

DAIDALOS

STUDI E RICERCHE DI ARCHEOLOGIA E ANTICHITÀ

18

Sistemi educativi e politiche culturali dal mondo antico al contemporaneo

Studi offerti a Gabriella Ciampi

a cura di

Maddalena Vallozza e Gian Maria Di Nocera



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA

Sistemi educativi e politiche culturali dal mondo antico al contemporaneo

Studi offerti a Gabriella Ciampi

*a cura di
Maddalena Vallozza e Gian Maria Di Nocera*



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA

2019

Daidalos è una collana scientifica dell'area di archeologia ed antichistica dell'Università degli Studi della Tuscia

Comitato scientifico: E. Aubert, M. Bentz, S. Bondi, E. Bresciani, R. Cantilena, A. Cardarelli, G. Cornelli, M. Di Marco, V. Di Stefano, C. Gasparri, R. Hodges, V. Jolivet, M. Martelli, C. Panella, C. Pavolini, G. Volpe, C. Weber-Lehmann

Copyright © 2019 – Edizioni Sette Città & Università degli Studi della Tuscia.

Sistemi educativi e politiche culturali dal mondo antico al contemporaneo.

Studi offerti a Gabriella Ciampi, a cura di Maddalena Vallozza e Gian Maria Di Nocera, Daidalos 18.

ISSN: 1721-6761

ISBN: 978-88-7853-846-7

ISBN ebook: 978-88-7853-685-2

Ufficio vendita

Ufficio informazioni

Edizioni Sette Città

via Mazzini 87

01100 Viterbo

info@settecitta.eu

www.settecitta.eu

Responsabile: Gian Maria Di Nocera (gm.dinocera@unitus.it)

Redazione: S. De Angeli, E. De Minicis, S. De Vincenzo, A. Fusi, G.M. Di Nocera, M. Micozzi, G. Romagnoli, A. Rovelli, M. Vallozza

Recapito per scambio volumi:

Alessia Rovelli – Daidalos

Università degli Studi della Tuscia

Largo dell'Università s.n.c.

01100 Viterbo (Italy)

Tel.: 0761-357191

E-mail: roveli@unitus.it

Si ringrazia per l'assistenza tecnica il Sistema Bibliotecario di Ateneo

– Centro di Ateneo per le Biblioteche – Polo Bibliotecario Umanistico-Sociale

Finito di stampare nel mese di ottobre 2019

INDICE

	ALESSANDRO RUGGIERI	
	<i>Premessa</i>	pag. 9
	MADDALENA VALLOZZA, GIAN MARIA DI NOCERA	
	<i>Introduzione</i>	11
I	LE ISTITUZIONI	
1	MATTEO SANFILIPPO	
	<i>Ferdinando Baldelli, Ernesto Schiaparelli e le scuole italiane nel Nord America</i>	15
2	GIOVANNA TOSATTI	
	<i>Tra fascismo e secondo dopoguerra: la riorganizzazione del Ministero della pubblica istruzione</i>	21
3	PAOLA POGLIANI	
	<i>Didattica museale e sistemi educativi negli anni Cinquanta in Italia</i>	27
4	CLAUDIA PELOSI	
	<i>La diagnostica dei beni culturali e gli sviluppi contemporanei nel Laboratorio di Diagnostica e Scienza dei Materiali «Michele Cordaro»</i>	35
5	ANNA ROMAGNUOLO	
	<i>Dal dictamen alla comunicazione aziendale. Un breve excursus storico in prospettiva didattica</i>	43
6	ANDREA GENOVESE	
	<i>Il problema del controllo contenutistico del contratto di adesione</i>	51
7	PASQUALE LILLO	
	<i>Esperienza educativa nella famiglia e nella scuola</i>	59
8	DIEGO VAIANO	
	<i>Limiti alla 'tirannia della maggioranza': qualche riflessione rileggendo John Stuart Mill nel tempo del populismo</i>	67
9	GILDA NICOLAI	
	<i>Archivi di scuole: conoscere e conservare un bene diffuso d'insospettata ricchezza</i>	73
10	MAURIZIO RIDOLFI	
	<i>La pedagogia civile del Presidente. Carlo Azeglio Ciampi e il patriottismo repubblicano</i>	81

