

GIOVANNI CARDONE

Il Rivoluzionario dell'Arte

La storia e l'eredità
di Joseph Beuys (1921-2021)

prefazione di
Giuseppina Scognamiglio

postfazione di
Rosario Pinto



la Valle del Tempo

Progetto editoriale a cura di Marco Scarfiglieri

Giovanni Cardone
Il Rivoluzionario dell'Arte
La storia e l'eredità di Joseph Beuys (1921-2021)
Collana: Suggestioni
Sezione Saggistica, 2
pp. 104; f.to 17x24
ISBN 979-12-80730-22-0
Napoli 2022; © la Valle del Tempo

Iva assolta dall'Editore

*Umani,
avete il potere di determinare il vostro destino.*

Joseph Beuys



Indice

Prefazione di Giuseppina Scognamiglio	9
Prologo	11
Parte prima <i>La varietà della formazione</i>	15
Parte seconda <i>Un periodo di transizione: il Fluxus</i>	35
Parte terza <i>Un'arte antropologica</i>	59
Epilogo	91
Postfazione di Rosario Pinto	95
Indice Biografico	99
Bibliografia	101

Pittore, scultore e *performance artist* tedesco, Joseph Beuys è stato oggetto di ricerca e di studio preziosi nel volume *Il rivoluzionario dell'arte. La storia e l'eredità di Joseph Beuys* di Giovanni Cardone.

In questo libro, le coordinate ispirative fondamentali si integrano mutualmente in una equilibrata convergenza, anche strumentale, di esplicita pronuncia, di coinvolgente e compiuta elaborazione, approdando, poi, alla levigata omogeneità di uno spartito critico che si dispiega come una prospettiva di fusa tensione, in cui il dato realistico si amalgama con il suo trascendersi, dando così origine a un'arte di memorabile taglio ed esecuzione, tra autenticamente descrittiva ed evasivamente fantasiosa, sospesa fra tangibilità di presenze fisiche e immaginarie figurazioni d'imponderabile consistenza.

Con Joseph Beuys, siamo di fronte a un percorso creativo segnato dalla fusione di un'efficace armonia tra uomo e natura, per cui molti critici gli hanno attribuito l'appellativo di «sciamano» dell'arte. Mi piacerebbe, qui, ricordare anche l'ammirazione e la stima che legava Beuys al gallerista napoletano, Lucio Amelio, per il quale, tra l'altro, realizzò l'opera *Terremoto in palazzo*, che rappresentava, appunto, il sisma che aveva devastato la Campania nel novembre del 1980.

Giovanni Cardone fa promanare il suo accattivante erompere interpretativo sia da rinvenimenti situazionali che da immersioni dentro l'individuale sensorialità dell'artista Beuys e, al contempo, dentro le orditure dialettiche del suo pensiero, delle sue meditazioni: nella scrittura critica concorrono, suggestivamente, non solo storia e metafora, ma anche singolari richiami ideativi, trascinanti da un afflato artistico originale, in cui il saggista evoca, programmaticamente, l'ideale estetico di una creatività esuberante rappresentata all'interno di un discorso esplicativo intelligentemente sapiente.

Lo spunto critico è solo l'occasione o il pretesto propulsivo che

serve a dare il via, a promuovere l'intervento dello studioso che realizza, così, quella che viene correntemente indicata come operazione di esegesi, sospinta, spesso, fino alle tensioni pulsive di un policroma immaginazione e di una sapida trasfigurazione.

Attraverso la malia stregonica della sua arte e una mobilissima e prensile azione di linguaggio, Beuys si apre alle forme più libere di una ricerca tematica moderna, per cui l'avvio alla scrittura critica di Cardone ha sempre origine dal contesto di una realtà tangibile, che, quasi di colpo, lievita sotto la pressione di una ribelle anarchia del trasfigurare fantasiosamente la materia per, poi, rivelarsi, fabulisticamente travestita, in figurazioni artisticamente vere e vitali o in sequenze che ripropongono il reale in una suggestionante versione di un immanente ontologismo creativo.

