degli uomini e la sfera del divino, di malato guarito che può tenere sotto controllo la malattia perché conosce, in seguito alla sua esperienza iniziatica, il meccanismo che ne regola l'insorgere e il manifestarsi. In tutto questo processo la parola è onnipotente, è linfa vitale che può generare incessantemente, oltre che farsi artefice di infinite trasformazioni nella materia: è grazie all'incantamento della parola che ogni cosa vive. E Beuys non rinuncerà mai all'espressione verbale di cui considera il linguaggio estetico (figurativo e gestuale) come ampliamento. I suoi oggetti non appartengono quindi al contesto asettico dei *ready made*, ma vengono usati, esperiti e poi bloccati nel tempo dell'autore che li affida a una vetrina, a una teca: eppure essi continuano a vivere di una vita propria, nel loro tempo. Si può trattare di materiali deperibili o commestibili, soggetti al mutare delle condizioni atmosferiche e in grado di visualizzare meglio la processualità del loro vivere autonomo, come se fossero oggetti animati da leggi interiori, sensibili al trascorrere del tempo, che non è, del resto, lo stesso tempo degli uomini. Le sostanze naturali da lui scelte sono tutte materie prime legate a un uso che nella quotidianità della nostra esperienza assolvono la loro funzione proprio nell'essere impiegate, consumate, trasformate. Analogamente capita nei materiali legati alla tecnologia o alla scienza presenti nei suoi aggregati e dotati di un carattere rituale, che Beuys combina con le sostanze di origine naturale: l'artista consegna all'umanità aggregati incapaci di funzionare, contrariamente a quanto le nostre conoscenze di individui tecnologizzati li vorrebbero. Sono anch'essi, per

un certo verso, «macchine celibi» (per usare la definizione concepita da Harald Szeemann), ma non radicalmente ripiegate su se stesse: Beuys non conosce *l'art pour l'art*.

I suoi lavori presentano spesso una sorta di cortocircuito tra pre-modernità e post-modernità, gettano un ponte tra la quotidianità dell'Europa post-bellica e le origini della cultura. Enigmaticità e mistero avvolgono molti dei suoi aggregati o dei materiali da lui associati in modo apparentemente bizzarro e li collocano su un piano diverso rispetto ai simboli, perché questi ultimi rimandano in modo inequivocabile a una realtà altra. È l'oggetto, corredato di tutti i suoi rapporti associativi intrinseci, a parlarci di se stesso e della sua intima vitalità.

A partire dal 1962, data cui risalgono i primi progetti realizzati da Beuys nel contesto dei concerti *Fluxus*, l'artista non si dedica più solo all'evocazione di realtà «altre» con gli strumenti offerti dalle arti visive, ma opta per materiali, oggetti, gesti e azioni che siano in grado di sollecitare tutti i sensi. E i sensi, come ricorda Harald Szeemann<sup>12</sup>, non solo i cinque fisiologici, ma almeno dodici:

Si annoverano il senso termico o del calore, il senso cinetico o del movimento, il senso statico o dell'equilibrio, il senso del dolore, il senso dello spazio, il senso del tempo, il senso vitale, oltre a tatto, olfatto, udito, gusto e vista: un sensorio ampliato di intuizioni e immagini mentali dell'uomo al quale si rivolge tutto il futuro.

Beuys nelle sue install-azioni si mantiene sempre ben ancorato al versante materico, alla specificità delle sostanze utilizzate che bastano da sole a dare la misura del suo intervento: anche quando arricchisce l'evento di componenti immateriali, spirituali, impalpabili, o di strumenti elettronici, non si dimentica di sottoporle a un processo plastico. Nelle sue opere, allora, il *fieri* non va ricercato nel fluire esterno del tempo, ma nella struttura stessa dell'oggetto che viene in primo luogo demandato alla trasformazione fisica della sostanza, pregnante in tutta la sua fisicità, o allo straniamento dell'oggetto rispetto al suo habitus naturale: per renderlo matericamente e formalmente percepibile è necessario sottrarlo al suo contesto d'uso e mettere definitivamente a tacere l'aspetto funzionale. In questo senso va intesa l'introduzione – non solo nel teatro dell'azione, ma anche nel suo *environment* o nella vetrina – di mezzi di produ-