II I MAESTRI

- 1 MADDALENA VALLOZZA
Il maestro come παράδειγμα nel programma educativo di Isocrate (Contro i sofisti 14-18) 89
- 2 ALESSANDRO FUSI
Epigramma, oscenità e censura (una lettura di Marziale, 1.35) 97
- 3 SIMONA RINALDI
Le istruzioni di Matteo Zaccolini per dipingere in prospettiva nel primo Seicento 105
- 4 ALESSANDRO BOCCOLINI
Apprendere il mondo viaggiando: il ferrarese Luigi Pio di Savoia sulle strade d'Europa a metà Seicento 111
- 5 PATRIZIA MANIA
L'energia delle azioni e delle testimonianze installative nelle lavagne di Joseph Beuys 117
- 6 LUISA CARBONE
Istruitevi, Agitatevi, Organizzatevi. Le tre parole chiave dell'Ordine Nuovo ambientale 125
- 7 PAOLO MARINI
Montale, le istituzioni e il ruolo degli intellettuali. Un appunto su Nixon a Roma e la genesi di Altri versi 131
- 8 ELISABETTA CRISTALLINI
Azioni sperimentali dell'arte per una nuova didattica: il caso del Gruppo Altro 137
- 9 TOMMASO DELL'ERA
Dal Rettorato della Sapienza ad Auschwitz: breve storia di Armando Rignani (1895-1944) 147

III I TESTI E I CONTESTI

- 1 GIAN MARIA DI NOCERA
La preistoria nei manuali scolastici: tra rigore scientifico, stereotipi e fake news 153
- 2 MARINA MICOZZI
Gli Etruschi in TV. Da Telescuola all'Anno degli Etruschi 161
- 3 SALVATORE DE VINCENZO
I luoghi della cultura nella Roma di età giulio-claudia e flavia 167
- 4 MARIA RAFFAELLA MENNA
Un 'children book' per la principessa e l'istruzione alla corte imperiale bizantina 173

5	RAFFAELE CALDARELLI <i>Le denominazioni per 'popolo' nelle culture slave antiche: verso la costruzione di concetti politici</i>	185
6	GIUSEPPE ROMAGNOLI <i>Tenere scuola, et insegnare con ogni carità. Il progetto degli Altieri per il convento scolastico di Monterano (1675-1676)</i>	191
7	PAOLO PROCACCIOLI <i>Dall' Index librorum prohibitorum all'Ordo studiorum. I destini scolastici delle antologie letterarie</i>	199
8	STEFANO PIFFERI <i>L'editoria pedagogica nell'Italia della Restaurazione: un caso di studio</i>	207
9	CATIA PAPA <i>Lo sciopero delle ragazze: piccola storia degli anni Settanta</i>	213
10	ALBA GRAZIANO, PATRIZIA SIBI <i>La pratica dell'insegnamento della lingua inglese. Sperimentazione metodologica e indagine esplorativa</i>	219
11	SONIA MARIA MELCHIORRE <i>Traduzione e attivismo. Estratti dal Life Scotland for LGBT Young People (2017)</i>	231
12	GIOVANNI FIORENTINO <i>Note sulla scuola e i media: tre immagini per il Novecento</i>	239

L'energia delle azioni e delle testimonianze installative nelle lavagne di Joseph Beuys

PATRIZIA MANIA

Dipartimento di Studi linguistico-letterari, storico-filosofici e giuridici
Università degli Studi della Tuscia