Il dato essenziale non viene mai lasciato al suo immediato esternarsi e strutturarsi, ma viene ogni volta riscattato e sublimato da una subitanea presa di coscienza emozionale di Beuys, che diviene, insieme, personaggio e commentatore acuto di umane vicende, mediante una straordinaria inventività, dove l'immaginario ha una sua funzione scorporante e incorporante, che s'innesta sia nel reale inflettersi del gesto creativo dell'artista tedesco sia nel concreto articolarsi della lunga e profonda ermeneutica di Giovanni Cardone, studioso appassionato, che, con questo suo lavoro, ci offre formidabili spunti di riflessione, atti non solo a indagare i meccanismi compositivi di Joseph Beuys ma anche a illuminarne la personalità affascinante e complessa.

Giuseppina Scognamiglio

Era il 2014, passeggiavo per le sale della mostra che il Museo Madre aveva dedicato a Lucio Amelio. Tra le opere esposte, a rapirmi furono quelle di Joseph Beuys. Un appuntamento in grado di riportare in auge il pensiero dell'artista tedesco, per merito di un ampio e corposo lavoro svolto dall'Archivio Amelio.

Credo che Lucio Amelio sia stato uno degli indiscussi protagonisti della scena artistica contemporanea napoletana. Una inesauribile sperimentazione che ha contribuito a rendere la città di Napoli uno degli epicentri nazionali e internazionali della produzione d'arte e della riflessione critica. Lucio Amelio è stato colui che ha rivoluzionato il pensiero dell'arte contemporanea non solo a Napoli ma in tutto il mondo. Il Museo Madre deve molto a lui. Gli ultimi anni della sua vita furono segnati da una malattia che allora sembrava incurabile. Malgrado le sue debilitanti condizioni fisiche, Amelio non smise di progettare e lavorare, realizzando le tre mostre intitolate *Trismegisto*, un omaggio al mito ermetico.

Ad Amelio si deve il trionfo dell'incontro Beuys-Warhol dell'Ottanta, un impensabile e impossibile dialogo tra l'arte pop americana e la sperimentazione estrema europea. Vi fu poi il progetto *Terrae Motus* (un titolo suggeritogli da Giuseppe Galasso) che aveva mobilitato artisti come Longobardi, Paladino, Tatafiore, Twombly, Boetti, Boltanski, Cragg, Cucchi, Di Bello, Haring, Fabro, Gilbert & George, Haring, Kiefer, Kounellis, Mapplethorpe, Merz, Paolini, Pistoletto, Rauschenberg, Richter, Schifano, Schnabel e moltissimi altri. Con la prima esposizione a Villa Campolieto ad Ercolano e poi l'affermazione internazionale al Palais Royal di Parigi, sembrò che la città avesse superato anni di diffidenze e incomprensioni. Non fu esattamente così: *Terrae Motus*, il cui fine era di dotare Napoli

di un museo d'arte contemporanea, dovette trovare ospitalità nella Reggia di Caserta.

Per empatizzare con il gallerista Lucio Amelio, con la sua tenacia e fantasia, occorre tornare al 1965 e alla piccola galleria a Parco Margherita, la Modern Art Agency, aperta da uno svogliato studente d'architettura di ritorno a Napoli dopo una parentesi da emigrato in Germania. La Modern Art Agency, galleria anomala in una città autoreferenziale e lontana dal dibattito culturale internazionale, stentava a decollare. Lucio la serbò in vita lavorando da interprete all'Italsider di Bagnoli. Se le prime mostre non ebbero successo, accesero però la curiosità e l'interesse di critici e intellettuali: Filiberto Menna, Achille Bonito Oliva, Luigi Castellano e Marcello Rumma.

Nel 1970, Amelio si spostò a Piazza dei Martiri. La nuova galleria si aprì con una mostra di Jannis Kounellis e poi di Cy Twombly, che lo introdusse sul mercato internazionale, dando il via a una parabola ascendente che rese il gallerista napoletano il catalizzatore e la risposta concreta al desiderio di rinnovamento civile e culturale della Napoli di allora, che andava svecchiandosi con una serie di attività letterarie, teatrali e cinematografiche.