<sup>12</sup> Harald Szeemann (a. c. d.): *Joseph Beuys*, catalogo Kunsthhaus Zürich 1993, p. 8.

zione (di suoni, immagini, gesti), cui Beuys in qualche altro frangente della vita o dell'attività artistica ha fatto ricorso: da una parte essi certamente rimandano al contesto spazio-temporale in cui sono stati originariamente esperiti, ma dall'altra costituiscono, con la loro fisica materialità, un nuovo contesto e conferiscono all'ambiente in cui sono ora inseriti un imprescindibile *hic et nunc*. Esiste nella produzione di Beuys un complesso notevole di opere plastiche che per loro costituzione creano una serie di inevitabili rimandi a discipline governate da organi sensoriali diversi rispetto alla vista: nello specifico all'udito, al gusto, all'olfatto; quanto al tatto, egli se ne occupa esplicitamente manipolando i materiali durante l'attività azionistica, mentre anche le tracce del processo plastico lasciate sulla pelle degli oggetti valgono a riattivarlo. Per riflettere sulla sollecitazione simultanea di più sensi fisiologici, oltre che sullo spostamento spazio-temporale, val la pena concentrarsi su uno degli ultimi *environments* realizzati da Joseph Beuys in Italia e custodito al Kunsthaus di Zurigo: *Olivestones*.

In un ambiente rigoroso ed essenziale sono inseriti cinque parallelepipedi di pietra, la cui presenza materica è così forte da invadere e definire l'intero spazio.

Siamo in presenza di vasche che risalgono al 18° secolo, realizzate in pietra arenaria, fortemente calcarea, che venivano originariamente utilizzate per la decantazione dell'olio d'oliva: è la fase in cui, dopo la spremitura, si lascia depositare la morchia, cioè la parte torbida e densa dell'olio, per poi filtrare il liquido e conservarlo negli otri o nelle bottiglie. Si tratta di uno stadio intermedio nel processo di formazione dell'olio, secondo una tradizione antichissima diffusa in tutto il bacino del Mediterraneo.

Pur partendo dalla stessa combinazione di sostanze semplici e naturali che rispondevano in passato a una funzione precisa e specifica, Beuys riesce a creare un'opera che si presta a letture molteplici.

Nel 1984 la gallerista Lucrezia De Domizio mette a disposizione dell'artista una delle suddette vasche conservate nelle cantine di palazzo Durini a Bolognano (Pescara). Beuys decide di far inserire nella vasca un blocco della stessa pietra calcarea intagliato ad hoc: le sue dimensioni sono leggermente inferiori rispetto al volume interno del contenitore, in modo da creare un interstizio di qualche millimetro, così che i bordi spor-

gano leggermente rispetto all'inserto in pietra aggiunto. Nell'intercapedine vengono colati circa 200 litri d'olio che riempiono la vasca fino all'orlo, impregnando e ricoprendo tutta la pietra. Grazie alla porosità del materiale utilizzato, inoltre, il liquido oleoso viene assorbito, rendendone necessaria un'aggiunta costante per mantenerne inalterato il livello.

Il lavoro viene presentato alla FIAC di Parigi nell'ottobre dello stesso anno, il 1984, e dello stesso allestimento fanno parte, oltre ad altri oggetti scelti dalla gallerista, un enorme ramo d'ulivo appeso a una parete da cui pende un nastro blu che riporta la scritta «Difesa della natura» (uno dei *Leitmotiv* della presenza di Beuys in Italia). La presenza dell'arbusto simbolico e della fascia blu cobalto rimanda direttamente a un'azione realizzata da Beuys per la prima volta a Napoli nel 1972, *Vitex Agnus Castus*. Anche in quell'occasione gli elementi cromatici presenti erano appunto il blu, il giallo dello zolfo e della cera e il verde del vegetale: compariva anche un lubrificatore ad olio. In *Vitex Agnus Castus* materiali caratterizzati da valenze contrapposte stavano a indicare la presenza dell'elemento maschile e di quello femminile, e l'andamento dell'azione visualizzava la lotta tra questi due poli, proponendo l'idea di castità (simbolizzata dall'arbusto) quale ragione di tensione e quindi di dinamismo.