ABSTRACT

In an interview the great German artist Joseph Beuys declared: «To be a teacher is my greatest work of art». In an expanded concept of art, his vocation to the didactic method has in fact a pivotal role evidenced in particular by the use of blackboards in its actions and installations. Building on the concept of *Denkbilder*, Beuys, like Rudolf Steiner, uses blackboards to communicate with the public the basic principles of his 'social sculpture', which can be synthesized in freedom, direct democracy and sustainable economic forms. The so-called 'phase of the blackboards', started in the 60s, will find its apogee in the following decade when its prevailing dimension will be political activism. On the basis of the critical literature, the essay focuses on this specific aspect of Beuys' production, tracing its genesis and developments and particularly considering the political ethical demands alongside the formal results achieved.

Keywords: Joseph Beuys, social sculpture, blackboards, contemporary art

Sebbene Beuys¹ abbia sempre respinto l'idea di definire la sua arte come didattica, non c'è dubbio che alla base del suo operato ci sia proprio l'intrinseca necessità di insegnare. L'autore della famosa performance *Come spiegare la pittura ad una lepre morta*², che già dal titolo introduce ad un metodo educativo, ha fatto ricorso quasi sistematico a modalità riferibili alla sfera della didattica e che trovano nell'uso delle lavagne come supporto alle sue spiegazioni e istruzioni la dimensione probabilmente più eloquente nel testimoniare di questa prerogativa. Che è, potremmo dire, l'essenza del suo lavoro. Durante un'intervista, lo stesso Beuys dichiarò: «To be a teacher is my greatest work of art»³.

Al di là della sterminata letteratura critica su Joseph Beuys e della sua apertura sconfinata a territori implicanti un'idea di mondo più che un'idea di arte, focalizzarsi sulle lavagne da lui disegnate e scritte e che da un certo momento in poi costelleranno quasi come un basso continuo la sua attività nasce anche con l'intento di svilupparne una rilettura sotto il segno dell'arte, come già nel 2003 invitava a fare Italo Tomassoni⁴. I due aspetti, quello dell'insegnamento e dell'attivismo politico-sociale, da un lato, e quello della resa formale, dall'altro, sono però a ben vedere due facce della stessa medaglia anche se lo stesso Beuys si mostrò propenso a considerarli distinti.

Artista tra i più controversi e influenti della seconda metà del '900, il tedesco Joseph Beuys,

¹ Joseph Beuys (Krefeld 1921-Düsseldorf 1986).

² Il 26 novembre 1965, alla galleria Schmela di Düsseldorf, si svolse l'azione di Beuys *Come spiegare la pittura ad una lepre morta*. L'artista dopo essersi colato del miele sulla testa e avervi applicato sopra delle foglie d'oro si fece trovare all'ingresso di una sala seduto e con in braccio una lepre morta. Poi si alzò e cominciò a girare per la sala sempre concentrato sulla lepre che teneva in braccio e alla quale sembrava raccontasse i quadri appesi alle pareti su cui si soffermava di tanto in tanto.

³ Sharp 1969.

⁴ In occasione del nuovo assetto museografico delle sue sei lavagne conservate a Palazzo della Penna a Perugia, Tomassoni 2003: 35 scrive: «[...] valutando in sintesi l'intero corpus della produzione beuysiana, l'elemento formale dell'immagine assume una rilevanza pari se non superiore all'elemento ideologico e filosofico, nel senso che per le opere affidate al mezzo del disegno e della pittura la chiave di lettura estetica è quella più idonea a custodire il senso più profondo».

grazie anche al suo innegabile carisma, si portò dietro, nella prassi come nella teoria, le esperienze maturate durante la seconda guerra mondiale e il dopoguerra dandone vibrante testimonianza nella sua vasta produzione. Com'è noto l'ambizioso e inesausto programma artistico di Beuys investe i massimi sistemi, rivolgendosi *in primis* all'uomo al quale intese insegnare, appunto, a spendere la sua energia ai fini della conoscenza. Proprio con questo anelito si sviluppa la ricerca di un uomo che scelse di essere artista all'abbrivio di una fondamentale esperienza di vita⁵. Diceva Beuys: «Se voglio dare all'uomo una nuova posizione antropologica, devo anche dare una nuova posizione a tutto quanto lo concerne, collegarlo verso il basso con gli animali e le piante, con la natura, così come verso l'alto, con gli angeli o gli spiriti (...) Nelle mie azioni ho sempre esemplificato arte=uomo»⁶.