Lucio Amelio parlava più lingue, conosceva il tedesco e il francese, imparò presto l'inglese. Questo gli diede sicurezza nel rapporto non mediato con i galleristi e gli artisti europei e americani, una cosa allora impensabile per le gallerie napoletane. L'incontro cruciale fu quello a Heidelberg con Joseph Beuys nel 1971 e con la mostra/*performance* *La Rivoluzione siamo Noi*. Da allora l'attività di Amelio ebbe una vera impennata, anche grazie alla sua abilità nel gioco con i media e con il nuovo direttore de «Il Mattino», Roberto Ciuni. Stabilì un proficuo rapporto di collaborazione e tenne a battesimo una nuova generazione di critici come Michele Buonuomo, Francesco Durante ed Eduardo Cicelyn. In seguito Raffaele Causa gli offrì un salone di Capodimonte, accanto al Caravaggio e Burri. Amelio ripagò donando al Museo Il Grande cretto nero, venti metri per cinque, costruito per l'occasione. Capodimonte significò per Lucio Amelio il riconoscimento della cultura ufficiale e il rapporto proseguì con il nuovo sovrintendente Nicola Spinosa.

Dopo che per *Terrae Motus* Warhol aveva realizzato un trittico di tre tele, riprendendo la prima pagina de «Il Mattino» con l'invocazione «Fate presto», l'artista americano diede vita alla celebre serie

dei *Vesuvius*. Uno degli esemplari più rappresentativi fu regalato da Lucio Amelio proprio al Museo di Capodimonte.

Infine volle farsi seppellire a Capri, isola cosmopolita, isola di esuli e di rifugiati, l'isola che amò con Beuys e alla quale fu dedicata un'opera significativa, *Capri batteria*, una lampadina gialla che prende energia da un limone, l'unione simbolica tra la vitalità della natura e la civiltà che viviamo.

Un'occasione per riflettere, prossimi al trentennale della sua scomparsa, sulla personalità dominante di Lucio Amelio, la cui storia si intreccia a quella di numerosi artisti, collaboratori e compagni di viaggio che hanno condiviso con Amelio la loro ricerca.

PARTE PRIMA
La varietà della formazione

Joseph Beuys¹ vide la luce il 12 maggio del 1921 presso la clinica ginecologica di Krefeld, sebbene fosse originario di Kleve, una città della Renania settentrionale, in Germania, situata al confine con i Paesi Bassi. Un centro che lo vide crescere, frequentare il liceo e dopo la guerra aprire il primo atelier. Il suo ambiente familiare era quello piccolo-borghese, di chiara matrice cattolica. Gli avi paterni erano di origini olandesi e la madre era di Wesel, altra città della Renania settentrionale-Vestfalia, sempre in Germania.

Si iscrisse alla Hindenburg-Oberschule di Kleve dove, nel 1946, fece la conoscenza di quelli che poi diverranno i suoi più cari amici nonché i suoi futuri e più fedeli collezionisti: i fratelli Hans e Franz Joseph van der Grinten. Allievo assolutamente brillante, sfoggia il suo animo eversivo sin da ragazzo, quando deve far i conti con una bocciatura al liceo poiché completamente dedito ad altre attività, piuttosto che negli studi. Il padre decise così di punirlo, avendo l'idea di destinarlo ai lavori nella celebre fabbrica di margarina a Kleve, cosa che tuttavia in verità non avvenne; malgrado la margarina diverrà oggetto ricorrente nelle sue opere.

Il grande fervore che lo spinse tra le braccia delle scienze naturali, della natura e degli animali, lo aveva caratterizzato fin da bambino quando ben presto imparò a distinguere alberi, piante, erbe e funghi, di cui realizzava meticolosi schizzi su di una piccola agenda. Era continuamente alla ricerca di animali di qualsivoglia specie: topi, ratti, mosche, ragni, pesci e rane. La casuale conoscenza dello scultore e pittore tedesco Wilhelm Lehmbruck, avvenuta scorrendo le pagine di un suo catalogo, segnò sensibilmente la sua vita, un sen-

¹ H. STACHELHAUS, *Una Vita di Controimmagini*, Monza, Johan & Lev, 2012.

timento che andò coltivando fino alla fine dei suoi giorni, quando a Beuys furono riconosciuti gli onori del Wilhelm-Lehmbruck-Preis, assegnatogli dal comune di Duisburg. Lehmbruck aveva rappresentato per Beuys l'emblema per eccellenza della scultura, un modello insuperabile, nemmeno i «grandi» come Giacometti, Picasso o Hans Arp, oggetto dei suoi studi durante gli anni dell'Accademia di Düsseldorf, avrebbero potuto farlo. Proprio Beuys riferendosi al suo maestro disse:

Lehmbruck spinge la tradizione della spazialità esperita nel corpo umano, nella fisicità umana fino a un punto, a una vetta più alta persino di quella raggiunta da Rodin.