*Olivestone* ripropone sì la compresenza dell'elemento maschile e di quello femminile come in *Vitex Agnus Castus*, ma in una fase successiva, quella del raggiungimento della quiete quale sintesi di un processo compiuto, superamento delle divisioni e ripristino dell'unità originaria. Infatti Beuys non si accontenta di colmare d'olio il contenitore esterno (il principio femminile), ma lo riempie innanzitutto con un parallelepipedo (il principio maschile) la cui morfologia è del tutto simile a quella della struttura che lo accoglie. Solo allora vi introduce una sorta di liquido simbiotico che annulla le distanze e crea una continuità tra gli elementi, li penetra e li impregna di sé facendo di due corpi un'unica realtà. Questo principio era stato attuato dall'artista già in occasione di *Honigpumpe*. Inoltre è interessante notare che il titolo dell'opera, *Olivestone*, significa nocciolo d'oliva, ovvero la parte dura del frutto, nascosta nella sua polpa, che ne costituisce l'anima, lo scrigno in cui sono contenuti i principi vitali. Beuys ne crea così una

versione letterale: un nocciolo di pietra che naviga nell'olio, che sarebbe la polpa del frutto sotto mentite spoglie dopo il processo di lavorazione.

D'altronde la stessa simbologia della pietra giustifica un'interpretazione del genere: mentre la pietra grezza è opera divina, discende direttamente dal cielo ed è considerata androgina – dato che l'androgina rappresenta la «perfezione dello stato primordiale», per dirla con Chevalier e Gheerbrant<sup>13</sup> – con il taglio della pietra (ed è il caso di *Olivestone*) si assiste alla separazione dei due principi. Beuys usa una pietra su cui l'uomo ha già realizzato un intervento: la pietra tagliata, materiale desacralizzato, separato dal suo contesto unitario originale. Ma egli annulla l'idea di scissione nel momento in cui attinge un'altra volta alla stessa fonte. Operando quindi per procedimento omeopatico egli è in grado di creare un'unità, un sistema in sé concluso, un microcosmo in cui le tensioni vengono superate e l'antica idea di castità confluisce in quella di pace dei sensi.

L'idea di quiete viene confermata dalla versione ampliata di *Olivestones* realizzata per il Castello di Rivoli: Beuys ripete l'operazione su altre vasche della stessa provenienza ma di diverse dimensioni, e le reinstalla, in numero di cinque, nella sala affrescata scelta con Rudi Fuchs, allora direttore e organizzatore della mostra *Ouverture* con cui il Museo d'Arte Contemporanea di Rivoli venne inaugurato il 18 dicembre 1984.

Come accade del resto in *Das Ende des 20. Jahrhunderts* e in *Strassenbahnhaltestelle*, in questa installazione non esiste un legame imprescindibile tra i singoli elementi, al contrario è concessa una certa libertà nella loro collocazione. Nell'insieme domina, tuttavia, la dimensione orizzontale che suggerisce un senso di staticità e l'idea del prevalere di ciò che è terreno.

Sotto questo aspetto è evidente la differenza rispetto a *7000 Eichen* in cui la pietra di cobalto, ovvero *il risultato di un processo ormai compiuto*, viene messa in relazione diretta con l'albero, che rappresenta invece *l'inizio di un'evoluzione*, di una crescita, di una trasformazione. Due principi opposti, passato e futuro, morte e vita, convivendo sembrano controbilanciarsi, ma la lancetta è diretta verso il futuro; le dimensioni che prevalgono sono la dinamicità, il movimento, la verticalità, lo slancio verso l'alto.

13 J. Chevalier e A. Geerbrant: *Dictionnaire des symboles*, Paris 1969.

In *Olivestones*, invece, non c'è tensione, non c'è slancio, i diversi elementi presenti non fanno altro che potenziarsi a vicenda: anche l'olio è l'atto finale, il risultato di un processo ormai terminato, come la pietra; inoltre l'olio può solidificarsi solo nel caso di variazioni estreme della temperatura (gelo), presentando quindi una consistenza legata quasi irreversibilmente allo stato fluido (e pertanto si differenzia dalle altre sostanze grasse cui usualmente fa ricorso Beuys per visualizzare la sua «teoria plastica»). Diventa quindi sinonimo di stabilità, garante di un equilibrio che non viene negato o tradito nemmeno dall'economia generale dell'opera: se la porosità della pietra rende necessaria la reiterata aggiunta di liquido – che in parte suggerisce un aspetto evolutivo e cambiante della materia – va anche sottolineato che il gesto dinamico non costituisce un vero momento di rottura rispetto alla quiete, perché non fa altro che ristabilire lo *status quo* e completare il ciclo.