Proprio accostandoci a quello che, per via delle sue tante sfaccettature, si suggeriva prima di considerare l'«universo Beuys», il mondo di un artista che predicò e praticò un'idea d'arte allargata in senso propriamente e primariamente antropologico – «ciascun uomo è un artista» – e che culminerà nel concetto di «scultura sociale», è imprescindibile riconoscere al suo interno l'importanza della funzione pedagogica in alcun modo disgiungibile dall'intero suo percorso.

L'interesse per la pedagogia che, come detto, possiamo affermare qualifichi la sua parabola artistica quasi come un apriori, è a monte della stessa attività di docente che prende il via nel 1961 quando ottiene presso l'Accademia di scultura di Düsseldorf la cattedra di scultura monumentale. Un incarico che mantenne fino al 1972, anno in cui, dando seguito ai presupposti di didattica radicale professati, occupò insieme a 54 studenti del suo corso la segreteria dell'Accademia procurandosi l'immediato licenziamento. Non si darà per vinto e al di là delle azioni legali intraprese, a distanza di due anni, nel 1974, fonderà insieme a Heinrich Böll la Libera Università Internazionale per la Creatività e la Ricerca interdisciplinare nel cui manifesto si legge: «creativity is not limited to people practicing one of the traditional form of art [...] each one of us has a creative potential [...] to recognize, explore and develop this is the task of the school»⁷. Il nome attribuito alla neonata istituzione riassume i concetti chiave della sua poetica: libertà, transnazionalismi, creatività e intrecci interdisciplinari che sono appunto i caposaldi attorno ai quali ruotano il suo pensiero e le sue azioni. Proprio sulla scorta di questi presupposti, Beuys che già durante la formazione aveva eletto a suoi numi figure come Leonardo Da Vinci e Goethe in virtù della visione estesa che li aveva animati, e ai quali integrerà poi l'interesse e l'entusiasmo per Rudolf Steiner⁸, elaborerà nel corso degli anni una sua originale e radicale teoria. Tra le fonti menzionate, è in particolare determinante riferirsi a Steiner con il quale instaurerà un'intima e profonda relazione⁹. Tra i due, i legami sono sul piano delle similarità di pensiero e di prassi convergenti nell'idea comune di considerare l'arte la via maestra per l'impegno nella società. Durante le sue conferenze pubbliche Rudolf Steiner era solito servirsi di disegni realizzati su delle lavagne come ausili visivi. Un metodo didattico che insieme ai suoi scritti su politica, economia e libertà intellettuale ha, come si diceva, esercitato una notevole influenza su Beuys. La sua stessa teoria della «scultura sociale» rispecchia in certa misura proprio il pensiero di Steiner nel ritenere che la creatività potesse e dovesse essere applicata a tutte le attività umane. Terreno di incontro è quindi oltre alla teoria la prassi cosmo-

5 Nell'inverno del 1943 Beuys che si era arruolato nell'Aeronautica fu vittima di un incidente bellico: il suo velivolo fu colpito e precipitò in una zona della Crimea. Gravemente ferito dal forte impatto con il suolo, dovrà la sua sopravvivenza ad un gruppo di tartari nomadi che gli curarono le ferite con il grasso animale e lo avvolsero in una coperta di feltro perché si scaldasse. Fu dopo la fine della guerra che Beuys decise di studiare arte e quella esperienza ritornò costantemente richiamata dal grasso animale e dal feltro che divennero attributi metaforici dell'idea di salvezza abbinata all'operato artistico.