Retaggio di Lehmbruck era anche la riproduzione scultorea pensata non solamente come corporeità, ma finanche come essenza spirituale, fattore evidente nella concezione d'arte di Beuys come *Soziale Plastik* ossia *scultura sociale*.

Altro importante mentore per la sua esistenza artistica, di cui ebbe esperienza solamente attraverso continui e approfonditi studi dei suoi testi, fu Rudolf Steiner il padre dell'antroposofia, il quale tentò di scorgere un nodo di congiunzione tra le scienze naturali e l'esistenza spirituale dell'essere umano. La filosofia steineriana si pose senz'altro come uno dei fondamenti più energici e stabili della vita dell'artista.

Gli anni liceali lo videro impegnato con passione in tante letture. I suoi interessi gravitarono intorno a Goethe, Schiller e ai poeti Hölderlin e Novalis. Di Maurice Maeterlinck, autore simbolista belga, di lingua francese, amò il panteismo mistico in *Vita delle api* del 1901 e di Knut Hamsun, scrittore norvegese vincitore del Premio Nobel per la letteratura, apprezzò la mitologia nordica e dell'uomo semplice come negli scritti più celebri *Fame*, *Pan* e *Il risveglio della terra*.

Tra i pittori, invece, ebbe notevole stima per il norvegese Edward Munch, mentre tra i compositori ebbe un debole per il francese Erik Satie e per il tedesco Richard Strauss. Anche tra i filosofi riservò una passione intensa per quelli nordici, tra cui il danese Søren Kierkegaard, definito come il padre dell'esistenzialismo. Per quel che concerne, infine, gli scienziati stimò come punti di riferimento Paracelso, medico, alchimista e astrologo svizzero e, l'infinito, Leonardo da Vinci, di cui ammirò e riprodusse le figurazioni anatomiche.

1. Un'esperienza cruciale, i Tartari salvatori

Era il 1940, quando, alle soglie dell'esame di maturità, Beuys fu chiamato alle armi, la seconda guerra mondiale incombeva. Prestò servizio nell'aeronautica e venne indirizzato, in prima istanza, alla Scuola di comunicazioni aeree di Posen. Curioso sapere che il suo istruttore, il sottufficiale Heinz Sielmann, di soli quattro anni più grande, fu un fervente cultore di zoologia e botanica e trascorsa la bufera bellica divenne un celebre direttore e regista di cortometraggi sul mondo animale. Si presentava come una personalità del tutto affine al giovane Beuys che grazie a questa relazione riuscì ad allargare e puntellare sempre più le sue competenze nel settore scientifico. A Posen, per di più, ebbe l'occasione di seguire il circolo filosofico lì presente studiando il pensiero di Eduard Spranger, pedagogista e psicologo tedesco che redasse *Die Psychologie des Jugendalters* (*La psicologia dell'età giovanile*).

Nel corso della leva militare non ebbe solo l'opportunità di incontrare dinamiche personalità che lo stimolarono in una prospettiva tutta culturale. Di lì a poco Beuys ebbe a che fare con un episodio doloroso che segnerà per sempre la sua vita e che avrà eco, negli anni a venire, anche nella sua opera artistica. Nel 1943 il suo veicolo da guerra, uno *Ju 87* detto anche *stuka*, ovvero un aereo da bombardamento in picchiata, dopo una offensiva della contraerea russa perse il controllo precipitando in Crimea, nel bel mezzo di una burrasca nevosa. Nell'impatto Beuys venne scaraventato fuori dall'abitacolo, perdendo conoscenza, il suo compagno, invece, perse la vita.

La vicenda narra di un gruppo di tartari nomadi che scorsero prima i rottami del velivolo nella neve e solo dopo il pilota lesa in modo grave. Fu così che decisero di portarlo via con sé, per prestargli cure adeguate. Si racconta che lo curarono con terapie tradizionali. Innanzitutto gli unsero le profonde ferite con del grasso animale, poi lo avvolsero nel feltro, al fine di serbare il tepore del suo corpo. Infine lo nutrirono con latte e formaggio molle.