Le pietre di *Olivestones* fungono non solo da contenitore, ma anche da filtro: certamente conservano, trattengono, ma lasciano anche passare, tanto che il liquido fuoriesce fino a impregnare l'ambiente circostante (pavimento e soffitto sottostante). In definitiva la «pelle» del palazzo assorbe l'odore di olio irrancidito e lo diffonde nell'etere. Né la singola scultura né l'installazione sono quindi realtà isolate, ma sono intese come contesti microstrutturali che rimandano direttamente al macrosistema del *palazzo* quale contenitore ultimo.

Pur con le sue peculiarità, *Olivestones* costituisce una pietra miliare tra *7000 Eichen* e *Palazzo Regale*: in *Das Ende des 20. Jahrhunderts*, *Schmerzraum* e *Plight* prevalgono grigiore, aridità, solitudine desertica, isolamento; vengono esplicitate idee o sensazioni di dolore, catastrofe, fine.

In apparenza nemmeno *Olivestones* presenta un aspetto sostanzialmente diverso da questi ambienti dei primi anni Ottanta, eppure le superfici oleose creano una suggestione vicina al messaggio poi lanciato da *Palazzo Regale*: l'olio è una sostanza giallastra tutta mediterranea, solare, che richiama l'oro, il metallo fuso, luccicante. È steso, oltretutto, su superfici nelle quali ci si potrebbe anche idealmente rispecchiare, similmente ai sette specchi dorati di *Palazzo Regale*. L'idea dell'oro associata alle pietre rimanda immediatamente alla pietra filosofale, alla trasformazione alchemica della pietra nel

metallo prezioso; con la trasmutazione dell'opacità in luminosità Beuys rivela la funzione catartica di quest'opera, che costituisce un momento di passaggio dalle tenebre alla luce, un tentativo di riscatto dal messaggio lanciato nelle installazioni coeve, un ponte verso la totale trasformazione della pietra in metallo, in oro, tra *Plight* in un'accezione ancora opprimente e *Palazzo Regale* nell'esplosione della sua muta solarità.

In ordine cronologico le maggiori opere realizzate da Beuys in Italia sono state le azioni *Vitex Agnus Castus* (Modern Art Agency, Napoli 1972), *Arena* (Galleria L'Attico, Roma 1972, inaugurata con l'azione *Anacharsis Cloots*), *Difesa della natura* (Pescara 1982) e le installazioni *Terremoto* (Roma) e *Terremoto in Palazzo* (Napoli, entrambe del 1981), *Olivestones* (Torino 1984), per concludere con *Palazzo Regale* (Napoli 1985).

Oscillando tra fenomenologia della materia e scelta dei soggetti, non possiamo non interrogarci sul ruolo che svolgono gli elementi iconografici nell'attività artistica di Beuys. Le sue opere non hanno certo una funzione illustrativa, eppure la sua fonte d'ispirazione è stata sempre e innegabilmente la vita quotidiana.

Anche la figura umana, sondata con passionale analiticità dall'artista a partire dalle numerose figure femminili disegnate e dipinte dall'inizio della sua produzione, subisce un'evoluzione: si attraversa un processo iconico per arrivare a una fase in cui si perdono sempre più i riferimenti diretti all'individuo. La figura umana resta quasi onnipresente in assenza, diventa il riferimento ideale che non ha più bisogno di descrizione e che di sé lascia feticci, tracce rarefatte ma indelebili della sua antica presenza, oggetti segnati dal suo passaggio e uso. Questo processo consente di passare al livello successivo, quello dell'iconografia legata alla costruzione del mito nell'identità dell'artista.

Tra i materiali cui fa riferimento – entrando e uscendo dalle dimensioni biografiche ed estetiche che uniscono arte e vita – ci sono le stoffe tra cui, in particolare, il feltro del suo cappello.