6 Cherubini 1984: 17

7 Tisdall 1979: 278.

8 Rudolf Steiner (Murakirály 1861-Dornach 1925) è stato un grande pensatore noto per aver fondato la Società antroposofica, oltre che per aver sviluppato una filosofia complessa all'origine della cosiddetta *Waldorf Education*, e aver avviato ricerche per l'agricoltura biorganica, l'euritmia e la medicina olistica.

9 *Imagination, Inspiration, Intuition: Joseph Beuys & Rudolf Steiner*, NGV, Melbourne 26 ottobre 2007 – 17 febbraio 2008.

grafica e occorre riconoscere che proprio basandosi sul concetto di *Denkbilder* o «disegni di pensiero» di Steiner, Beuys abbia anche lui usato le lavagne per comunicare con il pubblico i principi base della sua scultura sociale, sintetizzabili in libertà, democrazia diretta e forme economiche sostenibili.

All'interno di una produzione artistica estesa e capillarmente riferita ed esercitata nel quotidiano quale quella di Joseph Beuys è difficile stabilire con esattezza la data precisa in cui le lavagne scritte entrano a far parte del suo repertorio iconografico. È probabile che una delle loro prime comparse debba farsi risalire ad un'azione svolta all'Accademia di Düsseldorf il 7 luglio 1966 quando al centro di un diagramma disegnato su una lavagna Beuys inserisce la scritta «Il più grande compositore contemporaneo è il bambino focomelico». Sul palco dell'aula c'era un pianoforte a coda reso muto dall'avvolgimento nel feltro e sottostante l'artista aveva azionato il movimento meccanico di un'anatra giocattolo che emetteva suoni e sbatteva le ali. Beuys volle così proporre «una controimmagine della tristezza, del lutto presente nel destino del bambino focomelico, in cui l'esperienza del dolore interiore ed esteriore è composta in unità»¹⁰. Ma al di là del senso della specifica azione cui ci riferiamo ai soli fini di stabilire una plausibile data di introduzione, è indubbio che la lavagna, sia per le pratiche di insegnamento che per l'importanza della sua ascendenza steineriana, diverrà nel giro di quegli anni uno degli attributi costanti della sua «scultura sociale».

Attraverso le lavagne e i diagrammi vergati con il gesso l'artista interrogherà la platea del pubblico sui suoi grandi temi, quali la partecipazione politica, l'ecologia ambientale e sociale, la difesa della natura, il recupero della spiritualità e la fiducia nelle potenzialità creative dell'uomo, invitando al contempo ad una riflessione sulla contemporaneità dove la compresenza di drammi, conquiste scientifiche e contraddizioni tecnologiche avrebbe indotto dal suo punto di vista ad immaginare nuove forme di possibili utopie.

Entrata a far parte dunque del suo 'arsenale', benché non possa osservarsene la presenza sistematica, la lavagna con diagrammi e scritte diverrà in breve tempo uno dei più significativi simboli che costellano il suo universo. La loro reiterata presenza ha spinto a parlare di una 'fase delle lavagne' che, appunto, avviata negli anni '60 troverà il suo apogeo nel decennio dei '70 quando la sua dimensione prevalente sarà quella dell'attivismo politico.

Scorrendo sulle più significative occasioni in cui è attestata la presenza di lavagne data al 1971 lo svolgimento della street action *Action with carrier bag* svoltasi in Hohe Strasse a Colonia con il fine di promuovere l'idea della democrazia diretta attraverso il referendum.