Beuys era tormentato dalle ferite: una duplice frattura della base cranica, i capelli bruciati fino alla radice, il setto nasale compresso, gli arti e alcune costole rotte e l'intero corpo trafitto da innumerevoli schegge. In sostanza, se non fossero intervenuti con ogni probabilità non sarebbe sopravvissuto. Ridestatosi, i tartari gli consigliarono di affidarsi ancora alla loro compagnia. Questo almeno il suo racconto,

e l'idea, sempre a sua detta, parve affascinarlo. Nelle sue opere, l'avvalersi costante a grasso e feltro, allora, celebra proprio tale drammatica e soggettiva esperienza di morte e di rinascita, quasi un ciclico ringraziamento ai suoi salvatori. Nondimeno, l'episodio del gruppo dei tartari salvatori sembra che in realtà rientri solamente nella mitologia personale dell'artista che provò così a darsi una spiegazione di quanto di surreale gli fosse accaduto. Quello di forgiare una mitologia personale, però, è usanza comune a tanti artisti che motivano, con un racconto esperienziale avvincente e quasi onirico, le predilezioni in quanto a materiali adoperati, forme e colori utilizzati per le loro opere.

2. *La scelta dell'Arte*

Sempre stando al racconto, Beuys spiega come s'intrattenne assieme ai tartari poco più di una settimana e che come, solo in un secondo momento, fu recuperato da una pattuglia tedesca e condotto in un ospedale militare. Si riprese in tempi brevi e per questo inviato nuovamente al fronte. Fu ferito in battaglia ben altre quattro volte prima che il conflitto terminasse. Una volta rientrato a casa prese una decisione importante, avrebbe studiato e si sarebbe dedicato esclusivamente all'arte, abbandonando il sogno della prima ora, diventare medico pediatra. Tuttavia, come il suo percorso artistico rivelerà, non abbandonò mai del tutto le scienze, al contrario, cercò sempre una conciliazione tra i due mondi, solo apparentemente opposti.

Era sorprendente quanto Beuys fosse riuscito, in tempi a dir poco ristretti, a lasciarsi alle spalle il trauma dell'incidente e, nel complesso, dell'intera vicenda della guerra: era un uomo mite e allo stesso tempo tenace, in grado di sopportare e reagire a tutto ciò gli accadesse, ai duri schiaffi del destino, cercando l'elaborazione delle esperienze nefaste convertendole in qualcosa di diverso. In questo modo di intendere la vita di grande aiuto fu senz'altro l'arte. Beuys si convinse a seguire la sua ambizione artistica, invece della passione delle scienze naturali, già nel corso del periodo di detenzione durante la guerra.

A preparalo per l'accademia fu uno scultore e docente d'arte di Kleve, Walter Brück. Fu così che nel 1947 poté presentare l'iscrizione all'Accademia di Belle Arti di Düsseldorf. L'interesse verteva più attorno alla scultura che alla pittura. Seguì in accademia le lezioni dello scultore tedesco più in voga dell'immediato dopoguerra, Ewald

Mataré. Il rapporto tra docente e allievo fu, sin da subito, di amore e odio. Beuys si mostrò talentuoso, sebbene come ormai da tradizione faceva fatica a piegarsi all'autorità dell'insegnante e nella sua classe interpretava la parte dell'outsider e dell'eversivo. Grazie alle lezioni di Mataré, a ogni buon conto, egli riuscì a mutare in arte tutto la conoscenza enciclopedica connessa alla biologia, alla botanica, alla zoologia e alla geologia che aveva agglomerato nel corso degli anni. L'allievo e il maestro contavano un approccio all'arte completamente differente. Questo però non influì. Mataré riuscì a trasmettere molto a Beuys. Entrambi svilupparono una analisi scultorea sugli animali: il maestro preferì la rappresentazione della mucca, del vitello, del gatto e del gallo; l'allievo quella del cervo, dell'alce, della pecora, della lepre, del cigno e, infine, dell'ape. Una serie di animali che torneranno ripetutamente nella produzione artistica di Beuys.