La stoffa compare nella produzione di Beuys da una parte quale materia prima da manipolare, proprio come succede con il feltro – di cui gli interessano le proprietà fisiche isolanti (che completano quelle del grasso dispensatore di energia) – e dall'altra

nella forma inequivocabile del capo di abbigliamento, che diventa metafora dell'uomo-Beuys. In un certo senso vale la proporzione

stoffa : uomo = cappello : Beuys.

Il cappello è un oggetto provvisto di numerosi livelli di senso: estetico, funzionale (il suo compito è quello di proteggere e conservare tepore), sintomatico sotto un profilo sociologico e non certo privo di valenze simboliche e psicologiche; un oggetto peraltro da sempre presente nel guardaroba di Beuys, ma che solo a un certo punto viene animato di vita propria e dotato di un significato «altro». Alla domanda se il suo aspetto esteriore, in particolare il cappello, non siano diventato un cliché, Beuys risponde<sup>14</sup>:

Sì, soprattutto la faccenda del cappello, che è saltata fuori in occasione delle mie prime azioni, cioè nel momento in cui ho cercato di ampliare il concetto d'arte in modo tale da esperirlo in movimenti e gesti e da farlo comparire in azioni simultanee con altri artisti che a quell'epoca avevano idee simili alle mie. Proprio in quel momento il cappello ha fatto la sua comparsa. Si trattava anche di una fase in cui sentivo di dover ricorrere al feltro come materiale espressivo.

Il cappello (dal 1970 il *Lock* inglese di feltro grigio con la banda nera) assume un valore estetico se si nota che progressivamente l'artista lo calca sempre più profondamente sulla testa in modo da lasciare intravedere appena le sopracciglia e da suggerire una perfetta simmetria tra le guance incavate e le schiacciature laterali tipiche del *Lock*. Così egli crea consapevolmente il suo personaggio trasformando cappello e abbigliamento in maschera e divisa<sup>15</sup>:

In questo momento sono io l'opera d'arte. Io abbozzo solo una linea di sviluppo, accenno al fatto che potenzialmente ogni individuo possa prendere parte alla realizzazione di questo progetto, cioè di fare del mondo un'opera d'arte. Ecco allora tutta la messa in scena del cappello, che considero la tragicommedia dell'arte del nostro tempo.

Il cappello modifica i connotati del suo volto, copre, gli conferisce un'aria eccentrica e garantisce sicurezza; è uno strumento extra-organico che egli usa come fosse un'estensione del suo corpo, un ampliamento delle sue funzioni. Dove non arriva Beuys, arriva il suo cappello. È come se questo assumesse una funzione mediatrice tra colui che lo

14 H. Schreiber: *Lebensläufe*, Ullsteinbuch, N° 27512, aprile 1982, pp. 116–117.

15 Heiner Bastian und Jeannot Simmen (Hg.): *Joseph Beuys. Zeichnungen*, München: Prestel 1979, p. 34. Cit. anche in: *Gespräche mit Beuys*, 1988, pp. 126–129.

indossa e il mondo esterno, tanto che l'artista evita di presentarsi in pubblico con il capo scoperto anche nelle occasioni in cui l'etichetta lo richiederebbe. Questo atteggiamento ha sicuramente una motivazione sul piano sociologico: la figura dell'eroe filtrata dall'universo cinematografico e pubblicitario, specialmente se proposta da modelli provenienti dall'America post-bellica, è indissolubilmente legata a un paio di stereotipi, come il cappello e, in seguito, gli occhiali da sole. Si tratta di accessori che sono in grado di modificare la fisionomia, creano distanza e definiscono i rapporti di forza: l'eroe non si scopre mai il capo, non rivela tutto di sé, mantiene un'aura confermata dal suo aspetto esteriore. Si tratta di un modello diffuso tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta (l'attore, il cow-boy, il «duro»), che lentamente si affievolisce, ma cui Beuys continua ad aggrapparsi, ragione per cui diventa appariscente attirando su di sé la voluta attenzione. Ne è conferma, tra l'altro, la dichiarata identificazione con il gangster John Dillinger di cui video e foto rendono testimonianza<sup>16</sup>. Non va comunque dimenticato che era stato Schiller con il protagonista della sua opera *I Masnadieri* a inventare il personaggio del bandito (Karl von Moor) investito di un ruolo politico ben preciso, quello di eroe rivoluzionario. Nasce un mito (romantico!) cui Beuys attinge a piene mani. Il cappello di Beuys è dotato anche di una funzione simbolica: egli vi fa ricorso per potenziare le sue energie: non gli era certo sfuggito che il cappello, specie se la sua sagoma è appuntita, viene investito di un potere simile a quello della corona o delle corna animali: svolge, cioè, la funzione di attrarre forze soprannaturali e in questo modo di favorire l'affermazione di se stessi e della propria individualità, la mediazione tra l'umano e il divino. Parlando dell'azione *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, Beuys dichiara<sup>17</sup>:

Quando iniziai a realizzare queste azioni indossavo un cappello e ho avuto la sensazione di dover rimanere così com'ero. Volevo trasformarmi in un essere naturale, cioè avere sempre le stesse cose: come una lepre ha le orecchie io volevo avere un cappello! Così come una lepre non è più tale senza orecchie, anche Beuys non sarebbe più stato Beuys senza il cappello.

D'altro canto anche considerando *Il Golem* (1915) di Gustav Meyrink troviamo conferma dell'uso dell'archetipo in cui l'individuo non solo definisce il suo personaggio

16 Tobia Bezzola und Harald Szeemann (Hg.): *Joseph Beuys*, catalogo Kunsthhaus Zürich 1993, pp. 249–250; Klaus Staeck e G. Steidl, *Beuys in Amerika*, Heidelberg: Ed. Steck 1987.

17 *Gespräche mit Beuys*, 1988, p. 25 sg.

attraverso il cappello, ma mette in atto un vero e proprio processo di identificazione. Del cappello si fa negli stessi anni anche un uso artistico in senso stretto, sulla falsariga dei precedenti cinematografici dadaisti, basti pensare a Marcel Broodthaers che cita Magritte, agli artisti *Fluxus* che si presentano sul palcoscenico indossando bombette (p. e. in *Homage to Adriano Olivetti*) o alla *Frozen Exhibition* di Filliou. Beuys inserisce i cappelli usati anche in vetrine, combinandoli poi con altri oggetti così da creare interessanti associazioni.

Per dirla con Izzo: «Il suo cappello è ormai un segno dell'iniziazione raggiunta e praticata senza arbitrio.»<sup>18</sup>

Possiamo rinvenire un'analogia della costruzione del mito dell'artista con la capigliatura inconfondibile di Andy Warhol, seguito in Italia dallo stesso gallerista di Napoli, Lucio Amelio. I due artisti s'incontrano per la prima volta a Düsseldorf nel 1979: laddove Andy Warhol afferma che *ogni uomo è una star*, una delle massime che hanno caratterizzato l'impegno dell'ideologo Beuys è che *ogni uomo è un artista*. Artista è per Beuys ogni individuo che, consapevole del potere derivatogli dalla sua infinita libertà, agisce nel campo in cui può al meglio esprimere le proprie capacità personali, in vista di un radicale cambiamento del sistema sociale: Beuys ha mutuato questa concezione dall'antroposofia di Rudolf Steiner, secondo cui il concetto di libertà è individuale più che collettivo. Ma già Nietzsche nella *Gaia Scienza* aveva sostenuto che: «Chiunque voglia diventare libero deve farlo lavorando su se stesso, perché la libertà non cade a nessuno in grembo come un dono miracoloso.»<sup>19</sup>

Le due figure di Warhol e Beuys sembrano essere complementari: dal punto in cui l'occhio del primo si sofferma a riprendere realtà che sembrano convincerci della morte dell'arte, ecco che il secondo vuole testimoniare, invece, che l'arte non è ancora iniziata e che l'uomo deve ancora nascere.

Anche nell'attingere al repertorio di figure celebri accade che Warhol si dedichi perlopiù alle icone del proprio tempo, mentre Beuys scava nell'immaginario di storie dimenticate, di personaggi che erano stati sulla cresta dell'onda in tempi passati, ma

18 «Chi è Joseph Beuys», A. Izzo in: *Lapis Arte*, 1981, anno II, N° 2, p. 1.