Qualche anno dopo, nel gennaio 1974, nel corso di una non stop di dieci giorni negli Stati Uniti Beuys farà tappa a New York, Chicago e Minneapolis scegliendo non a caso come platea gli studenti¹¹. Durante ogni incontro, durato ciascuno più di un'ora, realizzò su delle lavagne dei disegni esplicativi che riguardavano la sua visione della storia, la teoria economica, la politica, il mito, le scienze naturali e lanciando sostanzialmente il messaggio del bisogno della società di abbracciare un concetto espanso di arte. In quello stesso anno, alla fine di ottobre, presso l'ICA di Londra in occasione della mostra *Art into Society - Society into Art*, Beuys propose l'ambiente *Direction of Energies of a New Society - Richtkräfte einer neuen Gesellschaft* il cui esito sarà un'installazione preceduta da un'azione durata quattro settimane nel corso della quale Beuys si servirà di 100 lavagne da lui disegnate e scritte per spiegare al pubblico con diagrammi e parole le «forze stabilizzatrici della nuova società». *Richtkräfte einer neuen Gesellschaft*, che si compone oltre che delle lavagne di tre cavalletti, un proiettore e un bastone da passeggio, verrà esposto come installazione nel 1975 alla galleria René Bloch di New York e sarà acquistato l'anno successivo dalla Nationalgalerie di Berlino divenendo il primo nucleo della collezione di Beuys conservata presso l'Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart. Molte delle lavagne di questo *environment* enfatizzano riflessioni critiche su concetti economici mostrando la con-

10 Stachelhaus 2012: 126

11 Queste le sedi: New School for Social Research di Manhattan, School of the Art Institute of Chicago, Minneapolis College of Art and Design (MCAD), University of Minnesota.

vinzione di Beuys di come il concetto di 'economia competitiva' potesse essere rimpiazzato da quello di 'associazionismo'. Per quantità e senso sarà questa l'azione installativa più imponente nella quale l'artista ha fatto ricorso a delle lavagne.

L'*environment Zeige deine Wunde* (*Mostra la tua ferita*) fu esposto per la prima volta dalla galleria Schellmann & Klüser di Monaco all'inizio del 1976 al Kunstforum nel sottopassaggio pedonale tra Maximilianstrasse e Altstadttring e fu poi acquistato, tra grandi polemiche, nel 1979 dalla Städtisches Galerie Lenbachhaus di Monaco che lo espose il 22 e il 23 gennaio 1980. Consistente in cinque coppie di oggetti, tra questi sono due lavagne con la scritta a gessetto e in una calligrafia infantile «Zeige deine Wunde». La ferita è un tema chiave nella poetica di Beuys. Ragioni biografiche (la caduta dall'aereo e il successivo salvataggio) lo avevano spinto a considerarla una condizione preliminare alla possibilità stessa di potersi salvare e per lui metaforicamente di accedere all'arte come strumento di salvezza.

Trentasei lavagne verranno esposte l'anno dopo a Kassel in occasione di *Documenta 6*, quando l'interesse precipuo di Beuys apparve rivolto a formulare un nuovo concetto di capitale sviluppato in relazione critica alla teoria di Marx. In questa cornice Beuys organizzò 13 seminari di discussione interdisciplinare su argomenti politico-sociologici. Facendo conferenze, ascoltando, prendendo appunti sulle lavagne che poi sistematicamente cancellava, Beuys continuò la sua sessione di *Documenta* che durò per i 100 giorni della rassegna al termine dei quali cancellò tutto e pulì le lavagne. Anche queste lavagne 'vuote' sono però la testimonianza di un momento della sua azione e dell'apertura del dialogo e come tali sono state infatti conservate¹².