Una volta divenuto docente dell'Accademia di Düsseldorf, Beuys seguì, in parte, l'esempio del suo maestro. Con fermezza e autorità diede estrema importanza al lavoro manuale, battendosi sempre e comunque per un'accademia eterogenea e libera. Sia Mataré sia Beuys difatti furono intimamente legati al contesto accademico, lasciandolo a malincuore. Nel 1951 l'artista portò a compimento i suoi studi, ma conseguì un atelier personale all'interno dell'Accademia in qualità di «miglior allievo» di Meisterschüler. Qui predispose il suo laboratorio e, alla stregua di un alchimista, eseguiva quotidianamente sperimentazioni di ogni sorta con sostanze chimiche, piante, animali, con l'intento di comprendere al meglio la materia che stava utilizzando. Ironico la circostanza che, nel 1958, vede lo stesso stimato professore Mataré indurre il senato accademico a credere che Beuys non sarebbe stato portato a vestire i panni di docente dell'accademia. Le sue ragioni?

Era un artista di straordinario talento, ma destinato a fallire come insegnante perché avrebbe esercitato troppo fascino sugli studenti.

3. *La cattedra e l'«arte antropologica»*

Malgrado ciò, come anticipato, un paio di anni più tardi, nel 1961, Beuys cominciò presso l'Accademia la sua carriera da professore, occupando la denominata cattedra di «Scultura monumentale». Van-tava già idee piuttosto chiare circa la tipologia di arte che voleva

prefiggersi: cioè un'arte che non fosse circoscritta alla tradizionale concezione dei dipinti e delle sculture, ma ampliata, estesa a ogni ambito disciplinare umano, ovvero un'«arte antropologica».

Beuys aveva una inclinazione innata per l'insegnamento e la sua attività didattica si conciliava perfettamente con la sua visione estesa dell'arte e con quella di «scultura sociale». Poneva molta fiducia nei valori dell'insegnamento, ragion per cui non si concedeva pause, lavorando quotidianamente, anche nei giorni festivi. Per dedicare passione e attenzione a ogni suo allievo divise le sue classi in gruppi, cercando in questo modo di far emergere le maggiori problematiche.

Il suo «credo» consisteva nel fatto che chiunque cullasse l'intenzione di studiare l'Arte dovesse avere l'opportunità di farlo. Del resto uno dei suoi moti più celebri così diceva «ogni uomo è un artista». Beuys era stimolato dal pensiero di poter insegnare arte a persone aventi nella società ruoli professionali differenti. Questa era per lui universale, una lingua comprensibile e potenzialmente fruibile da chiunque, che si fosse medico, giudice o contadino. Una prospettiva che lo convinse ad accogliere nelle sue classi e all'ascolto delle sue lezioni tutti gli studenti rifiutati al test d'ingresso dell'Accademia. Una vera e propria sfida all'autorità. Beuys indubbiamente era propenso a scuotere alle fondamenta il sistema educativo.

I suoi studenti erano impegnati anche nel sociale, negli istituti di accoglienza, negli ospedali. In questo modo pareva che l'utopia di far fondere l'arte con ogni aspetto dell'esistenza umana potesse, in qualche modo, trovare una propria realizzazione. Nel 1972 accadde, però, un evento che compromise per sempre la sua carriera accademica: il 10 ottobre Beuys seguito da cinquantaquattro ragazzi che quell'anno non erano stati ammessi ai corsi (in totale i non ammessi di quell'anno erano stati centoventicinque) e ad altri studenti, occupò la segreteria dell'Accademia delle Belle Arti di Düsseldorf. Fu il modo alquanto ribelle di ufficializzare l'inserimento di questi studenti alla sua classe, mentre alla segreteria occupata chiese di provvedere alla fornitura dei rispettivi libri di testo proprio per i suoi nuovi allievi. A seguito delle reiterate (e inascoltate) sollecitazioni da parte del consiglio accademico a sgomberare la segreteria, a Beuys pervenne la medesima sera del 10 ottobre una lettera raccomandata da Johannes Rau, ministro della Scienza e della Ricerca del Land della Renania settentrionale-Vestfalia, che dichiarava il suo immediato licenziamento dall'Accademia di Belle Arti:

Il Land della Renania settentrionale-Vestfalia è dunque impossibilitato a proseguire il rapporto di lavoro con lei.

Una lettera che divenne insigne per la carriera artistica di Beuys. L'artista, da quel momento in poi, la citò anche nel suo Curriculum vitae e delle opere. E sebbene il dispiacere per il licenziamento, Beuys ribadì con maggiore forza e determinazione la sua idea d'arte estesa e antropologica. Il 1972 dunque potrebbe essere considerato l'anno di svolta per la sua carriera artistica. Da qui in avanti le cose cambiarono in meglio riuscendo a portare a compimento tanti dei progetti inerenti l'arte ecologica e innumerevoli delle azioni per le quali divenne celebre.