19 Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke*, III vol., München: dtv-Verlag, 1980, pp. 453-457.

poi surclassati da parte di eroi al passo con i tempi (p. e. Ho-Chi Minh o Greta Garbo). Non può sottrarsi, in questa operazione, all'impulso di primarizzare l'immagine: insiste sulla sostanza, sul preponderare della pastosità brunastra del cosiddetto *Braunkreuz*, pronto a invadere anche lo spazio in cui è relegata l'impalpabilità del soggetto. Beuys è mosso dall'esigenza di riportare in vita, assieme alle figure, le forze da esse sprigionate. Si tratta dello stesso atteggiamento da lui maturato nei confronti del mito, del passato ed è la stessa ragione per cui egli si rivolge alle culture arcaiche: l'artista intende ricostruire un'unità originaria andata perduta, che sola può creare un'umanità ritrovata. Rinascita, reincarnazione sono concetti portanti dell'immaginario beuysiano e indissolubilmente legati all'idea di metamorfosi e trasformazione.

Un singolare parallelo corre alla fine delle loro esistenze: entrambi espongono per l'ultima volta in Italia. Joseph Beuys nel Museo di Capodimonte a Napoli inaugura *Palazzo Regale* il 23 dicembre 1985, esattamente un mese prima della sua morte (23 gennaio 1986). Della morte di Andy Warhol giunge notizia durante l'esposizione, al palazzo delle Stelline a Milano, dei suoi studi sull'*Ultima Cena di Leonardo* nel febbraio 1987.

L'Italia<sup>20</sup> ha costituito un vettore circolare per Beuys: è stato il luogo d'incontro di una generazione di artisti particolarmente ricettivi a lasciarsi attivare dal guru tedesco nella riscoperta di una dimensione unica capace di superare la dicotomia tra arte e vita. A partire da Gino De Dominicis, Mario Merz, Sando Chia, Ettore Spalletti, Michelangelo Pistoletto, Achille Bonito Oliva, Marco Bagnoli, Vitantonio Russo, Vettor Pisani, Sarenco, Germano Celant ... – artisti, pensatori, critici, studenti hanno seguito le alterne vicende di Beuys in Italia, sostenendo la sua ricerca che ben si sposava con le strade aperte dall'Arte Povera, o rovesciandola anche in chiave ironica, come nel caso di Vettor Pisani (con il suo *Il coniglio non ama Joseph Beuys* del 1975). E, allo stesso tempo, l'Italia ha costituito per Beuys un serbatoio inesauribile d'ispirazione, soprattutto nel recupero di una natura di forte matrice goethiana, e anche nella sua valenza di monito per l'arte e la vita.

<sup>20</sup> Germano Celant: *Beuys: Tracce in Italia*, Napoli: Amelio editore 1978, costituisce una ricostruzione fedele e dettagliata dei primi anni di presenza in Italia da parte dell'artista tedesco.

Per concludere possiamo riferirci alla breve parabola tracciata dal grande curatore Harald Szeemann nel 2001, anno in cui ha dedicato uno sguardo retrospettivo all'opera di Beuys alla 49<sup>a</sup> Biennale di Venezia. Preparando questa prima grande mostra del terzo millennio, e quindi del 21<sup>o</sup> secolo, Szeemann abbracciava con lo sguardo il secolo precedente, e così il punto di partenza è diventata la spiritualità positiva e utopica di Joseph Beuys. Tre suoi lavori importanti erano stati collocati nel cuore delle Artiglierie: *Voglio vedere le mie montagne* – ispirato alle ultime parole pronunciate dall'artista svizzero Giovanni Segantini che fece avvicinare il suo letto di morte alla finestra. Poi *Olivestones* e, infine, *Das Ende des 20. Jahrhunderts*, scultura che costituisce un appello a noi esseri umani: l'invito, infatti, è quello di imparare a far rivivere, attraverso il nostro calore umano, la materia inorganica alla fine del 20<sup>o</sup> secolo, invito che resta valido ancora per tutto il 21<sup>o</sup> secolo.

Ecco che Beuys torna a costituire una pietra di volta nella riflessione artistica ed espositiva del nostro paese. Ora, come non mai, il suo lavoro torna a parlare delle urgenze artistiche dei tempi in cui viviamo.

Attuale, lucido, profetico.