Un'ulteriore chiamata in causa del pensiero di Marx e utilizzo delle lavagne verrà proposta da Beuys con l'*environment Das Kapital Raum/The Capital Room 1970-1977* creato per la sala centrale del Padiglione internazionale nella Biennale di Venezia del 1980. Si tratterà per Beuys di dare vita ad una *Gesamtkunstwerk* composta di 27 oggetti, 50 lavagne e varie attrezzature elettroniche – come un registratore ed un microfono –, quasi una *summa* dei principali eventi e stimoli che avevano improntato i suoi precedenti dieci anni di attività. La prima testimonianza accertata delle lavagne di Beuys in Italia risale a quasi un decennio prima, quando già dal novembre 1971 vi fece ricorso in occasione del dibattito pubblico alla Modern Art Agency Gallery di Napoli. A gettare le basi di una loro musealizzazione sarà più tardi l'incontro/confronto con Alberto Burri cui venne invitato da Italo Tomassoni e che si svolgerà la sera del 3 aprile 1980 alla Rocca Paolina di Perugia. All'interno della sala cannoniera della Rocca, Beuys realizzerà di getto con il gessetto bianco alcuni suoi disegni, schemi e simboli sopra sei grandi lavagne d'ardesia. Diverranno le cosiddette sei 'scritture sacre', a proposito delle quali si è parlato di un compendio della sua estetica in quanto vi si trovano configurate le sue concezioni di esistenza, di società, di arte, di cultura, di creatività, di economia¹³. L'anno successivo il 7 d'aprile il gruppo politico extraparlamentare Lotta continua organizzerà il convegno *Arte e dimensione metropolitana* invitando Joseph Beuys a Palazzo Braschi a Roma. Beuys realizzerà l'installazione *Terremoto* in memoria delle vittime del recente terremoto in Irpinia¹⁴. Consisterà in una linotype dismessa da *Lotta Continua* sulla quale erano stati disposti alcuni manifesti dell'organizzazione extraparlamentare a significare nella visione di Beuys un'alternativa politica tanto al capitalismo che al socialismo totalitario. Inguainata dentro un feltro appariva la bandiera italiana mentre sopra la tastiera di un pianoforte venne messa della cera affinché potesse sciogliersi. Immane le lavagne che, composte ad angolo come fossero delle carte da gioco, furono utilizzate dall'artista per disegnare e scrivere. Il supporto di cartone delle stesse e l'impiego del gesso non ne favorirono però la conservazione tanto più che trattandosi di un'azione pubblica alcuni dei partecipanti le sovrascrissero. In altre occasioni

12 Joseph Beuys, *F.I.U. Blackboards*, 1977-1979.

13 Cfr. Silvioli 2015.

14 Il devastante terremoto dell'Irpinia ebbe luogo il 23 novembre 1980 e colpì in particolare la Campania centrale e la Basilicata centro-settentrionale causando circa 3000 morti.

la stessa documentazione fotografica testimonia l'intervento conservativo di Beuys che al termine dell'azione vi spruzza sopra uno spray fissante. Non fu così in questo caso e l'artista lasciò che le opere seguissero il proprio destino consapevole che: «questo succede perché la natura delle mie sculture non è fissa e compiuta; in gran parte di esse continuano diversi processi, reazioni chimiche, fermentazioni, cambiamenti di colore, usura, essiccazione. Tutto è in stato di mutamento»¹⁵.

La vita delle opere continua dunque anche dopo il suo intervento attivo sia consegnandosi ad una volontà di conservazione che lui stesso propose (lo spray fissante), sia nell'atto di essere cancellate – laddove lo strumento della rimozione, il cancellino o altrove il secchio con lo straccio, diviene anch'esso elemento dell'*environment*¹⁶ –, sia infine predisponendosi alla caducità dell'esistenza. Proprio questo affidare all'opera una sopravvivenza mutata e non data una volta per tutte è la riprova di come l'artista fosse convinto dell'energia residuale di cui erano e sarebbero rimaste portatrici.