L'artista e gli allievi ribelli abbandonarono la segreteria dell'accademia solo la mattina seguente quel richiamo, era l'11 ottobre. L'istantanea di Beuys sorridente, che attraversa le due ali di poliziotti, sbancò il mercato dell'arte sotto forma di multiplo, con la sarcastica frase scritta manualmente dall'artista: «Demokratie ist lustig», ossia «La democrazia è divertente». In ogni caso Beuys fece fatica ad accettare il licenziamento e affermò che, se quattrocento ragazzi avessero voluto proseguire con l'esperienza dei suoi corsi lui glielo avrebbe permesso e avrebbe continuato, a ogni modo, a dare loro lezioni. Anarchico e ribelle come da tradizione, almeno in questo frangente non poté che arrendersi. Tentò di rimuovere la delusione del licenziamento impegnandosi per dare vita, lui stesso, a una «Libera Università», ossia la FIU acronimo di Free International University. In realtà aveva iniziato a plasmare il progetto già nel 1971, un anno prima del licenziamento. Si vedrà come dal 1972 in avanti, data da ritenersi come detto di cesura e di trasformazione definitiva della sua produzione artistica volta, sempre con maggiore determinazione, all'affermazione della visione di «scultura sociale», l'arte e la politica per Beuys procedano di pari passo, una di fianco all'altra.

Nel corso di quest'anno prese parte per la terza volta consecutiva alla quinta edizione di *Documenta a Kassel*. Prima vi aveva partecipato nelle edizioni del 1964 e del 1968, mentre poi sarà presente anche in quella del 1977 e del 1982, infine nel 1987, post mortem. Programmò lì una cento giorni di conferenze, dove dibatté, da mattina a sera, nell'ufficio dell'«Organizzazione per la democrazia diretta», di tematiche trasversali arte, ma anche politica, economia e autodeterminazione e libertà dell'uomo. Parteciperà in due occasioni,

nel 1976 e nel 1980, alla Biennale di Venezia, in qualità di artista e rappresentante del Padiglione tedesco.

Come le sue attività lasciano immaginare, dunque, Beuys fu un artista che produsse a dismisura, malgrado avesse cominciato con ritardo, rispetto alla media dei suoi colleghi, il suo itinerario artistico. Stachelhaus ha attestato una cinquantina di installazioni e una settantina di azioni. Si batté con grande tenacia affinché l'arte divenisse uno strumento rivoluzionario indispensabile a sconvolgere la società e cambiarla in meglio. Morì piuttosto giovane, all'età di sessantacinque anni, il 23 gennaio del 1986, a causa di un attacco cardiaco. Un tragico evento avvenuto esattamente un mese dopo l'inaugurazione della mostra intitolata *Palazzo regale* e allestita al Museo Capodimonte di Napoli. La sua attività artistica ebbe termine casualmente nella stessa città in cui aveva avuto avvio la sua esperienza italiana con la mostra *Modern Art Agency* di Lucio Amelio nel 1971. Napoli, d'altronde, era una terra che egli amava e a cui si sentiva di appartenere.

Sua moglie Eva, al momento della morte del marito, affermò:

È morto per una vita intera, ma ciò nonostante è sempre stato molto vitale, amava la vita al punto da scegliere di affrontarla.

Fu sempre pronto alla vita così come alla morte, sopportò con serenità qualsiasi tipo di sofferenza fisica e mentale. Del resto affermava che

erano le persone attive, ma sofferenti ad arricchire il mondo

e riteneva che proprio dalla sofferenza nascesse qualcosa di creativo e di spiritualmente elevato. Anche Lucio Amelio, suo fidato amico e gallerista lo ricorda con parole toccanti, aiutando a comprendere con quanta intensità emotiva Beuys operasse:

Restano solo le lacrime per piangere il mio più grande amico, il maestro che ha saputo guidare la mia attività e farmi capire il significato della parola arte, della parola vita².

² M. BENUOMO WARHOL-BEUY, *Omaggio a Lucio Amelio*, Milano, Catalogo Fondazione Antonio Mazzotta, 2007.