Durante le sue azioni Beuys usò dunque le lavagne come un utensile per comunicare l'importanza dell'educazione e del dialogo nelle pratiche artistiche. I suoi diagrammi vergati sulle lavagne possono apparirci ermetici, ambigui, finanche incomprensibili. Scorrendo sulle sue lavagne in assenza dell'ausilio al vivo delle sue spiegazioni ci si trova in effetti di fronte a veri rebus tanto possono sembrarci criptici gli abbinamenti di parole e immagini. «Si tratta di segni che potrebbero anche essere chiamati geroglifici» aveva affermato Beuys a proposito delle *Sei scritture sacre* di Perugia. Ci si rivelano invece straordinariamente significativi se li avviciniamo come 'forme di pensiero' che rinviano a loro volta a «nessi riflessivi socio-politici»¹⁷, e che valgono non tanto «per la loro carica visiva, ma come indizio di una poetica globale»¹⁸. Da quest'angolatura le lavagne – sia quando mantengono i diagrammi e le parole da lui vergate, che in assenza degli *statements* che le hanno abitate – si mostrano partiture di un metodo educativo che è l'essenza motivazionale stessa della poetica di Beuys che infatti – e in primo luogo – si pose l'obiettivo di insegnare all'uomo a impiegare la sua energia ai fini della conoscenza. L'arte, aveva sostenuto, «è fatta per educare i sensi, per educare nuovi organi che magari non abbiamo ancora»¹⁹.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- ADRIANI G., KONNERTZ W., THOMAS K. 1986 (1973¹) – *Joseph Beuys, Leben und Werk*, DuMont, Köln.
 BEUYS J., ENDE M. 1994 (1989²) – *Arte e politica. Una discussione*, Guanda, Parma.
 BEUYS J., HOLLAND A., STEINER R., KUGLER W. 2007 – *Joseph Beuys & Rudolph Steiner: Imagination, Inspiration, Intuition*, National Gallery of Victoria, Melbourne.
 CHERUBINI L. 1984 – Sui suoi progetti e intendimenti d'oggi. Joseph Beuys si confessa, *Avanti* 11-12 novembre: 17.
 CORÀ B., DI NAPOLI I., GILIBERTI E. 2003 – *Memoria ribelle II edizione: Addio Lugano bella*, Edizioni Morra, Napoli.
 KUGLER W., 2003 – *Blackboard Drawings 1919-1924*, Rudolf Steiner Verlag, Dornach.
 LEPPIENH R., BEUYS J. 1991 – *Joseph Beuys in der Hamburger Kunsthalle*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.
 MESCH C. 2017 – *Critical Lives Joseph Beuys*, Reaktion Books LTD, London.
 SHARP W. 1969 – An Interview with Joseph Beuys, *Artforum* IV: 40-47
 SILVIOLI D. 2015 – Scritture sacre: la storia tormentata delle lavagne di Joseph Beuys, *Emergenze*

15 Corà, Di Napoli, Giliberti, 2003: 28-30, 110-119.

16 Si veda in proposito il lavoro *F.I.U. Blackboards* (1977-79), nella collezione dello Smithsonian Hirschhorn Museum and Sculpture Garden di Washington.

17 Adriani 1986: 7

18 Achille Bonito Oliva, La volontà dell'arte come trasformazione del mondo", in, Adriani 1986: 19

19 Beuys 1994: 95

30.06.2015.

STACHELHAUS H. 2012 (2004¹) – *Joseph Beuys Una vita di controimmagini*, Johan & Levi Editore, Monza.

TISDALL C. 1979 – *Joseph Beuys*, Catalogo della mostra, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

TOMASSONI I. 1980 - *Beuys/Burri. Perugia. Rocca Paolina, 3 aprile 1980*, Litostampa, Perugia, 1980.

TOMASSONI I. 2003 – *Joseph Beuys a Perugia*, SilvanaEditoriale, Milano.

ZUMDICK W. 2013 – *Death Keeps Me Awake. Joseph Beuys and Rudolf Steiner: Foundations of their Thoughts*, Spurbuchverlag, Baunach.



Fig. 1 - Joseph Beuys alla Rocca Paolina di Perugia, 3 aprile 1980